

ATELIER

Trimestrale di poesia critica letteratura



SE NON ABBIAMO PIÙ NULLA DA DIRCI...

*Baldi Martino, Baldi Massimo, Barilli, Benassi, Bertozzi, Cangiano,
Caselli, Chavel, Davolio, De Francesco, Di Biase, Fantuzzi, Feola, Fiori,
Francucci, Germani, Gleize, Guglielmin, Palumbo Mosca, Villalta*

*Infine crolla
su se medesimo il discorso,
si sbriciola tutto
in un miscuglio di suoni, in un brusio.*
M. Luzi

a Mathilda

Trimestrale di poesia, critica, letteratura

Direttori:

Giuliano Ladolfi (direttore responsabile) e Marco Merlin

Redazione:

Paolo Bignoli, Davide Brullo, Simone Cattaneo, Tiziana Cera Rosco, Gianluca Didino, Matteo Fantuzzi, Umberto Fiori, Federico Francucci, Massimo Gezzi, Riccardo Ielmini, Federico Italiano, Andrea Masetti, Massimo Orgiazzi, Alessandro Rivali, Flavio Santi, Riccardo Sappa, Luigi Severi, Andrea Temporelli, Giovanni Tuzet, Cesare Viviani

Direzione e amministrazione

C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO) - tel. e fax 0322835681 -

Sito web: <http://www.atelierpoesia.it>

indirizzo e-mail: redazione@atelierpoesia.it

Stampa

Tipografia Litopress - Borgomanero (NO) - Via Maggiate, 98

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

Associazione Culturale "Atelier"

Quote per il 2009: euro 25,00

sostenitore: euro 50,00

I versamenti vanno effettuati sul ccp n 12312286 intestato a

Ass. Cult. Atelier - C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO).

**AI «SOSTENITORI» SARANNO INVIATE IN OMAGGIO
LE PUBBLICAZIONI EDITE DALL'ASSOCIAZIONE NEL 2008**

Indice

- Editoriale**
- 5 Se non abbiamo più nulla da dirci...
Giuliano Ladolfi
- 7 **In questo numero**
Giuliano Ladolfi
- Saggi**
- 8 Nient'altro che cantare. Su Prime e la poesia di Frasca
Federico Francucci
- 19 Implorare le pulci. Lettura di *Davanti alla legge* di Franz Kafka
Umberto Fiori
- Poesia e conoscenza**
- 26 Linguaggio, poesia e conoscenza. Contributo ad una teoria del testo poetico
Giuseppe Feola
- 43 Poesia (e) conoscenza
Gian Mario Villalta
- 47 Poesia e conoscenza
Roberta Bertozzi
- 52 Costruire lo specchio: poesia e conoscenza
Solange Chavel e Raffaello Palumbo Mosca
- 54 Osare l'inosabile? (per una critica del prometeismo)
Martino Baldi, Massimo Baldi, Mimmo Cangiano
- Voci**
- 61 *Luca Benassi* – L'onore della polvere
presentazione di Giuliano Ladolfi
- 69 *Alex Caselli* – Ai confini
presentazione di Giuliano Ladolfi

- 78 *Elisa Davolio* – Lethal dose 50
presentazione di Giuliano Ladolfi
- 90 *Mauro Germani* – Come un destino
presentazione di Giuliano Ladolfi
- 95 *Jean-Marie Gleize* – Je dois prendre ça!
Su “essere-cane” di Jean-Marie Gleize:
presentazione e traduzione di
Alessandro De Francesco

Lettere

POESIA

- 104 Salvatore Ritrovato: “Come chi non torna”
Matteo Fantuzzi
- 105 Giancarlo Sissa: “Il bambino perfetto”
Matteo Fantuzzi

NARRATIVA

- 106 Elisa Davoglio: “Onore ai diffidati”
Stefano Guglielmin

i

SAGGISTICA

- 108 Paolo Lagazzi: “La casa del poeta”
Davide Barilli
- 109 Gianni Mussini e Matteo Giacotti (a c.): “Clemente
Rebora. Frammenti lirici”
Giuliano Ladolfi
- 111 Ferdinando Amigoni: “Guardare oltre. Letteratura,
fotografia e altri territori”
Gennaro Di Biase

- 114 **Biblio**

- 128 **Le pubblicazioni di Atelier**

Editoriale

Se non abbiamo più nulla da dirci...

Le riviste abbondano – e «Atelier» non ne è esente – di inchieste sull'intellettuale, sulla critica, sulla produzione giovanile e di dotti studi su questo o su quel particolare argomento; si presenta il tale e il tal altro autore, si comparano opere di letterature differenti, ma si avverte un'aridità di fondo, una difficoltà a produrre idee consone ai problemi attuali: la ristrettezza di orizzonti è palpabile.

Moltissimi interventi si limitano all'applicazione di uno "schema-stampino" all'infinita varietà del fenomeno letterario passato e presente, con il risultato di limitare gli spazi delle biblioteche, di decorare lo studio dell'autore e di propinare corsi universitari a studenti desiderosi di ripetere le "gesta" dei luminari. È possibile calcolare il numero di applicazioni che la critica crociana, marxista, formalista e strutturalista ha prodotto? Lo schema jakobsoniano della comunicazione ha imperato e impera non soltanto nelle antologie scolastiche, ma soprattutto negli elaborati dei dottorandi e nelle pubblicazioni delle maggiori case editrici.

Nella seconda metà del secolo scorso la critica italiana, per lo più, si è modellata sugli schemi stranieri. Non che questo sia un male: ciò che vale non trova limiti geografici, anzi la "globalizzazione" della cultura, operata tramite la conoscenza delle lingue straniere e l'ottimo apporto delle traduzioni, costituisce uno strumento insostituibile nello sviluppo delle idee.

Ma quale è il limite di queste operazioni? È diffuso tra l'intelleghenzia nostrana uno strano e acritico complesso di inferiorità che spinge a ritenere che tutto ciò che viene dall'estero, soprattutto dal settore nordamericano, è di per se stesso valido. E questo si verifica sia nel settore pedagogico e scolastico, dove la nostra plurimillenaria e documentata esperienza rischia di essere gettata alle ortiche da intuizioni non sottoposte ad esame critico-sperimentale, sia in quello critico-letterario, dove la violenza del "mercato" si salda con una peninsulare incapacità di emulare la creatività di settori come la moda e il design.

Non è facile individuarne le cause. Roberto Deidier in un intervento sul numero 16 di «incroci» (luglio-dicembre 2007) analizza un pregiudizio che blocca lo svilup-

po del pensiero critico e cioè la consumata distinzione tra «metodologie proprie della critica storico-letteraria» e «competenze e prospettive della critica militante», come se i risultati della prima derivassero da un'attrezzatura di schemi e la seconda dall'improvvisazione: «Non sempre sapere come è fatto un testo conduce alla comprensione di cosa dice o racconta, ma mi convinco sempre più che un testo contenga al suo interno, come dire, le istruzioni per l'uso, a una lettura attenta». Purtroppo stiamo vivendo, come denuncia Emanuele Zinato, «in un'epoca in cui tutte le gerarchie interne del sistema letterario (come le antitesi alto e basso, letteratura di ricerca e di consumo) sembrano inconsistenti, e in cui sembra ormai acquisita l'idea che la responsabilità di rendere letterario o estetico un oggetto testuale spetti alla situazione in cui viene percepito più che all'oggetto stesso». E pertanto «la questione del valore letterario sembra sopravvivere in un simile contesto solo in forme banalizzanti e perfino caricaturali».

Si tratta di un'analisi tanto impietosa quanto veritiera, che mai ci siamo esentati dal denunciare con l'espressione «omertà della critica» (Marco Merlin). Del resto, secondo Francesco Muzzioli, senza lo sfaldamento del «corporativismo», dell'oligarchia dei maîtres-à-penser, rimarremo ancorati ad una situazione di stallo culturale: «Lo si vede anche quando, nel dibattito, a lato della critica accademica con i suoi allarmi di estinzione, si alza la critica emergente protestando che no, che la critica non è morta, ma viva e in buona salute. Per forza, ancora una volta: la critica emergente l'autorevolezza non l'ha ancora conseguita e non avrebbe piacere di arrivare a raggiungerla troppo tardi, orrore quando dovesse arrivare in una stanza dei bottoni ormai in disuso e in rovina, senza più potere alcuno, tanta gavetta sprecata, eh no... Allora, guarda caso, è proprio la critica emergente che sogna la figura del grande maestro ammantato di fascino irresistibile e insieme di retto sentire (e in tal senso deprime il metodo che tutti potrebbero acquisire). Peccato che quella figura davvero non sia più possibile impersonarla che in degradate caricature».

Parole veritiere e applicabili ad altri settori della vita e della ricerca, dalla politica all'economia, dal dibattito pubblico alle relazioni private. E allora, se non abbiamo nulla da dirci, non sarebbe più responsabile e corretto tacere?

Giuliano Ladolfi

In questo numero

Questo numero per molti versi coincide con il termine di una fase di «Atelier». «Liberi dalla frenesia del presente», come proponeva Marco Merlin nello scorso editoriale, ci sembra opportuno girare pagina e concentrarci su un lavoro di riflessione e di approfondimento rispetto all'opera di divulgazione. Per questo nell'**Editoriale** ci interroghiamo se esistono i presupposti per la parola o per il silenzio, per questo nei **Saggi** ci interroghiamo se sia il caso, come fa Federico Francucci sulle composizioni di Gabriele Frasca, di continuare ad esaminare la novecentesca "metapoesia", che «non comunica alcunché» e che «non contiene una larva o uno stampino d'uomo». Da qui la necessità di comprendere la posizione dello scrittore di fronte alla "legge", imperativo che ogni studioso si deve porre, come sostiene Umberto Fiori nel primo di tre interventi dedicati alle opere di Franz Kafka.

Chiudiamo anche l'inchiesta, diretta da Giovanni Tuzet, su **Poesia e conoscenza** e la chiudiamo con una duplice prospettiva di bilancio e di previsione: di bilancio per aver sondato gli indirizzi del secolo scorso, di previsione per adottare quelli in linea con gli orizzonti contemporanei. Il contributo di Giuseppe Feola, basato sull'assunto jakobsoniano che «la poesia è una forma di linguaggio», si segnala per la consequenzialità di un'esposizione basata su saldi, chiari e motivati fondamenti filosofici ed esplora le più antiche forme di scrittura in versi: la didascalica, l'epica e la lirica. Gian Mario Villalta, secondo le stesse teorie, opera una distinzione tra poesia e prosa sul fatto che la prima produce una perfetta aderenza del linguaggio al verso, il quale ne sa sfruttare la componente fonosimbolica. Anche Roberta Bertozzi riprende il modello novecentesco secondo cui «il poetico è in primo luogo "meccanico"» all'interno di una coincidenza tra poesia e uso linguistico. Il concetto è ripreso dal lavoro di Solange Chavel e Raffaello Palumbo Mosca, secondo i quali «proprio la centralità del lavoro tecnico è ciò che sancisce l'irriducibilità della poesia a "conoscenza del cuore", intesa sia come processo intuitivo capace di cogliere immediatamente l'essenza della realtà, sia come conoscenza del proprio cuore». Senza sminuire l'indispensabile possesso degli strumenti tecnici, Martino Baldi, Massimo Baldi e Mimmo Cangiano in un lavoro "a sei mani" non esitano a lasciare il "novecento" per ampliare gli orizzonti: in un saggio equilibrato e argomentato affrontano alla radice i nodi epistemologici della poetica del secolo scorso svelandone l'inconsistenza.

Voci presenta quattro poeti, introdotti da Giuliano Ladolfi, i quali hanno in comune una visione di morte, di disfacimento e di cupo pessimismo: in Luca Benassi convivono e contrastano Eros e Thanatos; la visione desolata del giovanissimo Alex Caselli non è redenta dalla voce della natura; Elisa Davoglio in uno stile "algido" denuncia le catastrofiche conseguenze di una ricerca scientifica svincolata da qualsiasi componente umana e di fronte alla devastazione del presente a Mauro Germani non resta che cercare un "risarcimento" psicologico in un Eden di felicità. Ritorna la "voce" straniera: il poeta francese Jean-Marie Glaize, introdotto e tradotto da Alessandro De Francesco, testimonia come anche all'estero sia difficile superare il "novecento".

Chiudiamo anche una fase della rubrica **Letture** in previsione di recensioni svincolate dall'ansia della novità.

Conclude una nutrita presentazione di testi in **Biblio**, altro settore che sarà modificato.

G. L.

Saggi

Federico Francucci

Nient'altro che cantare. Su *Prime* e la poesia di Gabriele Frasca

Composition, composition, c'est la seule définition de l'art

G. Deleuze – F. Guattari

Antologia d'autore

Com'è noto, le risposte arrivano sempre, a condizione che le si cerchi – al momento giusto e nella quantità dovuta. Leggendo un poeta, ad esempio, si trovano tante maniere di “farlo parlare”, farlo entrare negli incavi predisposti in discorsi già fatti o, come si dice talvolta con un prestito terminologico il cui senso avrà qualche importanza in ciò che segue, di inquadrarlo. Forse però prima di archiviare, debitamente catalogato, quanto si è riusciti a spremere e imbottigliare, bisognerebbe fermarsi a considerare i metodi di lavorazione o, per uscir di metafora, le pratiche di lettura attraverso le quali quel poeta è stato avvicinato, domandarsi quali problemi, quali aspettative ci muovevano all'inizio della lettura, quali richieste, quali domande si è portati a ritenere legittime, doverose o “naturali”, che tipo di attitudini preorientavano e davano forma anticipatamente ai giudizi. Che cosa si chiede a un poeta? Che cosa ci si aspetta da lui? Su quali basi lo si mette in questione? In altre parole, quali disposizioni di senso sono chiamate, spesso senza che ce ne si renda ben conto, a ritagliare e delimitare lo spazio in cui lo aspettiamo, il poeta? Uno spazio prodotto, per esempio, dall'intersezione di un piano della storia (di chi sei figlio o nipote? da dove vieni?), un piano della forma (come lavori?) e un piano dell'intenzione significativa (cos'hai da dire? perché dovremmo leggergli?). Le risposte arrivano sempre, ma prima e forse più di queste contano le domande.

Poniamo il caso di *Prime*, le «poesie scelte» che Gabriele Frasca ha pubblicato da Sossella nel novembre 2007. Ciò con cui abbiamo a che fare è in prima battuta una forma del contenuto (un'antologia), che ha avuto la ventura di essere riempita da

un'intenzionalità d'autore (un'autoantologia). Dunque si è in presenza di una cooperazione fra più istituti e presupposti: una forma da una parte, con la sua immediata specificazione e ricaduta semantica ("il più bel fiore", "il meglio di", "ciò che di veramente importante si trova in", "quel che bisogna conoscere di"), una volontà dall'altra (è il firmatario dell'*opus* nella sua intrezza che, a posteriori, in un momento di pausa e sospensione, ha effettuato la scelta che la forma dell'antologia comporta; scelta presumibilmente condotta secondo un criterio di meglio / peggio riuscito, di più o meno degno di essere ricordato). Queste due tendenze, questi due livelli di operatività, concorrono a formare una terza entità complessa, all'interno della quale il senso complessivo del libro in questione dovrebbe risultare ambientato: un autoritratto, autoritratto poetico, imparentato a quello pittorico e fotografico, un'istantanea, una messa in stato, la fissazione e il blocco di un processo svolto nel tempo. Come il soggetto del ritratto si identifica in una posa e si lascia racchiudere in una vincolante cornice, così il poeta che si autoantologizza parrebbe provvedere alla costruzione del monumento di sé stesso. È ovvio che questa pietrificazione di sé (fenomeno, se non sbaglio, rimesso in una certa auge dalle meccaniche dell'editoria secondonovecentesca, che alimenta la propria elefantiasi facendo una ragione di vita della presenza di "novità", fino a contagiare l'ormai trascurabile nicchia della poesia) abbia trovato spesso renitenti gli autori, poco propensi a passare anzitempo per morti, come pure è ovvio che l'intento autocelebrativo e immobilizzante, insito nella forma antologia, sia stato contrastato e arginato con una serie di accorgimenti appositamente studiati (senza stare troppo a cercare mi vengono in mente i casi di Porta, Raboni e Sanguineti).

Nel caso di *Prime* è evidente, già a livello macrostrutturale, l'abrasione di ogni intento espressivo nella costruzione della raccolta. Non c'è un percorso ordinato sul filo di qualche esperienza personale, di una coscienza, vuoi nella sua forma dialettica (costruzione di un personaggio modellato dai vari accadimenti o "fasi" della sua vita), vuoi nella sua versione "mitico-mistica" (registrazione dei contatti di questa coscienza con qualche indicibile, che scompiglia ogni ordine temporale). L'ordine dei pezzi non è cronologico né si basa sull'interruzione di qualche cronologia, ma è tendenzialmente formale e numerologico. La prima sezione si intitola *Uno* e ospita l'omonima poesia lunga di *Rivi*; la seconda porta il titolo 2 e comprende la coppia di testi *Calcare - Ricalcare*, proveniente da *Rame*; poi abbiamo *trismi* e *quarti*, imperniati – per numero di pezzi, strofe, versi – sui numeri dichiarati dai titoli e così via. Inoltre non solo il libro comprende versi e prose, il che non direbbe di per sé nulla di particolare, ma mette sotto gli occhi del lettore un processo in atto da tempo nella scrittura fraschiana ovvero l'interpenetrazione dei due generi (una specie di degenerazione comune) che porta da una parte alla costruzione di veri e propri blocchi tipografici, quadrati neri su sfondo bianco, scossi, fatti vibrare dalle ricorsività e dalle pulsazioni metriche – terzine, grappoli di endecasillabi con settenari e quinari di pausa o appoggio – nei quali l'assenza o l'uso abnorme della punteggiatura, uniti a una sintassi che "lega" ferocemente le masse verbali, chiedono la lettura ad alta voce come accorgimento per ricavarsi un percorso (per esempio la grande serie degli *Orologi*), e dall'altra a una prosa, saggistica o narrativa, che col passare

del tempo appare sempre di più ripartita in sezioni incapsulate da ritornelli e avvolta in spirali culminanti in sonori e battenti endecasillabi (per convincersene basta dare un'occhiata al recente e bellissimo *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*). Tanto che se evoluzione c'è nel percorso di Frasca, va cercata nella direzione dei pezzi che troviamo nell'ultimo scomparto di *Prime*, le "proesie" di *rimi*, che con le loro doppiette di endecasillabi intervallate da punto fermo, e ancora una volta composte in quadrati tipografici visivamente soffocanti, combinano i media della scrittura e della voce (chi ha avuto la fortuna di ascoltarlo sa che Frasca legge ogni doppio endecasillabo in un respiro), unendoli per di più a telai apertamente narrativi (e vista l'anticipazione del nuovo romanzo, *Dai cancelli d'acciaio*, l'impressione che il genere prescelto come "base" venga via via macchinato dagli altri generi si accresce ancora, se il tessuto narrativo, come al solito scavato dal succhiello dell'indiretto libero, e cadenzato da concrezioni ritmiche memorabili, può ospitare per una pagina abbondante una riflessione sul rapporto tra percezione, pensiero e linguaggio che viene direttamente dall'opera saggistica). Basta il poco detto finora per capire quanto peso prendano all'interno del libro i congegni metrici e i procedimenti retorici che danno loro carne. La prima cosa che queste scritture "comunicano" non è: voglio dire questo, ma invece: sono costruita, sono una forma.

È ovvio però che questo tipo di osservazione critica non basta a mettere in luce alcun aspetto della poesia che non faccia parte del campo di interrogazione sopra tratteggiato, o di quel foucaultiano "si parla" da cui gli enunciati vengono estratti. Infatti, se la poesia non si presenta animata da un voler dire, né tanto meno registrata su un linguaggio inteso come veicolo, tranquillo specchio delle cose o chiuso stagno sconvolto dal sasso di un'alterità, resta libera per essa una casella ben precisa: quella del manierismo, della metaletteratura. E allora eccole le risposte, quelle che erano già state date, che si conoscevano già; Frasca manierista, seriale e ossessivo, epigonale. E dunque, implicitamente, autoreferenziale, inutile, disinteressato ad ogni possibile funzione e ricaduta pubblica della poesia, e via dicendo. Né varrebbe di più rovesciare questi giudizi, mettere il segno più al posto del segno meno (dire ad esempio che la poesia non deve avere alcuna funzione pubblica o che una scrittura "mascherata" sia automaticamente preferibile a una "nuda"), perché ci si muoverebbe sempre all'interno della medesima griglia di lettura e di interrogazione, quando invece l'unica cosa che conta è tirarsene fuori e costruirne un'altra. Si potrebbe cominciare da un'altra parte. Se non ci sono dubbi che la poesia di Frasca fissa e ripete, non si può forse rinvenire una modalità di fissazione e di ripetizione che non coincida con l'inerzia e l'immobilità, che non conduca a quella mortifera messa in stato di cui si parlava a proposito dell'autoritratto? Il che infine equivale a chiedere: «Che cosa viene fissato e ripetuto in questa scrittura?» o anche: «Che cosa questa scrittura ci chiede?».

Orologi

Una delle scene più frequentemente imbastite e ripetute da Frasca vede un uomo o una donna, che dice io, o ai quali qualcuno si rivolge con il tu, oppure descritto in terza persona, che in spazi angusti e opprimenti (una casa o una stanza

che somiglia a un cubicolo) rimastica senza posa i propri pensieri, il mormorio mentale che riempie, fino a farla scoppiare, la scatola cranica. Si avverte una voce che non dà tregua, che il personaggio si sente sgorgare dentro come entità estranea (se la sente dire, secondo un verso fraschiano), pericolosamente vicina alle scariche elettrostatiche del rumore bianco, tanto da fargli credere che sia la sua carne, elettrificata dalle connessioni cerebrali, a ronzare, friggere, sfrigorare costantemente («è questa carne qui che fa rumore»). L'immobilità è corrugata da un formicolio, da un continuo e grigio borbottio di presenze semidefinite. La corrente di pensieri con cui il soggetto si sfrangia e si macera parte quasi sempre dal ricordo, rappreso in immagini, di un'altra persona; spesso tali immagini memoriali sono supportate o direttamente fornite da tracce che il soggetto maneggia: lettere o fotografie. Specialmente le fotografie funzionano come propellente e acceleratore per far brillare la memoria e il desiderio suo compagno di sempre; portano dunque a ricordarsi di eventi appartenenti al passato e a ripeterli, ma ripeterli sempre fissi, immobili, irricognoscibili, e in definitiva morti. Quando poi il personaggio si trova a guardare una foto che lo ritrae, come accade ad esempio in uno degli *Orologi*, la mortificazione si acuisce ancora e lo investe direttamente, come se portasse legato alla schiena un cadavere, il proprio. Questa ripetizione si esercita su frammenti di esperienza fermati, incorniciati da un macchinario e resi riproducibili, tutti uguali e tutti ugualmente spettrali; è la ripetizione dell'orologio, che scandisce in porzioni uniformi e meccaniche il flusso della vita, lasciando indietro, nel suo procedere inarrestabile, soltanto scarti. È anche la ripetizione della macchina da immagini, produttrice, secondo il Barthes della *Chambre claire*, precisamente di uno *Spectrum*, cioè un'entità che, nel suo radicamento etimologico all'atto di mostrare, allo spettacolo, lascia vedere «quella cosa un po' terribile» che è il «ritorno di un morto». D'altra parte orologio e macchina fotografica sono entrambi congegni a tempo, dato che la fotografia si basa su un tempo di esposizione e l'apparecchio è dotato di un meccanismo ad orologeria che regola l'apertura del diaframma. «Horloge à voir, ou à revoir», lo chiama Barthes, e «orologio a corrente» è per Frasca, dove la corrente è la luce che entra nell'apparecchio da una parte, ma anche lo sguardo che ne viene mediato dall'altra. È lo sguardo dell'altro modificato dalla protesi tecnica (dal Grande Altro della tecnica, direbbe forse Žižek) che mette il soggetto al suo posto e lo trasforma in una presenza quasi cadaverica.

È necessario sottolineare, come hanno fatto Tommaso Ottonieri e Giancarlo Alfano, l'importanza degli oggetti tecnici e della tecnologia in generale nella vicenda che intreccia il tempo, il corpo e la vita dell'uomo, vicenda squisitamente barocca su cui la poesia di Frasca propone un numero enorme di variazioni. Un orologio infatti è anche il corpo umano, «orologio a polvere» che si sfarina inesorabilmente, si ingrossa e imbruttisce («sei di nuovo sudata. sporca. e le tue impronte. sono già dappertutto. bava morta delle mani»), e con la stessa tremenda monotonia spinge verso la riproduzione, la propagazione della specie. Come i secondi dell'orologio, le generazioni si succedono alle generazioni («io qui. e tu che mi somigli dopo.») e il tempo, la lima, lavora a spianare le «tacche», cioè gli individui, mentre essi, avviati verso il «tagliere», provvedono a fabbricare nuova carne per

alimentare il «roteante mattatoio». Tutto si muove di un «moto metronomo» verso la consunzione, tranne questo moto stesso, «ordine meraviglioso. che se ne va per rime», «orologio incorruttibile. che tacca dopo tacca. d'uno sterminio interminabile. scocca lasciando questa scena intatta». Nel bel mezzo di questo processo, imprigionato in una «catena immensa» di cui ognuno deve «portare il peso», il soggetto, sfinito dal rogo del desiderio e della memoria che si alimenta della sua carne, implora pietà, arriva a chiedere che tutto finisca, che tutto si acquieti nel nulla definitivo, nella materia priva di coscienza e di vita («spegnete ve ne prego quel motore. | che è dentro i miei tessuti.»; «nei miei ceppi imploravo. basta. basta.»; dove ritorna l'antichissimo «παῦε, παῦε» dei culti orfici, il «ché-tati, ché-tati» detto al corso del mondo).

Su questa scena, che sembrerebbe testimoniare i caratteri di un destino, di un funzionamento infausto, ma “naturale”, della *moles et machina mundi* (il male è nelle cose, nei corpi; la perversa combinazione di frenesia e ritorno del sempre uguale sta scritta, fin dall'inizio, nella sorte dell'umanità) la presenza attiva della tecnica apporta una correzione di cui è difficile sottovalutare l'importanza. Non soltanto la tecnica raddoppia e acuisce (ripete) l'immobilità e l'insensatezza, ma in qualche misura ne è la concausa. E, quando Frasca mette in gioco le innovazioni e i mutamenti indotti dall'avanzare della tecnica, non li colloca mai in un orizzonte puramente ontologico-destinale (la tecnica come epoca dell'essere, per intenderci), ma li mantiene dentro un processo materiale, storico e politico. La tecnica è ciò che alimenta l'avanzata del processo capitalistico, da cui a sua volta viene alimentata, e gli fornisce i mezzi per inchiodare gli individui, con le buone o con le cattive, nel ruolo di funzionari e anzi di servi che quello assegna loro. Così, ad esempio, la radio con le sue batterie al quarzo si presenta come un ulteriore orologio che una sera dopo l'altra, e tutte nello stesso modo, tiene fermi coloro che la patiscono nella figura di un ascolto prono: canticchiando le canzonette che viaggiano sulle frequenze radiofoniche gli individui, in realtà, incarnano e si ritrasmettono una voce che dice qual è il loro posto e il loro compito, nell'ennesimo circuito che funziona come un cappio. «Le voci ferme a ripetere vieni a ripetere ferme queste voci». I loculi o camere di tortura in cui le larve fraschiane – macchie-macchine corporee unite a un flusso vocale che le sponda – si trovano rinchiusi sono anche gli uffici o le automobili (gli «abitacoli») incolonnate in un'eterna ora di punta.

È impossibile non notare, a questo punto, che la pratica della poesia presenta aderenze e continuità con questa situazione. Se infatti nel mondo di Frasca gli istanti si sovrappongono agli istanti, senza che mai si formi «l'impossibile mucchio... di quel vecchio greco», secondo la lezione di *Fin de partie*, ossia senza che mai l'agglomerato possa cambiarsi nell'ordine di una vita, e se l'occupazione del soggetto nel presente è l'illusorio “agganciamento” di un (tra)passato definitivamente estraneo, allora al «rimpianto» che cerca di colmare il vuoto di un'esperienza svanita con surrogati immaginari corrisponde senza dubbio «la rima», che vorrebbe istituire nel testo una specie di supporto, per ricorrenze e analogie, della memoria (tu «che li combaci. li rimpiangi. rimi»). La forma e la metrica avrebbero così il compito di alzare un'intelaiatura, esattamente la regola e l'uniformità di

una rete, in cui «l'indistinto sciupio dell'esserci» (Enrico Testa) possa venire fantasmaticamente ordinato. Ma per questa strada ricadiamo nel "si parla" e nella sua batteria di caselle predeterminate: il già ricordato presunto manierismo di Frasca prenderebbe senso grazie a un'idea della «forma che vale – quasi classicisticamente in fondo – da unica possibile risposta» all'insensatezza della traiettoria umana (ancora Testa). Per mostrare come Frasca non sia né classico né tanto meno classicista (cioè come non confidi in un ordine cosmico ma nemmeno lo mimi o lo supplica sapendolo assente, con uso ironico o apotropaiico della forma) e come né il *nihil novi sub sole novo* né lo smalto sul nulla funzionino da motore della sua poesia, bisogna nuovamente spostare il fronte del discorso.

Il guasto

I campi del sapere e le discipline nei quali, oltre alla scrittura letteraria, la passione e l'intelligenza di Frasca si esercitano sono numerosi e di non sempre ovvia combinazione. Filologo romanzo, metricologo, comparatista, studioso di cose barocche, profondo conoscitore della modernità fin nelle sue estreme propaggini, traduttore, genealogista e tipologo culturale (con tutti i necessari sconfinamenti che ciò comporta sui terreni di scienza e filosofia), attentissimo fin dall'inizio della sua carriera alle ricadute dell'era elettrica sul sensorio e sul pensiero prima, sull'arte poi, Frasca non ha mai cercato di camuffare i materiali e i temi che da questa multiforme ricerca passavano a sedimentarsi nei suoi testi poetici. Basta a confermare tale tracimazione la presenza, nei libri di versi, di riscritture da gruppi musicali come King Crimson e Residents, o da maestri d'elezione come Beckett o da sociologi e mediologi come McLuhan. Un breve confronto con una delle "divagazioni" che più stanno impegnando Frasca da qualche anno, e quindi la telegrafica analisi di un tema, può forse fornire le modalità per effettuare quello spostamento di fronte (fronte critico s'intende) indispensabile a disincagliare la nostra lettura da una pratica interpretativa troppo condizionante. Il divagare di Frasca è sempre un evadere da quello che una volta egli ha chiamato «zolla accademica», una linea di fuga dal peso schiacciante degli specialismi, intesi nel senso deteriore di dispositivi fatti per registrare un solo tipo di cosa, magari in quantità indefinita, e ignorare l'esistenza e la necessità del resto. L'importante è ora aprire uno spiraglio che consenta di vedere a che livello e in che dimensione di senso dell'attività poetica queste linee arrivino a riterritorializzarsi e a trovare una sia pure metastabile consistenza, nonché di capire in che modo prendere tutti i materiali apparentemente allotrii alberganti nella poesia fraschiana.

Così ciò che in un primo momento potrà sembrare il punto di più pesante intrusione di una ricerca "extrapoetica" nel territorio della poesia servirà forse da caso esemplare della maniera in cui Frasca giunge ad affidare alla poesia (o più in generale all'opera d'arte di parola) una funzione assolutamente peculiare (ma annotiamo intanto che per lo scrittore la poesia ha, anzi è una funzione, cioè un funzionamento non tanto del linguaggio, quanto del congegno formato da un particolare montaggio della sfera percettiva, della memoria culturale e della facoltà linguistica. Insomma chi si aspetta dalla poesia una parola piena che dica, o addirittura

inauguri, il mondo, o chi la vuole come grimaldello per qualche assoluto, deve servirsi altrove). Il *detour* a cui alludo passa attraverso gli studi sulla biologia del cervello e lo sviluppo della coscienza di ordine superiore di Gerald Edelman, che tanto contano nelle prove saggistiche di Frasca come *La lettera che muore*, il già citato libro su Philip Dick o il poderoso saggio su Dante e Beckett del 2006, ma altrettanto si sentono nei suoi lavori in versi. L'idea che guida Edelman, il suo immanentismo si potrebbe dire, è quella che i processi di pensiero vadano indagati nel loro radicamento nella morfologia e nel funzionamento, insomma nella materialità, del cervello, senza postulare nessuna mente semitrascendente ed escludendo l'ipotesi che pensare sia processare informazioni secondo algoritmi prestabiliti che si tratterebbe soltanto (si fa per dire) di ricavare o rintracciare, e che il mondo sia una specie di nastro che il computer-cervello legge. Edelman insiste moltissimo su un carattere che chiama variabilità: ogni cervello effettua «categorizzazioni percettive» (ossia registra e ordina i segnali provenienti dall'esterno) dando luogo a mappature neurali diverse. Questo tipo di mappe sono sempre collegate tra di loro, tramite ciò che Edelman chiama «connessione rientrante», per coordinare le proprie risposte e formare la percezione coerente e unitaria dell'oggetto.

Queste mappe e queste connessioni “in parallelo” sono inoltre «degenerate», vanno incontro cioè ad un numero molto alto di mutamenti strutturali restando però in grado di dare una “risposta” identica. Ciò vuol dire che “lo stesso” panorama percettivo viene registrato, ordinato, reso accessibile alla coscienza da configurazioni neurali diverse non solo da individuo a individuo, ma volta per volta nello stesso individuo. Per di più le mappature della categorizzazione percettiva sono connesse tramite rientro anche con altre mappe prodotte dai cosiddetti «sistemi di valore», mappe alloggiare in porzioni del cervello che non hanno alcun contatto con l'esterno. La percezione del mondo non deriva dallo stamparsi di immagini che da “fuori” passerebbero “dentro” («il mondo [...] è un luogo senza etichette» e «nel cervello non c'è nessuna vera immagine»), ma da processi che molto approssimativamente si potrebbero definire di comunicazione del cervello con sé stesso e di autoorganizzazione («l'“immagine” è una correlazione tra categorizzazioni di tipo diverso»). In modo simile la memoria non è il ricorso ad un «processo stereotipato», ma una «continua ricategorizzazione» che conserva natura «probabilistica». La coscienza primaria, su cui la coscienza di ordine superiore sempre poggia, è una specie di “scena” costruita dalla connessione dei suddetti sistemi valore-categoria con le categorizzazioni percettive (l'organizzazione dei segnali in entrata) in atto, dunque un composto – diverso per ciascun cervello – di percezione, memoria e autoorganizzazione. Edelman la definisce «presente ricordato». La coscienza di ordine superiore (l'autocoscienza e l'intenzionalità) consente di sottrarsi a questa scena ristretta, ma ne rimane sempre materialmente condizionata.

Parlando della poesia di Frasca tutto questo deve interessarci per più di un motivo, anzitutto perché fa emergere legami non proprio evidenti che uniscono in una serie certi elementi ricorrenti di questa poesia, insieme a un ulteriore livello di significato su cui misurarla. Se si legge un po' Edelman (o il Frasca studioso che usa

Edelman) diventa evidente che la figura base dei versi fraschiani – l'individuo che, in una stanza, ronza, frigge e sussulta dei pensieri che lo visitano – presenta con molta precisione, non in filigrana ma in piena luce, le dinamiche “cerebrali” di percezione, memoria, costruzione di una scena, attività della coscienza di ordine superiore. Naturalmente lo fa dando a questi fattori uno stile e una tonalità di fondo peculiari. Combinando Edelman con Lacan (se non sbaglio), tanto la percezione che la memoria sono descritti da Frasca come un'opera di «allucinazione» che il soggetto ordisce per sé o a proprio danno: le presenze morte richiamate dal pensiero non sono altro che un «arredamento» o un abbaglio – sempre fantasmi dunque – con cui il soggetto popola la “camera” della sua proiezione o allucinazione basilare e fondativa. Questo è il motivo per cui così spesso il soggetto, parlante o parlato che sia, viene paragonato a un centro del mondo, anzi al «centro dove implode il mondo», al buco, al canale, in ogni caso alla discontinuità nel tessuto dell'esistente in cui si installa il «proiettore d'ombra», cioè il cervello. Una delle ragioni per cui in questi versi la ripetizione è così diffusa è che essi vogliono restituire, ad un certo livello, l'impronta di alcuni processi cerebrali eminentemente ripetitivi, seppure come si è visto non stereotipi. Ogni qual volta troviamo un soggetto (un pensiero incarnato) circondato e “fasciato” da un ambiente chiuso, stanza, automobile ma anche, come accade in un pezzo di *rimi*, piazza circolare da cui si dirama e su cui sbocca una raggiera di strade rettilinee, abbiamo sempre a che fare con l'incessante attività di un cervello che percepisce, e automaticamente schermo, il mondo. La posizione del soggetto è quella di uno che brancola da fermo cercando di abbracciare i suoi fantasmi: «eccomi qui nel posto che mi spetta nella stazione che riceve niente».

Questa considerazione parrebbe confermare la teoria del male come destino, visto che al «mondo com'è. solo carcasse e carne» aggiunge, anzi sottrae, il «mirino», la «ferita», il «varco che svanisce», ossia il soggetto che lo riflette solo per non possederlo mai. Eppure proprio qui si innesta la possibilità di un pensiero diverso, che non cancella né nega il primo, ma viaggia insieme ad esso in una sorta di sintesi disgiuntiva. Anche se Frasca non può condividere la radice dell'ontologia di Hardt e Negri, secondo la quale esiste un soggetto collettivo costituente – la Moltitudine – la cui attività coincide con una vera produzione d'essere e la cui potenza viene costantemente alienata ed espropriata dai dispositivi biopolitici del potere, credo che possa accettare l'analisi storica che i due teorici hanno messo a punto sulla scorta di Foucault: nel tempo che ci è toccato in sorte, nel mondo elettrificato e cerebralizzato (attraversato dalla rete nervosa di Dio, secondo il presidente Schreber, o asceso alla condizione di puro pensiero che si pensa, secondo un personaggio di Hawthorne) i cervelli sono stati messi al lavoro e lo sfruttamento si esercita sul terreno stesso della produzione della vita, dei pensieri, degli stati d'animo. È la vita stessa che deve automodellarsi, secondo una disciplina morbida ma proprio per questo invasiva e tendenzialmente imperforabile, per fabbricare il proprio asservimento e il proprio consumo. Ora, in tale situazione il corpo è la carcassa di un morto vivente destinato a generare altri morti viventi e il cervello è

l'apparecchio elettrico che, con il suo funzionamento degenerante (o il suo «guasto», come dice Frasca) isola il soggetto in un ambiente costitutivamente immaginario («non c'è nebbia che non sia lo sguardo con cui ti chiudi al mondo»), in un certo senso anestetizzandolo nei confronti di quanto è costretto a subire. Il corpo cerca un altro corpo in cui cozzare perché la carne torni, perché ci sia sempre nuova carne da sottoporre a mortificazione; il cervello o la «materia della mente» spalanca un vuoto che il pensiero dovrà per sempre lambire, in traiettorie che tornano su loro stesse. «Tutto era immobile anche quanto in moto nel friggere continuo della carne». Ma il guasto, l'origine del male è anche l'unica cosa che «non torna» sulla scena dove tutto torna (ogni cosa e ogni conto), è l'unica risorsa della singolarità per tentare di sottrarsi al male. Dato che due guasti non possono essere sommati, essendo reciprocamente incommensurabili, il potere che vuole solo fare numero trova un argine che la sua forza non può in nessun caso spazzare via. E, poiché questa forza è guasta e degenerante, la singolarità può lavorare a tirarsi fuori dalla situazione in cui «tutto quello che vorresti dire. di te della tua vita te lo dicono. e tu fai solo sì chinando il capo. e tu fai solo il gioco del nemico e fai quello che torna su daccapo a dire che dicesti quant'è detto. quanto ti dissero che sarebbe stato detto di te»; o altrimenti detto «è quanto è tuo che ti ripete sveglia», è proprio il male comune della condizione umana, che costringe ad andare «anche se andare è il danno», che fa resistenza contro i suoi doppioni storico-politici. Hardt e Negri sostengono che «il potere imperiale ripete, salmodiandoli, i nomi delle lotte», vale a dire i processi costituenti in cui la Moltitudine si è andata affermando nel corso degli ultimi sessant'anni, svuotando le categorie politiche della modernità (massa, popolo, classe, stato, nazione) per rivendicare le esigenze del Comune, «per neutralizzarle e per costruire la loro immagine mistificata»; senza essere così ottimista anche Frasca sembra pensare che il capitalismo tecnologico ripeta o, meglio, parodizzi una condizione comune per asservirla ai suoi scopi, e che il potere non si applichi dall'esterno su alcuni punti del campo sociale, ma faccia parte della sua costituzione in una figura di completa immanenza. Il fronte è interno.

Fino al collo

Resta da affrontare la questione più difficile, capire in che modo e secondo quale funzionamento la filiera teorica e lo spessore psicologico-esistenziale sommariamente esposti si trasmettano al fare poetico, quale sia il loro posto e il loro peso e insieme, inevitabilmente, quale sia il posto e il peso di chi li è andati elaborando nel corso di un trentennio, l'autore delle poesie, Gabriele Frasca in persona. La strada più confortevole, perché battuta e allargata da innumerevoli transiti, per rispondere a tali domande sarebbe quella che conduce dalle parti di un contenuto da un lato e di una certa idea di espressione dall'altro. Si potrebbe pensare cioè che nella sua poesia l'autore prenda le proprie riflessioni come oggetto che in primo luogo si tratterebbe di rappresentare – di rendere disponibile di fronte a un osservatore – nelle diverse specificazioni disponibili della discussione, del commento, dell'esemplificazione. La poesia sarebbe in tal caso un discorso costruito

intorno a un plesso di temi, sarebbe una modalità discorsiva dell'affrontarli. A tale apertura oggettivizzante andrebbe subito aggiunto un *côté* soggettivo: la poesia registrerebbe i tracciati dei patimenti, dei sommovimenti, delle continue schermaglie di un nucleo di interiorità alle prese con un mondo (ambiente, panorama esistenziale) conformato nella maniera terribile che si è detta; la poesia attiverebbe dunque un canale espressivo — e si dica pure lirico — che consentirebbe l'inserimento in un *medium* linguistico dell'esperienza individuale di un soggetto, non uno qualsiasi, ma proprio Gabriele Frasca, con la sequenza di eventi, luttuosi e dolorosi, che l'hanno contraddistinta. A monte di tale ipotesi sta un duplice presupposto per il quale, in primo luogo, esisterebbe “naturalmente” una sorta di etere rappresentativo che farebbe da mediatore per analogia di tutte le esperienze, rendendole comunicabili, una sorta di ufficio postale in cui si entra a ritirare pacchetti informativi, alcuni magari meglio decorati di altri, e in secondo luogo che la forma poetica sia uno strumento che consente di “dire meglio”, di far vedere meglio, cose disponibili altrove: un bel vestito o un corsetto ortopedico, in ogni caso una procedura d'ordine a cui il fluido espressivo in cui si manifesta la soggettività viene sottoposto perché resista una volta staccato dal suo produttore.

Se le cose stessero soltanto così, la poesia sarebbe semplicemente la “bella espressione”, fatta per essere “comunicata”, di una pena individuale, svago o passatempo disperato, nonché narcisistico e consolatorio, “cameretta” in cui Gabriele Frasca viene a patti con la legione dei suoi fantasmi, così come il narratore di *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, nell'attesa del momento in cui «il mondo sarà Tlön», attende «a rivedere [...] un'indecisa traduzione quevediana [...] dell'*Urn Burial* di Browne». Ma basta una piccola fuoriuscita dall'inquadratura iniziale per evitare di ricondurre Frasca alla figura — diminuita e mortificata quanto si voglia, non importa — del poeta come “soggetto rappresentativo” che ci racconta gli affari suoi, al di là dei quali non riesce o non ritiene sia possibile vedere, impacchettandoli in luccicanti nastri di parole. Basta vedere che gli elementi biografici, psicologici, culturali visibili, senza dubbio appartenenti a quell'uomo che si chiama Gabriele Frasca, non sono l'oggetto o l'argomento, ma soltanto il “materiale da costruzione” che la poesia utilizza, la sua stoffa. Non può non esserci questa stoffa, se è vero che ciascun individuo si allucina il mondo; ma la poesia di Frasca lavora prima di tutto a fare in modo che questa personale cristallizzazione di tracce, percorsi, ossessioni, non sia l'esperienza privilegiata di un poeta, bensì l'esperienza qualsiasi, l'esperienza di *uno* («uno finisce che si sveglia un giorno | e dice ma che cazzo ci sto a fare»): la poesia si attiva proprio a far sì che la degenerazione incarnata, la singolarità, non si avviti sempre di più nelle spirali del suo pensiero-percezione e non si specchi nei suoi segreti/secreti rendendo la schermatura sempre più spessa. Se è vero che l'isolamento “naturale” dell'individuo è diventato terreno di impianto del progetto neoliberalista di governo della vita, che produce e diffonde la ridda di voci (sintetiche) che attraversano ciascuno dicendogli di stare al suo posto e tuffando nell'incubo le sue percezioni e affezioni, allora la poesia di Frasca, che è costruzione di forme, aggancia la sua operazione a questo flusso psichico e mediatico/medianico che vorrebbe fare uno con l'esperienza del soggetto, e non

all'espressività sorgiva come tale. La poesia inquadra e lavora porzioni di questo flusso naturale e artificiale per dar loro consistenza e renderle riconoscibili. La sintassi e la metrica – in definitiva lo stile – sono strumenti per estrarre dalle percezioni e affezioni soggettive «percetti e affetti» e comporli nell'unico personaggio che si trova dentro questa poesia. Frasca infatti non mette in scena un personaggio che percepisce e riflette, ma un «personaggio-percezione» o un «blocco di sensazioni» (Deleuze-Guattari). Non c'è nessuno in questa poesia, né vi si comunica alcunché; essa non contiene una larva o uno stampino di uomo in cui il lettore dovrebbe prendere posto per sentirsi raccontare le sue pene, e forse compiangerlo o immedesimarsi in lui, confrontando quelle pene con le proprie e trovandole simili. Questa identificazione immaginaria è solo un'altra delle forme che prendono «le voci ferme a ripetere vieni a ripetere ferme queste voci». Il blocco di sensazioni non è mera registrazione di esperienze percettive, né smorfia lacrimevole modellata nello stucco, ma una forma che si oppone punto per punto all'evanescenza, all'inafferrabilità dell'intreccio "radiofonico", meduseo e cadaverizzante («e gli echi della radio in nessun posto»), in cui tutto fa rima con tutto, ogni cosa si mescola a ogni altra; a questa fluidità e viscosità pervasive, prodotte per mantenere una forma, quella del dominio, fa fronte, o si mette di sbieco, una forma fluida, perché sempre da creare nuovamente, nella quale resti traccia dei barlumi di verità che il soggetto, con tutto il suo dolore, ha saputo rinvenire o costruire, una forma in cui questo «punto di reale» possa tornare a brillare, «nel tessuto ricostituito della nostra pazienza» (A. Badiou).

La poesia di Frasca chiama il lettore a ripercorrere le piegature della sua forma, a ricostruirne il procedimento e a ridirlo con la propria voce. Così si spiega l'insistenza dell'autore sulla necessità di una dimensione orale, di un passaggio dei suoi testi attraverso la voce (ricordo solo che per Zumthor la poesia è orale non quando è vicina al parlato, ma al contrario quando accoglie un *surplus* di formalizzazione che funziona da memoria esterna e la rende tramandabile). La voce è il mezzo attraverso cui il blocco del testo viene incorporato da chi lo legge, trasmesso per contagio e non per comunicazione, da *uno* a un altro *uno*, «da scatola a scatola» come dice Frasca, senza passare per il medio uniformante di un senso comune. La macchina della poesia allora non sta "solo" nelle connessioni testuali, nei procedimenti messi su pagina (che in questo caso resterebbero «bave secche» o polveri pietrificate di un monumento funebre); ciò che fa macchina sono anche tutti gli incorporamenti – ciascuno singolare – attraverso i quali quei procedimenti, quelle forme, vengono smontati, deconnessi e riconnessi (ancora Deleuze e Guattari: a fare macchina sono «tutte le connessioni che portano avanti lo smontaggio»: questo vuol dire, tra le altre cose, che non è necessario aderire a tutti i retroterra teorici di Frasca, che non valgono come prerequisiti per la comprensione. Forse non esiste un lettore modello per queste poesie). Insomma la poesia è quella produzione di forme nella quale una singolarità incommensurabile si espone – direbbe Nancy – ad altre singolarità incommensurabili, una forma che ciascuna realizzazione tocca, e manipola, in modo diverso. È ancora questione, evidentemente, di

ripetere, ma non l'oggetto (i contenuti) né il soggetto (i vissuti di Gabriele Frasca da assimilare ai nostri), bensì la differenza di una forma che non può essere assunta che variandola; quindi una forma che, pur perfettamente definita, funziona da zona di indeterminazione che contribuisce a rimettere in moto un'attività, nel panorama dove un'apparente perfetta libertà (chi è più libero di noi, oggi?) fa da patina al condizionamento più ferreo. La poesia non concede terreno ad alcuno svincolamento immaginario da questa condizione. Ci si è dentro fino al collo. Ma «quand on est dans la merde jusqu'au cou» – perché «la vida empieza en lacrimas y caca», diceva Quevedo, e un intero apparato sociale si adopera, con continui pompaggi materiali e immateriali, a che l'individuo nel corso della vita non esca mai da quella merda – al poeta «il ne reste plus que chanter», aggregare ritornelli debitamente composti e formalizzati da inviare («tu va', ballatetta») perché qualcuno, amico o sconosciuto, li incontri, li rimetta e se ne faccia rimettere in funzione.

NOTA

Tutti i versi di Frasca che cito vengono da GABRIELE FRASCA, *Prime. Poesie scelte (1977-2007)*, Roma, Sossella 2007. Le altre opere dello stesso autore a cui ho fatto riferimento sono *La lettera che muore*, Roma, Meltemi 2005; i saggi *Su e giù con i figli del deserto*, uscito sulla rivista «l'espressione», anno II, marzo 2004, e *Dante in Beckett*, compreso nel volume *AA. VV., Tegole dal cielo. La letteratura italiana nell'opera di Beckett*, a c. di Giancarlo Alfano e Andrea Cortellessa, Roma, EDUP 2007; *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Roma, Meltemi 2007. L'anticipazione del nuovo romanzo *Dai cancelli d'acciaio*, pubblicato da Sossella e venduto solo ai sottoscrittori (informazioni sul sito www.lucasossellaeditore.it/viaggi.html) è uscita sul numero 36 del «verri» nel febbraio 2008. Le parole di ENRICO TESTA vengono dal cappello introduttivo a Frasca della sua antologia *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi 2005; di TOMMASO OTTONIERI si veda il saggio *La Zona lirica. La Zona morta*, in *La Plastica della Lingua. Stili in fuga lungo un'età postrema*, Torino, Bollati Boringhieri 2000. GIANCARLO ALFANO ha scritto l'introduzione a Frasca nell'antologia, di cui è cocuratore, *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani tra due secoli*, Roma, Sossella 2005. Tra i molti libri di GERALD EDELMAN tradotti in italiano, qui ho preso da *Sulla materia della mente* (Milano, Adelphi 1993) e *Più grande del cielo. Lo straordinario dono fenomenico della coscienza* (Torino, Einaudi 2004). Le righe di MICHAEL HARDT e TONI NEGRI vengono dal loro *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Milano, Rizzoli 2001. DI DELEUZE e GUATTARI ho citato *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet 1997 e *Che cos'è la filosofia*, Torino, Einaudi 1997; di ALAIN BADIOU *Beckett, l'increvable désir*, Paris, Hachette 2006. La frase con cui finisco il saggio è di SAMUEL BECKETT.

Umberto Fiori

Implorare le pulci. Lettura di *Davanti alla Legge* di Franz Kafka

Nel capitolo IX del *Processo*, Josef K. si sta aggirando tra le navate della cattedrale cittadina; d'improvviso, qualcuno lo chiama per nome: è un sacerdote, che dopo un breve scambio di battute intorno al suo processo gli propone un apologo che dovrebbe finalmente illuminarlo, facendogli perdere ogni illusione riguardo al tribunale. Nel breve racconto – uno dei più celebri di Kafka, pubblicato anche come testo autonomo – si parla di un uomo che si presenta alla porta della Legge e

chiede al guardiano di entrare. Il guardiano gli prospetta mille ostacoli e fa di tutto per scoraggiarlo; l'uomo però non si rassegna: per tutta la vita rimane presso la soglia, in attesa di essere ammesso, cerca di corrompere il guardiano, prega persino le pulci nel suo bavero di pelliccia di aiutarlo, finché, in punto di morte, quando chiede con meraviglia perché nessun altro si sia presentato alla porta, il guardiano gli dice che quell'entrata era riservata a lui, a lui solo, e che ora la chiuderà per sempre.

Come ogni testo sapienziale, l'apologo rimane per molta parte oscuro; il senso di ciò che rivela, la sua "morale", si presta a interpretazioni molteplici e contrastanti, alcune delle quali emergono già al termine della narrazione, quando K., turbato, incalza il sacerdote con obiezioni e dubbi. La loro discussione, in realtà, investe solo alcuni aspetti della favola (il guardiano ha ingannato l'uomo? egli stesso è vittima di un inganno? chi è più libero dei due?) dandone per scontati molti altri. Si ha quasi l'impressione che anche l'imputato, a cui l'enigmatico ammaestramento è rivolto, sia ormai un iniziato, partecipe del linguaggio esoterico dei suoi persecutori; i suoi commenti rischiano di sviarci, di farci sorvolare sui termini fondamentali della situazione descritta.

Ripartiamo allora dalla favola. Che cos'è la Legge di cui si parla?

Istintivamente, siamo portati a pensare che si tratti di un *testo*. Certo, non un codice delle norme vigenti in questo o in quel Paese; qualcosa di assai più elevato, assoluto, stabile: precetti e divieti eterni, scolpiti nella pietra, incisi nel bronzo; in ogni caso, qualcosa di *scritto*. L'uomo – questa è l'interpretazione più spontanea – si presenta alla porta della Legge per prenderne visione, per *leggerli*. Nel racconto, però, non si dice questo. Si dice che l'uomo «chiede di *entrare* nella Legge» («bittet um Eintritt in das Gesetz»). Se la Legge fosse un libro, una pagina scritta, una tavola incisa, questo modo di esprimersi sarebbe quantomeno bizzarro. Si *entra* in un luogo, in uno spazio. Della porta che il guardiano sorveglia – e che è «aperta come sempre» – si dice che «conduce alla Legge» (non alle tavole dove è incisa, al libro in cui è scritta). Ciò di cui si parla è dunque qualcosa come uno spazio, un luogo. È a questo spazio, a questo luogo, che l'uomo vorrebbe accedere. A muoverlo – com'è facile comprenderlo! – è il desiderio di non essere più *fuori* dalla Legge.

Non si tratta di un desiderio personale, derivante da una sua particolare inclinazione: «Alle streben doch nach dem Gesetz» «Tutti tendono (aspirano) alla Legge», dice al guardiano, poco prima della fine. Questo *Streben*, dunque, riguarda l'umanità intera, non è l'impulso che spinge determinati individui verso il sapere che ha per oggetto i valori supremi. Nel racconto, oltretutto, non si parla mai di *conoscere* la Legge. L'uomo dell'apologo non è uno studioso, un pensatore: è un uomo qualsiasi o meglio – come il testo precisa – «un uomo di campagna» («ein Mann vom Lande»; torneremo più avanti sul senso di questa qualifica).

Di nuovo abbiamo a che fare con un luogo, con uno spazio: la *campagna* dove l'uomo abita, la terra che ha lasciato nella speranza di entrare nella Legge.

Quando ha intrapreso il suo viaggio, questo pellegrino doveva avere un'idea ben chiara – troppo chiara, forse – della relazione tra il punto di partenza e la meta: la Legge, nella sua mente, era il Centro, la sede in cui Verità e Giustizia – che «in campagna» restano celate – regnano finalmente senza più velami né limiti; egli la concepiva – lo si evince dai suoi dialoghi col guardiano – come la destinazione obbligata di ogni uomo, l'approdo a cui ogni esistenza tende; dunque una sorta di luogo “pubblico”, aperto a tutti, come un ufficio postale, o un santuario. Quando il guardiano lo ferma e gli prospetta mille difficoltà, il pellegrino è fortemente perplesso, quasi scandalizzato: «la Legge – pensa – dovrebbe pur essere accessibile a tutti e sempre».

Nella sua semplicità, il ragionamento è del tutto sensato: se la Legge riguarda l'umanità intera, se è il luogo in cui Verità e Giustizia si manifestano, se è lì che per loro natura gli uomini – tutti gli uomini – tendono, sarebbe lecito aspettarsi di trovarlo aperto, disponibile, magari accogliente, come la Dea che a Parmenide giunto al galoppo fino a lei tende la mano dolcemente e senza indugio espone la verità. Invece, ecco che la Legge si rivela inaccessibile; chi l'ha cercata con tanta fede e buona volontà viene tenuto sulla soglia, come un visitatore importuno.

La Legge ci chiama imperiosamente a sé; tra gli appelli che ci vengono rivolti, il suo è il più alto, il più potente: mentre il mondo offre ai nostri desideri soddisfazioni parziali, transitorie, viziate dalla colpa e dall'ignoranza, essa promette una felicità definitiva, senza errore, senza peccato, una sorta di nuova innocenza, ritrovata nella ricongiunzione con la Giustizia assoluta. La Legge ci attrae perché fa balenare – dalle sue splendide lontananze – un barlume della nostra essenza più profonda. Ma perché allora, quando cerchiamo di raggiungerla, ci respinge?

Il pellegrinaggio dell'uomo di campagna sembra muoversi entro l'orizzonte dell'umanità occidentale, greco-ebraico-cristiana: se la Legge (il *Logos*, la Ragione, l'Ordine delle Cose) è «ciò che a tutti è comune», si tratta di risalire – come ogni uomo può fare – sino alle sue fonti, alla purissima sede che è la nostra vera dimora, e là stare in pace, liberi ormai dagli errori e dalle sirene del mondo; se è la Verità rivelata, espressione della volontà di Dio, si tratta di conoscerla, di obbedirle, ed essere così salvi in eterno.

In realtà, come abbiamo visto, il racconto non dice che l'uomo vuole *conoscere* la Legge; dice che vuole *entrarvi*. La Legge, ci suggerisce l'apologo, non è un testo, un discorso scritto. Poniamo che lo fosse: l'uomo potrebbe apprenderlo, seguirne i precetti e i divieti; ma in questo modo, Legge e vita ad essa conforme sarebbero comunque distinte, separate; l'uomo che osservasse la Legge, per quanto ligio e scrupoloso, non potrebbe mai corrisponderle perfettamente, non potrebbe adeguarsi ad essa una volta per sempre: le resterebbe *davanti*, che è come dire *fuori*. Ciò che chiede, invece, è di *accedere* alla Legge, di *essere nella Legge*.

A dispetto della mitezza e della remissività del postulante, la pretesa che Kafka mette in scena è davvero smodata. Per comprenderne i termini e valutarne la portata, è forse utile confrontare il suo racconto con un celebre scritto di Leopardi, il

Dialogo della Natura e di un Islandese, che con l'apologo kafkiano presenta diverse analogie. Anche le brucianti obiezioni che il viaggiatore muove alla gigantesca donna di pietra apparsagli in Africa nascono da una logica ingenua, disperatamente umana: dato che essa, la Natura, creando l'uomo, ha posto in lui un infinito desiderio di piacere e di felicità, perché ne rende impossibile la soddisfazione? Perché invita l'uomo nel mondo e poi lo tormenta? La risposta, lo sappiamo, è che il mondo non è stato creato per rendere felice o infelice il genere umano; le opere della Natura non nascono da intenzioni malvagie: essa è semplicemente indifferente alla pena o al godimento, al beneficio o al danno che causa ai singoli esseri. Quando l'Islandese la incalza, chiedendo a chi allora giovi il ciclo eterno dalle cose al nulla e viceversa, la sua interlocutrice tace. Di lì a poco, l'interrogante verrà serenamente sbranato da due leoni affamati che si trovavano a passare.

Come nell'apologo di Kafka, anche qui un uomo si trova di fronte a una potenza che lo sovrasta, la interroga, e infine soccombe senza avere ottenuto nulla. In entrambi i casi, la richiesta di senso finisce per mettere in luce uno scacco. Le differenze, però, sono significative. A muovere l'Islandese è la ricerca della felicità, di una felicità tutta terrena, tutta umana; ciò che l'uomo di campagna persegue è invece il *superamento* dell'ordine umano, della sua incertezza, della sua precarietà, e l'accesso a una dimensione superiore, a quella che potremmo chiamare la Regola delle regole. Alle leggi della potenza che lo ha creato e che lo tiene in pugno, l'Islandese si contrappone disperatamente; l'uomo di campagna, al contrario, è mosso da una fiducia illimitata nella Legge; ad essa non intende affatto ribellarsi, aspira anzi a obbedirle fino in fondo, addirittura — lo abbiamo visto — a *entrare nel suo spazio*, a fondervisi. A differenza di quanto fa la Natura con l'Islandese, la Legge non gli rivolgerà mai la parola se non per mezzo di un mediatore, dell'ultimo dei suoi guardiani.

L'uomo di Leopardi scopre di essere irrimediabilmente estraneo all'universo di cui è parte: la potenza da lui interrogata si rivela fieramente refrattaria alla logica che informa la sua richiesta di senso. L'ordine eterno delle cose ignora ogni misura umana; la Natura non si cura nemmeno di correggere la sua creatura, di offrirle ammaestramenti; non decanta all'Islandese la santità delle proprie leggi, non gli comanda di «vivere secondo natura»: è sovraneamente indifferente. A dominare il mondo non è uno spirito né giusto né malvagio: è un meccanismo che sta al di là del bene e del male umanamente intesi. Nell'apologo di Kafka, al contrario, la potenza a cui l'uomo si rivolge conserva gli antichi connotati del Bene, della Verità, di Dio: il pellegrino, ormai quasi cieco, vede ancora «uno splendore che erompe inestinguibile» dalla porta che non lo accoglie. In quello splendore c'è la promessa di una Verità assoluta, di una gioia eterna. E tuttavia, la Legge non si mostra meno spietata della leopardiana Natura: fino all'ultimo si nega al buon uomo che è venuto a cercarla, senza tenere in alcun conto le sue lodevoli intenzioni, il suo candore commovente, la fede saldissima, la costanza di cui dà prova. Nel finale, sembra quasi che prenda gusto — tramite il guardiano — a beffare il suo correggiatore, a farsi gioco della sua ingenuità.

L'uomo è stato ingannato? K. ne è convinto. Il sacerdote, naturalmente, è di tutt'altro parere. All'inizio – argomenta – il guardiano ha detto: «Ora non puoi entrare», alla fine: «Questa porta era solo per te, e ora vado a chiuderla»: in questo non c'è menzogna, non c'è contraddizione. Entrambe le affermazioni erano vere. È l'uomo stesso a ingannarsi. La sua pretesa smisurata nasce dall'errore, dall'incapacità di comprendere. *Entrare* nella Legge è impossibile. Solo *davanti* si può starle, solo di fronte. Cioè *fuori* da lei. La vita dell'uomo è questo stare fuori: *ek-sistere*, esistere.

Davanti alla Legge, l'uomo è un *uomo di campagna*: uno sprovveduto, un forestiero male informato, accecato da miraggi e illusioni. È uno di fuori, un *e-sistente* che ostinatamente pretende di accedere al centro, allo splendore eterno dell'Essere. Ma tra Essere e esistere, tra la Legge e l'uomo – come ci mostra l'apologo – la distanza è incolmabile.

Questo non significa che tra i due non vi sia alcun rapporto. L'uomo non può entrare nella Legge, ma d'altra parte non se ne può distogliere, non può liberarsene. La Legge lo riguarda, lo interpella; lo lega a sé, lo *religa*, lo tiene in una *religio*.

Il vincolo che Kafka ci presenta è assurdo, paradossale. L'uomo deve ciò che non sa. Deve conformare la propria vita alla Legge e ardentemente lo vorrebbe, ma questa volontà, la più giusta che possa pensarsi, non è realizzabile. La Legge, infatti, non è una verità rivelata o acquisibile per mezzo della ragione, una determinata regola che si possa apprendere e praticare: è una dimensione che col mondo umano nulla ha in comune tranne una porta, una soglia. Quella soglia («per ora») non si può varcare: questo dichiara subito il guardiano. Ciò che si può fare – ciò che l'uomo fa – è stare in attesa, là fuori. Per ora: per la vita.

Nel finale, che ha l'aria di una tragica beffa, viene dolorosamente in chiaro l'abbaglio dell'uomo di campagna. La porta della Legge non era, come lui pensava, un passaggio pubblico, aperto alla collettività: era riservata a lui, proprio a lui: al *Singolo*. Il termine kierkegaardiano non compare nel racconto, ma lo scioglimento non può non far pensare a *Timore e tremore* (un'opera ben nota a Kafka), alla polemica antihegeliana che ha il suo perno appunto nella categoria del Singolo, a ciò che si dice della situazione di Abramo, della sua essenziale solitudine di fronte a Dio. «Il Singolo come Singolo – scrive Kierkegaard – sta in un rapporto assoluto con l'assoluto. Questo punto di vista non si lascia trattare con la mediazione, poiché ogni mediazione avviene appunto in virtù del generale; esso è e resta per tutta l'eternità un paradosso, inaccessibile per il pensiero» (Soren Kierkegaard, *Timore e tremore*, Milano, Rizzoli 1986, p.81)

In Kierkegaard, il paradosso in cui è intrappolato il Singolo – inaccessibile alla ragione – si risolve nell'apertura a Dio attraverso la fede. In Kafka, questa soluzione non è data (in una lettera a Max Brod scrive: «Vero è che il rapporto religioso vuol manifestarsi, ma non può farlo in questo mondo, perciò l'uomo di buona volontà gli si deve mettere contro per salvare il divino dentro di sé o, che è lo stes-

so, il divino si pone contro il mondo per salvarsi», *Lettere*, Milano, Mondadori 1964, p. 284). Ciò non significa che Dio sia morto: dalla porta della Legge emana ancora «uno splendore inestinguibile», ma a quello splendore l'uomo non può accedere. Se entrasse nella Legge, come il guardiano lo sfida a fare, se si fondesse con essa, egli non sarebbe un uomo giusto: la Legge stessa, lei sola, ancora sarebbe. Questo, peraltro, è già vero: solo la Legge è; l'uomo *esiste*, e l'esistenza è appunto distanza dalla Legge.

Anche nella prospettiva di una religione rivelata o di un itinerario filosofico dell'anima verso la Verità e il Bene, tra l'uomo e l'assoluto viene pensata una distanza; essa, tuttavia, può essere in parte colmata attraverso l'obbedienza ai divieti e ai precetti divini o grazie a un *métodos*, a un percorso guidato dalla ragione. Il filosofo e il credente possono sperare di conoscere la Legge. All'uomo di campagna questo è precluso: le informazioni che riceve dal guardiano sono la *caricatura* di una rivelazione; l'universalità della Legge (ad essa «tutti gli uomini tendono») non ne garantisce la comprensione, la comprensibilità, non permette l'accesso al suo splendore.

Sul monte Sinai, Mosè prega Dio di mostrargli la gloria del Suo volto. Dio risponde che questo è impossibile, perché nessun uomo può vederlo e sopravvivere. «Ti sdraierai sulla roccia», dice. «Quando passerà la mia gloria, io ti metterò in una cavità della roccia, e ti coprirò con la mano, finché non sarò passato. E, quando ritirerò la mano, tu mi vedrai da dietro, ma la mia faccia non si può vedere» (*Esodo*, 33, 18-21).

Mosé vede Dio “da dietro”; da questa visione nascono le leggi che incide sulle tavole. *Le leggi*, appunto. Ma l'uomo di campagna cerca *la* Legge. Vederla “da dietro” non gli basterebbe e nemmeno vederla in volto: vuole addirittura entrarvi. In questa pretesa consiste la sua *hybris*. Obbedire a questo o a quel comandamento, vivere una vita più giusta, non è il suo scopo: nessuna vita sarà mai giusta quanto lo è il principio di ogni Giustizia; l'uomo chiede di fondersi in esso, di annullare una volta per sempre la distanza tra sé e la Legge. A Mosé, Dio si rivolge direttamente, con paterna benevolenza: lo mette in guardia, lo consiglia, lo guida; alle richieste dell'uomo di campagna, la Legge oppone il silenzio del suo remoto splendore. Solo il guardiano parla.

Infine, dopo un'attesa che dura quanto la sua esistenza, il pellegrino muore. Là, fuori, davanti alla Legge. Come K., anche noi abbiamo l'impressione che ciò avvenga a causa di un malinteso subdolamente alimentato dalle informazioni ambigue, parziali, fuorvianti, fornitigli dall'unica presenza che si è trovato di fronte.

«Davanti alla Legge c'è un guardiano», recita il famoso *incipit*. Ma perché è stato messo lì? Qual è la sua funzione? Nonostante la statura imponente, nonostante il suo (presunto) potere, questo enigmatico personaggio non ha l'aria di una divina sentinella, di un cherubino come quello che, impugnando una spada fiammeggiante, vieta all'uomo il ritorno nell'Eden da cui Dio lo ha cacciato. E poi, in nessuna parte del racconto si afferma che la Legge sia un luogo proibito; anzi, come veniva-

mo a sapere alla fine, una porta d'ingresso è riservata addirittura ad ogni singolo uomo. Quella porta «è aperta, come sempre». Niente – in teoria – impedisce all'uomo di campagna di entrare. Il guardiano non gli sbarrò il passo: si limita a differire l'ingresso, a scoraggiarlo evocando la presenza, all'interno, di guardiani ancora più terribili di lui. Più che un sacro custode, ci sembra un usciere, un maligno portinaio (così forse andrebbe tradotto il termine *Türhüter*) pieno di spocchia e di vuota alterigia, che si compiace di creare mille ostacoli ai visitatori.

Cherubino o portinaio, il guardiano ottiene alla fine il risultato di impedire all'uomo di campagna l'ingresso. Era questo lo scopo? Questo era il suo compito: tenere l'uomo fuori dalla Legge? Ma perché allora non innalzare un muro? Perché una porta?

Quando il guardiano rivela all'uomo di campagna, in punto di morte, che quella porta era riservata a lui, e solo a lui, noi siamo portati a pensare – insieme a K. – che questa notizia gli sia stata malignamente celata, per impedirgli di accedere alla Legge. Se l'avesse appresa in tempo, avrebbe potuto varcare la soglia. Niente in realtà, nel testo, suffraga questa ipotesi. Che l'entrata sia riservata a lui è senz'altro importante, ma non muta nulla di sostanziale, non rende più sormontabili gli ostacoli all'accesso: i terribili guardiani all'interno restano; per il fatto di riguardare personalmente l'uomo di campagna, la Legge non è più accessibile. Eppure quella rivelazione – tardiva com'è, e sorprendente – sembra fatta apposta per suggerire un inganno, un tradimento, e insieme a ciò, un'ipotetica alternativa (ormai impraticabile) al fallimento dell'uomo di campagna.

Su questo – lo abbiamo visto – il sacerdote disillude prontamente K.: il guardiano non ha ingannato l'uomo; le sue informazioni erano corrette e non contraddittorie. È l'uomo a non avere capito. Ma allora come stavano, come stanno veramente le cose? In quanto membro del tribunale, il sacerdote dovrebbe saperlo e finalmente comunicarlo all'imputato. Invece, si limita a esporre una serie di possibili interpretazioni del testo. Quando K. gli chiede quale sia vera, lui ribatte: «Non fraintendermi [...] io ti indico soltanto le opinioni che si hanno in proposito. Non devi badare troppo alle opinioni. Lo scritto non muta e spesso le opinioni esprimono soltanto la disperazione che ne consegue».

Tutto l'apologo, che in teoria dovrebbe chiarire le idee a K., sembra fatto per sconcertarlo, per disorientarlo, per indurlo, appunto, a disperare. Lo scritto non muta. Le interpretazioni non portano a nulla: sono solo espressione della disperazione che nasce dalla fissità del testo.

Davanti alla Legge c'è un guardiano. C'è un prete. C'è un testo scritto. Un uomo di campagna vorrebbe andare oltre, non avere più di fronte qualcuno o qualcosa che *parla* della Legge, un messo, un portavoce, un libro, un segno: accedere direttamente al significato, vorrebbe. Essere nella Legge. Ma la Legge – questo sembra dirci Kafka – altro non è se non questo stare di fronte, questo *stare fuori*. Qui fuori, a interpretare segni, a interrogare preti, guardiani, a implorare le pulci che abitano nei loro baveri di pelliccia di ammetterci finalmente nello splendore che si intravede laggiù, dietro di loro. A vivere, interrogare, morire.

Poesia e conoscenza

Giuseppe Feola

Linguaggio, poesia e conoscenza.

Contributo a una teoria del testo poetico¹

0. Un caro amico mi ha chiesto di dire la mia sul rapporto tra conoscenza e poesia. Raccoglio l'invito come si raccoglie una sfida con se stessi: non è possibile dare un contributo a un dibattito sul rapporto tra due cose, se prima non si ha un'idea di cosa siano, ciascuna per conto proprio, le due cose che intrattengono questo rapporto; e si dà il caso che le due cose qui in questione siano tra le più difficili da comprendere, già ciascuna per conto proprio: figuriamoci il loro rapporto! Visto che sempre la conoscenza umana procede dal certo verso l'incerto (tenta cioè di comprendere ciò che è ignoto in base a ciò che si presume di conoscere già) e visto che la poesia è una forma di linguaggio, assumerò come base alcuni concetti elaborati dalla filosofia del linguaggio degli ultimi 125 anni: dopo aver esposto tali concetti quali sono consolidati nell'attuale dibattito filosofico (§ 1), iscriverò la mia idea di *testo poetico* nel telaio di questi concetti, fornendo una embrionale teoria del testo poetico; a tal fine, aggiungerò ai concetti desunti dalla teoria di Frege (che valgono per il linguaggio in generale) altri concetti, utili a individuare la differenza specifica della poesia rispetto ad altri modi di usare la lingua (§ 2), e verificherò la cogenza di tali concetti per le forme più antiche di poesia testimoniate, la didascalica (§ 3), l'epica (§ 4) e la lirica (§ 5), che esibiscono il rapporto più immediato tra poesia e conoscenza. Avremo così dato uno sguardo a volo d'uccello ai casi più estremi del rapporto tra io poetico, lingua poetica e verità; casi estremi rispetto a cui gli altri possono esser visti come "variazioni sul tema"². Poi cercherò di adattare le categorie così elaborate per l'esame della poesia al caso della prosa (§ 6), fornendo l'abbozzo di una teoria generale (valida per la poesia e per la prosa) dell'espressione efficace. La estenderò poi dalle parole alle situazioni oggetto d'invenzione (§ 7). Allora potrò infine mostrare cosa consegue da questa teoria sul rapporto tra conoscenza e poesia (§ 8).

1. La teoria di G. Frege sulla significazione linguistica

Il filosofo G. Frege, tentando di fondare la matematica e di elucidarne il rapporto coi concetti cui si riferisce la lingua ordinaria (quella che usiamo tutti i giorni), elaborò una teoria del linguaggio che sopravvisse al naufragio del suo programma metamatematico, e che è una delle poche vere conquiste filosofiche dell'epoca contemporanea, in questo campo ben misera di genio. Frege³ s'interroga anzitutto su cosa si esprima nell'enunciare un'uguaglianza. Poniamo che sia vera " $a=b$ " (se p. es. a è $3+2$, e b 5); se " $a=b$ " è vera (se cioè è vera " $3+2=5$ "), allora senz'altro a è uguale a b^4 ($3+2=5$); ma allora, visto che tra le proprietà dell'uguaglianza vi è la reciproca sostituibilità, in qualunque operazione, dei suoi membri, *salva veritate*, in cosa differisce dire " $a=b$ " dal dir " $a=a$ "? In qualcosa devono differire, poiché il loro potere informativo è molto diverso⁵. La soluzione di Frege, è che due nomi che indicano la stessa cosa possono differire nel modo di riferirvisi: l'esempio scelto da Frege è l'identità dell'oggetto indicato dalle due perifrasi «la stella del mattino» e «la stella della sera»: le due perifrasi indicano lo stesso oggetto, il pianeta Venere; ma in due modi diversi: l'una lo indica in quanto visibile all'alba, l'altra come visibile al tramonto⁶. Frege chiama l'oggetto che il nome indica "Bedeutung"; l'aspetto sotto cui lo indica, "Sinn"⁷. Traduco "Sinn" con "senso", "Bedeutung" con "denotato". Il senso lo si esprime; il denotato lo si denota⁸: un nome denota un denotato sotto un certo aspetto cioè esprimendo un senso e manifestando un aspetto della cosa.

Passando dalle parole alle proposizioni dichiarative, Frege, nel cercare quale possa esserne il denotato, nota che, se in una proposizione dichiarativa (p. d.) sostituiamo a una parola un'altra con identico denotato⁹, l'unica proprietà della p. d. che sicuramente non muta è il suo valore di verità¹⁰: la circostanza che la p. d. sia vera o falsa, che denoti un reale o un irreale¹¹. Ne conclude che il denotato di una p. d. è il Vero o il Falso¹²; ma io preferisco dire: il Reale o l'Irreale. Le frasi sono connessioni di parole; connettendo parole in una p. d., poniamo che le cose stiano in relazione corrispondente a quella istituita tra i nomi che le denotano¹³: se le cose sono in tale relazione la p. d. è vera e denota il Reale; se no, è falsa e denota l'Irreale.

Sostituire, in una frase, a una parola un'altra con identico denotato ma senso diverso non muta la denotazione; muta però il pensiero che la frase dichiara: un conto è dire che $2+3=5$, altro conto è dire che $5=5$; " $2+3=5$ " dà un'informazione che " $5=5$ " non dà¹⁴. Visto che sostituire in una p. d. una parola a un'altra con senso diverso e ugual denotato ne muta il pensiero che trasmette, Frege conclude che il senso d'una p. d. è tale pensiero¹⁵. Tutte le p. d. vere denotano lo stesso denotato, il Reale: ne sono i nomi; ma diverse p. d. vere possono dichiarare diversi aspetti dell'unico Reale¹⁶: gli infiniti aspetti del Reale sono i sensi delle infinite possibili p. d. vere.

2. L'espressione efficace

Ogni comunicazione, *qua* tale, svolge il suo compito nel venire intesa da colui al quale è rivolta. Ma per "efficace" non intendo qui l'espressione che svolge con effi-

accia il proprio compito: non intendo cioè l'espressione che fa sì che colui cui il dire è rivolto intenda ciò che chi dice intende¹⁷, intendo invece l'espressione di un messaggio che nella propria natura di oggetto (e non di simbolo) porti il sigillo del proprio significato¹⁸.

2.1. *Parole*. Le onomatopee sono l'esempio più chiaro di ciò che intendo: se per decreto di un ipotetico Ministero della Lingua scambiassimo tra loro i significati di "susurrare" e "gridare", ci intenderemmo ugualmente bene come ora¹⁹, perché le parole svolgano le loro funzioni di simboli, serve solo che i loro significati siano distinti, non che questa data parola significhi proprio quel dato significato piuttosto che un altro. Non è dunque nella sua funzione di simbolo che "susurrare" si distingue per efficacia dalla maggioranza delle altre parole della lingua italiana, è bensì l'oggetto costituito dalla stringa di fonemi *s-u-s-u-r-r-à-r-e* che già di per sé è un susurro²⁰.

Oltre al carattere fonetico, spetta alla parola anche un carattere pragmatico: l'esser usata da certe persone, in certe situazioni, con una certa incidenza statistica; e anche in ciò la parola, considerata come oggetto, può alludere al significato: l'aggettivo "raro" non è raro; ma se invece di "raro" dico "peregrino" uso un aggettivo che è esso stesso esempio di ciò che indica.

Infine, per la semantica, le spetta l'esser parola semplice o derivata: "falco" non deriva, per flessione o composizione, da altre parole; derivato è il termine che deriva da altri, per flessione ("derivato" da "derivare") o composizione ("apribottiglie"). La possibilità di creare derivati è la fonte prima di efficacia nel linguaggio²¹: derivando una parola da altre, possiamo creare nuove parole il cui carattere, sensorio o pragmatico, suscita o meno nell'uditore nessi immaginali e reazioni emotive il cui insorgere è esempio del significato della parola²² o ne è alluso. La derivazione eleva a potenza l'efficacia pragmatica e sensoria del lessico: la mimesi fonetica (sola forma di efficacia sensoria possibile per i termini semplici) è sostituita dalla immaginale; invece di fonemi, si legano immagini da tutti i sensi, il cui connettersi ha o meno carattere conforme a quello della cosa significata. Nel primo caso c'è espressione efficace.

2.2. *Frase e periodi*. Ciò che vale per le parole composte, vale anche per proposizioni e periodi: per l'immaginazione, non fa differenza se a svegliare una sequenza immaginale è l'accostarsi di parole semplici in una composta o quello di parole in una frase. Sia per le frasi sia per le parole, efficacia è la conformità del carattere dell'espressione a quello della cosa espressa.

2.3. *Metro*. La significazione linguistica, il rapporto che lega parola e senso e frase e pensiero, è arbitraria. Il nesso tra un dato ritmo (metro²³) e una data significazione è arbitrario²⁴. Ma certo la poesia non è un arbitrario: dipende infatti da tecnica e ispirazione. È possibile che la non arbitrarietà della poesia derivi da certe necessità del rapporto tra due arbitrari?

frase (F)

espressione linguistica (L)

senso (S)

espressione poetica (P).

metro (M)

Non è certo questo ciò che intendevo: ne risulterebbe che l'espressione poetica è un arbitrario. Lo schema si attaglia se mai alla mera versificazione:

frase (F)

espressione linguistica (L)

senso (S)

espressione versificatoria (V).

metro (M)

Ebbene, dico che poeticità di un'espressione è l'efficacia del rapporto tra espressione linguistica, che lega frase e senso, ed espressione versificatoria, che lega espressione linguistica e metro. L'efficacia, che per la singola parola è la concordanza della sua fonetica o della sua pragmatica col senso, è, per il periodo o la frase regolata dal metro, la concordanza tra il normale lavoro che la frase svolge nell'espressione linguistica (esprimere un senso) e il modo in cui questa si accomoda nel metro per dar luogo ai versi.

2.4. Ciò che intendo sarà più chiaro mediante un esempio concreto. Ecco l'*incipit* del brano giustamente più celebrato della poesia italiana:

nè dolcezza di figlio, nè la pieta
del vecchio padre, né il debito amore
lo qual dovea Penelopé far lieta,
vincer potero dentro a me l'ardore
ch'io ebbi a divenir del mondo esperto,
e delli vizi umani e del valore:
ma mi misi per l'alto mare aperto
(*Inferno*, XXVI 94-100²⁵)

Notate qualcosa di sbagliato? C'è qualcuno che è disposto al sacrificio, in nome della propria *personale* curiosità, pur dopo dieci anni di guerra e dieci di peregrinazioni, di tutti gli affetti e ordinamenti sociali. Possibile che al v. 100 costui si esprima come un ufficiale obbediente agli ordini del proprio contrammiraglio? E infatti non lo fa. Dice, invece:

ma misi **me** per l'alto mare aperto
sol con un legno e con quella compagna
picciola dalla qual non fui disertò.

Ulisse inverte l'ordine consueto delle parole, perché egli stesso non ebbe voglia di obbedir all'ordine consueto; pone "me" in posizione tonica, perché la devianza scaturì interamente da lui²⁶; e fa di "me" il punto di convergenza dell'allitterazione che guida lo sviluppo del primo emistichio²⁷, la quale poi si scioglie nel «mare aperto» (a è il suono più aperto dell'italiano), salvo poi *richiudersi* inesorabilmente (e cf. v. 142) in "aperto", quasi ad annunciare, nel contrasto tra senso e fonetica, che la fine sarà contraria alle aspettative; si direbbe che il personaggio più potente e l'episodio più alto della poesia italiana, siano interamente epitomati in un verso. Se Ulisse avesse detto «ma mi misi per l'alto mare aperto» avremmo avuto un'espressione versificatoria corretta²⁸, ma non intonata rispetto al senso della frase, dunque in contrasto con la significazione linguistica. Così, invece, abbiamo un capolavoro: tra tutte le frasi che avrebbero potuto esprimere quel senso, Dante

fa preferire a Ulisse quella che, per come si differenzia da tutti gli altri possibili modi di esprimerlo, è essa stessa esempio dei valori del discorso in cui compare.

2.5. *Riassumendo*. Poeticità è un certo rapporto tra espressione linguistica, che lega frase e senso, ed espressione versificatoria, che lega l'espressione linguistica al metro: il verso, il rapporto tra espressione linguistica e metro, il *come* questo si compenetra a quella, deve portar un sigillo dell'*ethos* da cui procede il rapporto tra proposizione e senso. Tale sigillo è l'enfasi.

2.6. *Ethos ed enfasi*. Ciò può accadere perché ogni discorso esprime un *ethos*. Due frasi che esprimono il medesimo senso e denotano lo stesso denotato si differenziano per l'*ethos*: per il carattere, il prototipo umano (culturalmente? psicologicamente?) determinato che, esprimendo quel senso, usa proprio quella frase invece di un'altra. In «ma mi misi per l'alto mare aperto» e *If.* XXVI 100 la significazione è identica; ma l'enfasi è ben diversa e può esprimere un *ethos* conformista («obbedisco agli ordini del contrammiraglio») o prometeico («voglio proprio vedere cosa c'è di là delle Colonne d'Ercole»). L'essere umano, parlando, esprime sensi mediante frasi e il modo peculiare in cui esprimo il senso con quella frase piuttosto che con un'altra esprime il mio *ethos*. Tale modo peculiare, lo chiamo "enfasi"²⁹. Tali elementi sono propri di ogni discorso umano, in quanto chi parla è un ente dotato di passioni che, oltre ad affermare sensi, ha delle attitudini emotive a essi relative; non c'è espressione linguistica priva di enfasi: ogni frase esprime un *ethos*, un modo in cui un essere senziente e pensante reagisce al mondo. Se l'espressione versificatoria esprime un *ethos* concorde col significato della frase, se cioè l'enfasi è concorde con l'espressione linguistica, hai poesia.

frase (F)

espr. ling. (L)

senso (S)

espr. vers. (V)

metro (M)

enfasi (Ef)

ethos (Et)

Tutti gli elementi menzionati, tranne il metro, si trovano anche in prosa e nel discorso ordinario. In ogni forma di discorso, principio del valore espressivo è dunque l'enfasi: la capacità, da parte della frase o del verso, di esprimere un *ethos*, non solo mediante il suo senso, ma anche mediante il modo in cui il senso da esprimere si accomoda nella frase o nel verso. A seconda che l'*ethos* espresso sia quello della cosa di cui si parla o dell'io che ne parla hai poesia epico-didascalica o lirico-drammatica.

Stabiliti questi punti fermi, ho finito di annoiare il lettore. Basterà adesso proporre pochi esempi di come l'enfasi può esplicitare un *ethos*.

3. *Poesia didascalica: T. Lucretii C. De rerum natura, III 545*

La poesia didascalica è quella il cui fine è insegnar qualcosa esponendola in modo sistematico³⁰. Nella poesia didascalica il rapporto tra poesia e verità è il più semplice possibile: il poeta versifica ciò che crede essere vero; p. es. Lucrezio scrisse per propagandare la filosofia di Epicureo, cui aderiva. Un cardine dell'epicureismo è che non bisogna temere la morte, perché quando c'è la nostra morte noi non ci

siamo più, quindi la morte non può farci alcun male. Per arrivare a questo, si deve mostrare che l'anima muore col corpo. L'anima è creduta da Epicuro un insieme di atomi rotondi, che, rotolando e scorrendo per il corpo, ne attivano le funzioni vitali; se il corpo non esibisce più funzioni vitali, vuol dire che neppure l'anima è più attiva. Ciò detto, è inutile specular sul modo in cui esattamente l'anima muoia. Per quel che importa, Lucrezio pensa che si disperda ai venti, quando il moribondo esala l'ultimo respiro. Ma, se anche la perdita di sensibilità delle membra fosse dovuta non al disperdersi dell'anima ai venti, bensì al suo ritrarsi verso un singolo punto nelle profondità del corpo, l'anima morirebbe ugualmente, implodendo su se stessa. Tale eventualità (che Lucrezio non condivide, ma che espone come vera, qui, *ex hypothesi*) è espressa (al congiuntivo) in un verso memorabile:

an contracta suis e partibus obbrutescat³¹.

Provate a leggerlo, ad alta voce, secondo la norma metrica:

àn con-tràc-ta su-is e pàr-ti-bus òb-bru-tè-scat.

Ciò che il poeta ci figura, è l'implodere della nostra mente: essa prende a rattrappirsi (*con-tràc-ta*); poi il processo accelera: l'anima è risucchiata come in un imbuto (*suise-pàrtibus*); quando la densità è tale da annichilirci l'intelletto, riducendo le nostre espressioni a un grugnito cruento, (*òb-bru-*), esaliamo il respiro: - *tèscat*. Il poeta ci costringe a mimare nella nostra stessa voce ciò che descrive: tra i vari possibili esametri che potevano esprimere lo stesso concetto, Lucrezio ha costruito quello il cui *ethos* meglio concordava con l'*ethos* del processo descritto. L'enfasi è così in accordo col significato.

Se ora mi chiedete perché gli antichi scrivessero poemi didascalici invece che opere divulgative in prosa, io vi risponderò pragmaticamente: credo che nessuno di voi dimenticherà mai l'immagine espressa da questo verso; e ciò, perché è molto più facile ricordare le cose, se le frasi che le esprimono hanno enfasi concorde a esse piuttosto che neutrale. Il rapporto tra poesia e conoscenza è dunque semplicissimo, nella poesia didascalica: l'espressione efficace fa sì che il significato si imprima meglio nella memoria del lettore.

4. Poesia epica: Hom. m 89

In *Od. XII* Odisseo narra ai Feaci del modo in cui Circe lo istruisse a cavarsela tra Scilla e Cariddi: il suo consiglio è di tenersi lontano dal gorgo Cariddi, a cui nessuna delle navi scamperebbe, e giocare la sorte con Scilla; ma bisogna evitar di affrontarla; si deve invece passar a volo davanti alla sua tana, senza indugio alcuno, evitando di dire ai marinai che cosa si nasconde tra le rocce. V'è infatti ogni motivo di rimaner atterriti: nel cavo d'una falesia a picco sul mare, così alta da perdersi nell'azzurro e così liscia da esser inaccessibile,

lì dentro abita Cagna, terribilmente latrante.
E la sua voce qual di cagnetta neonata
sorge, ma essa è un mostro funesto: nessuno
gioirebbe a vederla, neppure un dio, se la incontrasse.
E i suoi piedi son dodici, tutti informi,

e sei i suoi colli, lunghissimi, e per ciascuno
una testa abominevole, e in essa tre file di denti,
fitti, taglienti, pieni di nera morte³².

Riuscite a immaginare Scilla? Io no. E penso che anche voi, qualunque idea vi siate fatta della sua natura, dovrete riconoscere che è arbitraria. Omero/Circe non la descrive: ne dice il nome e ne enumera alcuni caratteri fisici. Essi son tutti difformi tra loro: ha tanti piedi, forse come un calamaro, ma anche sei colli (come cosa?) e uggia come cagnetta; neppure lo sguardo più impassibile di tutti, quello degli dèi, regge la sua vista. I suoi caratteri fisici non sono solo difformi tra loro, hanno pure valenze contrarie: una voce di cagnetta è docile, dolce, familiare; la creatura in agguato con dodici piedi, sei colli, diciotto file di denti, no. Scilla è caos e nominare il caos col nome della creatura più amabile che abiti le nostre case è elevar il caos al quadrato. Tutto ciò però attiene all'invenzione del soggetto, non alla dizione; e io avevo promesso di parlare della dizione. Vorrei quindi concentrarmi sull'unico aggettivo astratto in questo passo dal tono così concreto: i piedi (le zampe?) di Scilla sono ἄωροι [àōroi] "senza determinazione". Se Omero avesse dettato "teneri" invece di "informi"³³, la forma esametrica sarebbe stata rispettata³⁴, ma ciò avrebbe solo aggiunto un ulteriore particolare concreto, tanto difforme dagli altri quanto gli altri sono già difformi tra loro. Invece ἄωροι, nella sua astrattezza, è un salto, come se Omero solo qui ci dicesse, ma senza parere: a mo' di particolare tra tanti, con cosa infine abbiamo a che fare. In 230 Odisseo dice che egli, armato come per affrontare un duello con un guerriero suo pari, scrutava le rocce e attendeva che Scilla "apparisse"³⁵, ma Scilla non appare. Quando Odisseo e i compagni si volgono a evitare Cariddi, ecco Odisseo sente gridare, si volge e vede i compagni nelle bocche di Scilla, come pesci presi all'amo (245-257). Ripeto: Odisseo/Omero dice di aver visto i marinai nelle bocche di Scilla; non dice di aver visto le bocche di Scilla né tanto meno Scilla divorar i marinai. Perché Scilla non può apparire? Perché non ha forma dominabile dallo sguardo: l'aggettivo che nell'avvertimento di Circe spiccava per la diversità del tipo di informazione data rispetto alle altre era l'unico a predire che cosa sarebbe accaduto, il resto del discorso era solo quanto Odisseo voleva sentirsi dire. Nel dislivello tra un aggettivo e il suo contesto c'è la storia di un penoso fallimento; e infatti l'aggettivo in questione è in fine di verso, la parte (assieme all'inizio) di maggior rilievo fonetico, subito prima della pausa di a-capo. Così l'enfasi dell'epica esprime l'*ethos* del suo soggetto.

Se potessimo chiedere a Omero perché le peripezie degli eroi le racconta in versi piuttosto che in prosa, con ogni probabilità risponderebbe che così glielo dettano le Muse (cf. gli *incipit* dei due grandi poemi). Io dico che in prosa, assente la divisione in versi, l'enfasi semantica³⁶ non sarebbe aiutata dall'appropriata scelta di questa o quella posizione nel verso: non sarebbe aiutata dall'enfasi fonetica e l'*ethos* dell'argomento sarebbe meno distinto.

5. *Lirica: H. von Hoffmansthal, L'imperatore della Cina parla*

Questa poesia è una prosopopea: il poeta presta la voce a un personaggio, l'imperatore della Cina. La poesia si chiama *Der Kaiser von China spricht*:³⁷

In der Mitte aller Dinge
wohne Ich, der Sohn des Himmels.
Meine Frauen, meine Bäume,
meine Tiere, meine Teiche
schließt die erste Mauer ein.
Drunten liegen meine Ahnen:
aufgebahrt mit ihren Waffen,
ihre Kronen auf den Häuptionern,
wie es einem jeden ziemt,
wohnen sie in in den Gewölben.
Bis ins Herz der Welt hinunter
dröhnt das Schreiten meiner Hoheit.
Stumm von meinen Rasenbänken,
grünen Schemeln meiner Füße,
gehen gleichgeteilte Ströme
osten-, west- und süd- und nordwärts,
meine Garten zu bewässern,
der die weite Erde ist.
Spiegeln hier die dunkeln Augen,
bunten Schwingen meiner Tiere,
spiegeln draußen bunte Städte,
dunkle Mauern, dichte Wälder
und Gesichter vieler Völker.
Meine Edlen, wie die Sterne,
wohnen rings um mich, sie haben
Namen, die ich ihnen gab,
Namen nach der einen Stunde,
da mir einer näher kam,
Frauen, die ich ihnen schenkte,
und den Scharen ihrer Kinder;
allen Edlen dieser Erde
schuf ich Augen, Wuchs und Lippen,
wie der Gärtner an den Blumen.
Aber zwischen äußern Mauern,
wohnen Völker meine Krieger,
Völker meine Ackerbauer.
Neue Mauern und dann wieder
jene unterworfenen Völker,
Völker immer dumpfern Blutes,
bis ans Meer, die letzte Mauer,
die mein Reich und mich umgibt³⁸.

Se vi chiedessi di che parla questa poesia o chi parla, che rispondereste? C'è un tale, che l'autore (nel titolo) dice essere l'Imperatore della Cina, che enumera i suoi averi. Forse che Hoffmansthal lavorava al catasto? Certo no. Chi parla è lontano non solo nello spazio, ma a quanto pare anche nel tempo, visto che all'epoca di Hoffmansthal l'imperatore della Cina, stretto tra Inglesi, Russi, Tedeschi e Giapponesi, non poteva permettersi tanta alterigia. Questa poesia non parla di economia politica. La distanza spaziotemporale è un pretesto per abolire delimitazioni geografiche e cronologiche: quando? in qualche tempo; dove? in qualche luogo. Nel leggere date alla voce l'io che volete: riuscite a immedesimarvi? o parla qualcuno che non è voi?³⁹ Vediamo: "il figlio del Cielo" è notoriamente il titolo

dell'imperatore della Cina, ma non senza motivo, suppongo. Non sarà mica il Sole, visto che il colore della regalità in Cina è il giallo? L'autore certo lo sapeva e avrà pure giocato tra la somiglianza (in tedesco, non in cinese!) tra "der Sohn" ("il figlio") e "die Sonne" ("il Sole"). Quindi l'autore fa parlare una persona che ha un pretesto per esprimersi come se fosse il Sole in persona, che osa chiamare la Terra "il mio giardino", fa risuonar il passo «fino al cuore del Mondo» e paragona i suoi amici (sottoposti) alle stelle. Non che costui sia pazzo: egli sa di non esser il Sole, tant'è che parla di giardinaggio e di politica, ma crede di avere il diritto di esprimersi come se fosse il Sole. Abbiamo quindi due finzioni, ambedue consapevoli: il poeta parla come se fosse l'imperatore della Cina che parla come se fosse il Sole. L'imperatore della Cina non è l'imperatore cinese della realtà del tempo di Hoffmansthal e il Sole non è il Sole della realtà astronomica (a esso non fanno corona le stelle): si tratta di prototipi o figure, tratte dalla storia antica e dalla mitologia. Tagliati due volte i ponti con la realtà dei fatti, l'io può esprimersi come gli pare. La poesia mette in scena l'io: questo ne è l'argomento⁴⁰. Che cosa dice l'imperatore della Cina (l'io)? Dice com'è il suo impero (il suo mondo). C'è, «nel mezzo di tutte le cose», un nucleo: l'imperatore (l'io); intorno, la sua casa (la sua intimità); sotto, la fonte da cui ha tratto il potere che ora gestisce in prima persona (da essere umano adulto): i suoi avi (la profondità della sua infanzia e delle sue pulsioni) con cui ha debitamente fatto i conti («come a ciascuno spetta»), tant'è che ora è lui a influire su loro («fino al cuore del Mondo [...] tuona» ecc.), magari con riti e preghiere (con gli stratagemmi con cui siamo soliti addomesticare i nostri incubi e sogni per volgerli in energia vitale). Di lì s'irradia il suo influsso (le sue opere), per dar alle cose un ordine conforme ai suoi consigli («flussi ben divisi [...] a irrigare il mio giardino»), quanto più lontano possibile, visto che a chi è nel pieno delle sue energie le proprie possibilità sembrano illimitate («che è la vasta terra», addirittura). Finché la sua acqua (le sue azioni) corre nella reggia (hanno a che far con la cerchia degli amici), ciò che vi si specchia (ciò che ne risulta) sono occhi e ali (intimità e libertà); lontano dalla reggia (tra i concittadini) ciò che vi si specchia sono mura, boschi e facce (duro lavoro, situazioni ancora da addomesticare, confronto). Tra reggia e terra di lavoro, la cerchia dei nobili (conoscenti): ognuno ha nome (soprannome) dall'occasione in cui l'ha riconosciuto come nobile (come persona). L'io è megalomane e crede di aver plasmato il proprio ambiente; in effetti, lo ha fatto (tutti quanti cerchiamo di render il mondo un po' più conforme ai nostri desideri), ma quando parla a se stesso trascura di dire in che misura l'impresa è riuscita. Al di là della terra su cui l'io lavora, c'è la fascia di sicurezza dove stanno i guerrieri (assicurazioni?) e i contadini (investimenti?), per poi arrivare a situazioni il cui controllo fu problematico (ci volle la guerra: "sottomessi"), perché le buone non bastavano con quei bruti «di sangue sempre più greve», fino a giunger al mare (limite del proprio influsso), su cui nessun impero si può stabilire. Vorrei mi credeste, se dico che queste (eccessive? ridicole?) corrispondenze tra la vita privata di tutti noi e la prosopopea dell'imperatore della Cina le ho scoperte scrivendo questa pagina e tentando di spiegare perché la poesia mi piace. In effetti, non è importante verificare se esse sussistano davvero o se

siano solo il parto delle mie manie esegetiche. Il motivo per cui trovo bella la poesia non è il fatto che si possano trovar tali corrispondenze, ma il fatto che l'ordine delle figure e quello del periodare cooperino verso un obiettivo preciso, che la poesia non dichiara, ma che illustra col suo stesso farsi: le cose enumerate sono le cose che immaginiamo circondare l'imperatore del Catai; viste da quest'ultimo, formano dei cerchi concentrici e ciascun cerchio sussiste grazie a un ordine; l'ordine in virtù di cui ciascun cerchio sussiste è stampo dell'atto dell'imperatore sull'umanità, dell'lo sulle cose, dell'Uno sui molti⁴¹; a ogni periodo l'ordine conquista un nuovo territorio e pone un nuovo cerchio (direi, neoplatonicamente una nuova ipostasi). Il concetto di un ordine che avanza di tappa in tappa, pur annacquandosi man mano, si realizza frase per frase in grumi di consonanze fonetiche e lessicali che da una frase portano all'altra e hanno epicentro nel v. 2. Mi soffermo in particolare sul vocalismo dei vv. 1-2 e 40-41: nei vv. di *incipit* e *explicit* la vocale *i* di "Ich" dialoga variamente con le altre vocali, ognuna delle quali ha (oltre alla normale sostanza fonetica) valore allusivo per il suo esser tonica in parole-chiave. Le vocali sono ideogrammi di cose.

v. 1, da "Mitte" a "Dinge" attraverso "aller": l'Identico (*i*: vocale chiusa) ritrova se stesso nelle cose strutturate, dopo essersi perso nella diversità (*a*: vocale aperta); la *e*, mediana tra *i* e *a*, non essendo mai tonica, fa da rumore di fondo: è il pulviscolo del minuto, la segatura di questo lavoro;

v. 2, due volte la coppia *o-i*: "Ich" consuona con "Mitte" del v. 1, ma ora dialoga con la *o*, che da qui in poi sarà la marca della stabilità⁴², dell'ordine che risulta dall'opera dell'Identico sulla diversità; l'*Ich* sta in mezzo tra un Identico più alto ("Himmel") di cui si riconosce prodotto ("Sohn") e a cui si vuole affine ("Ich", "Himmel"); «der Sohn des Himmels» ci forza a sentire doppia la *n* di "Sohn", come attratta dal raddoppiamento dell'altra nasale; sembra alludere alla vera identità del "figlio del cielo" ("Sonne"); sempre fa da basso continuo la *e*. Insomma, i due principi: *i* l'Identico, Uno al di là dell'essere; *a* dispersione, molteplicità; i risultati della loro interazione: *o* il risultato dell'atto dell'Uno sulla molteplicità, l'opera strutturata; *e*: gli scarti di lavorazione, il rumore di fondo.

v. 40 riconoscimento da parte dell'Identico che il suo potere ha un limite: troneggia la parola "Meer", la cui *e*, raddoppiata e apertissima (quasi *a*) ci indica che siamo arrivati al punto in cui non si può più costruire perché c'è solo segatura. "Meer" consuona con l'avversativo "aber" ("ma": 34), che segna il punto in cui dal prevaler dell'Identico si passa a quello del Diverso.

Il v. 41, efficacissimo, riassume tutto: l'Identico ("mich") e la sua opera, vista qui non come insieme di strutture concrete (manca la *o*) ma in astratto come compromesso tra Identico e Diverso ("mein Reich", *pr.* "main raich"), trovano la loro perfezione proprio nell'essere delimitati ("umgibt"), nel più puro spirito platonico (che d'altro canto pervade la poesia).

Il rapporto tra i gradi d'apertura delle toniche delle parole-chiave è analogo al rapporto lo-altro o Uno-molti che è l'argomento del monologo.

Tutti (tranne i dislessici e i neonati) sanno unire una frase a un senso e dar luogo a un'espressione linguistica; moltissimi accomodano le loro frasi in metri per fab-

bricar versi; ogni espressione linguistica, dunque ogni verso, esprime un *ethos* e ha un' enfasi; pochi fan versi, e a maggior ragione poesie, nella cui struttura metro e senso collaborino, onde l' enfasi non venga fuori a caso, ma *ethos* e senso del discorso siano concordi. Fonetica e semantica dei versi di questa poesia sono tali, che il particolare modo in cui ciascuna frase esprime il suo senso, differenziandosi rispetto a tutti gli altri possibili modi di esprimerlo, riproduce un' icona di chi parla (l' Imperatore della Cina o, se preferite, ogni io in lotta con l' entropia per controllare il proprio ambiente: ognuno di noi): questa è l' efficacia della lirica⁴³.

6. Prosa: Eraclito Sulla Natura (DK 22 [12] B 30)

Eraclito di Efeso scrisse all' inizio del V sec. a. C. un trattato sulla natura, uno dei primi esempi di prosa della nostra civiltà letteraria, di cui rimangono solo frammenti, riportati da autori più tardi. Uno di essi dice⁴⁴:

κόσμον τόνδε οὔτε τις θεῶν οὔτε ἀνθρώπων ἐποίησεν ἀλλ' ἦν αἰεὶ καὶ ἔστιν καὶ ἔσται
πῦρ αἰείζων ἀπτόμενον μέτρα καὶ ἀποσβεννύμενον μέτρα

questo cosmo né degli dèi alcuno né degli uomini lo fece ma era sempre ed è e sarà fuoco
semprevivente che si accende a misura e si spegne a misura⁴⁵.

Il frammento parla della superiorità del Tutto sulle parti; tale superiorità non è semplicemente enunciata, è epitomata dalla struttura del periodo⁴⁶.

	questo cosmo	
né degli dèi alcuno		né degli uomini
	lo fece	
ma era sempre	ed è	e sarà
	fuoco semprevivente	
che si accende a misura	e	si spegne a misura

Vi sono tre elementi singoli⁴⁷, due doppi⁴⁸, uno triplo⁴⁹. Il tre e l' uno (i due numeri dispari) si richiamano a vicenda ($1 \times 3 = 3 \times 1$): l' eternità del tempo è dovuta al fatto che il fuoco sia *semprevivente* e al fatto che esso sia un cosmo, cioè un ordine⁵⁰; di conseguenza nessuno *lo fece*: l' eterno non ha bisogno di essere fabbricato. Ciò attiene al cosmo *in sé*. V' è poi la relazione con le sue parti, immortali (dèi) mortali (uomini) e con le sue manifestazioni esterne (accendersi-spegnersi: nascita-morte delle parti mortali). Gli attributi del cosmo («lo fece», «fuoco semprevivente») sono le due parti monadiche del periodo che restano, tolto il soggetto «questo cosmo»: a questa triade che, toltone il fondamento, resta diade (numero dell' opposizione) si legano, una coppia a ciascun suo elemento, due parti (dèi, uomini) e due aspetti (nascita, morte); delle due parti è negata una relazione col cosmo, dei due aspetti è affermata: positivo e negativo sono le cocche dell' arco e della lira cosmica⁵¹. Il gioco può continuare, se si ha tempo da perdere. Eraclito costruisce il periodo sul cosmo segnalando con sintassi dispari l' *in sé* del cosmo, con una pari l' esteriorità. Grazie a questa partizione sintattica la formulazione linguistica non si limita a dichiarare l' argomento, ma nella propria struttura lo manifesta⁵².

7. L'efficacia immaginale: gravidanza della comparazione

Per illustrare il discorso efficace, ho usato esempi di efficacia fonetica, semantica e sintattica. Resta da mostrare un esempio di efficacia immaginale. Nella scena madre dell'*Iliade* Achille insegue Ettore attorno a Troia. Achille non riesce a raggiungere Ettore, che però non riesce a distanziarlo abbastanza da permettere ai concittadini di aprire le porte e farlo entrare senza che entri anche il nemico. La descrizione dell'inseguimento è lunghissima: 113 versi (Hom. X 137-249) in cui Omero fa in tempo a (a) enumerar la topografia dei luoghi attorno alle mura dove in tempo di pace si svolgevano le attività più domestiche, a (b) narrare un concilio divino circa la sorte di Ettore, a (c) riferirci il consiglio che Atena (ottenuto dal concilio il risultato che voleva) rivolge ad Achille. Tra b e c, dunque quando ormai sappiamo che gli dèi han deciso che Ettore morirà, compare un famosissimo paragone (vv. 199-200):

ὥς δ' ἐν ὄνειρῳ οὐ δύναται φεύγοντα διώκειν
(οὔτ' ἄρ' ὁ τὸν δύναται ὑποφεύγειν οὔθ' ὁ διώκειν)⁵³

E come in sogno non si può chi fugge raggiungere
(né l'uno all'altro sa sfuggire né l'altro raggiungere)

I sogni d'inseguimento son sempre angosciosi e ciò che Omero descrive è angoscioso non solo per Ettore ma anche per l'uditore. Ma è altrove la vera gravidanza. Un disegno del Fato ben al di là delle attese, dei piani, delle consapevolezze di Ettore e Achille ha portato all'inseguimento: un disegno di chissà che ci fa sognare ciò che sogniamo, senza sapere di star sognando; l'inseguimento sta per finire, Ettore per morire: un sogno è per definizione un che di effimero; un sogno dura poco perché è illusione: l'inseguimento sta per concludersi perché Zeus apprende ora dei decreti del Fato, stabiliti da sempre e che Egli non può mutare: per il Fato non c'è indeterminazione, l'incertezza è un'apparenza che inganna le nostre piccole menti. Paragonare l'ora più importante della vita di due eroi a un sogno, è dire che la nostra realtà – per quanto strenuamente vissuta – sta alla Realtà che è il Disegno del Fato come i nostri sogni stanno alla nostra realtà. Ciò è quanto risulta da tutto il poema⁵⁴, non c'era bisogno d'un nuovo paragone per dircelo. Esso è efficace perché, tra i molti possibili modi per illustrar la situazione (*sensu*: un uomo insegue un altro, ma, per quanto essi si sforzino, la distanza tra i due non muta), è l'espressione la cui enfasi (*ethos*: tutti quanti – anche gli eroi – siamo come i sogni di un sognatore prossimo al risveglio) è la più concorde con la situazione descritta (*enfasi*: qualcuno sta per perdere tutto perché così è Destino e non c'è altro da dire o da fare⁵⁵). Ciò che nella frase è il senso, nella narrazione distesa è la situazione descritta; un paragone può aver in una narrazione il ruolo che una parola ha in una frase e la situazione è qui descritta con un paragone che è l'equivalente di una parola efficace.

8. Immaginazione, espressione efficace, conoscenza

L'espressione efficace è quella che si distingue dalle altre con cui si può esprimere lo stesso senso in virtù del portar nella propria struttura un sigillo della cosa

significata o dell'io che la significa o di entrambi. Essa trasmette un nodo di immagini e sentimenti tra loro così strettamente complicantisi da suscitare in noi il bisogno di scioglierlo (la vita umana è come un sogno, forse; universo e ragione sono isomorfi, forse). Per il fatto di intuire, ma di non riuscire a spiegare, ciò che udiamo o leggiamo, siamo portati a tentar di discernere gli elementi di questo intero, ma senza mai riuscire a giungere al fondo. In questo modo abbiamo già cominciato a cercare la conoscenza.

Questo effetto l'espressione efficace l'ottiene o circa il soggetto descritto o circa l'io che in essa si esprime. Si potrebbe dunque credere che, una volta raggiunta una conoscenza compiuta di certi aspetti delle cose o dell'animo umano, la poesia a essi relativa divenga inutile. Ciò è vero per la poesia o la prosa la cui efficacia non va al di là di quanto richiesto dall'occasione che mosse l'autore a scrivere. Perché invece siamo ancora affascinati dal v. III 545 di Lucrezio pur sapendo che la fisica di Epicuro è falsa e l'anima umana non è un insieme di atomi rotondi?

Verrebbe da rispondere: perché poeticità non è l'efficacia del linguaggio in quanto esso è riferito ai Denotati (il Reale o l'Irreale)⁵⁶, la poesia è bensì l'efficacia del linguaggio in quanto esso si riferisce ai sensi; perciò il sapere che la fisica epicurea è falsa o che Scilla non esiste non diminuisce il nostro apprezzamento di Lucrezio e Omero. Secondo questa soluzione, fare poesia sarebbe costruire discorsi che esprimono efficacemente i pensabili. A questa risposta, che credo vera per tutta la poesia e che è il motivo principe per leggere molta poesia non eccelsa ma di buon livello, ne aggiungo una terza che vale solo per i poeti più grandi (Omero, Lucrezio, Dante ecc.).

I sensi delle infinite possibili p. d. sono i molti aspetti dell'Irreale e del Reale. Se l'argomento della poesia si annovera tra gli aspetti fondamentali del Reale⁵⁷, essa riguarda qualcosa che non è riducibile ad altro: l'esistenza di individui in lotta con l'entropia è conseguenza necessaria di quel livello di organizzazione della materia che è la vita; quella di individui che tendono a maggior conoscenza è effetto necessario del livello di organizzazione della materia che è la cognizione. Né la vita né la cognizione sono riducibili ad altro⁵⁸. Riguardo a questo tipo d'argomenti⁵⁹ (la vita umana è analoga a un sogno? universo e ragione sono isomorfi?) torna in gioco il rapporto della poesia col Reale: la poesia porge icone di aspetti fondamentali del Reale; icone che, a differenza del Reale stesso, i nostri sensi possono raccogliere in unità, ma che del Reale imitano il principale carattere: una struttura densa. Queste poesie sono ideogrammi, abbreviazioni, del Reale. Le leggiamo, le udiamo, le ricordiamo, le portiamo con noi come scintilla del Reale, monito di stupefazione e invito alla conoscenza:

διὰ γὰρ τὸ θαυμάζειν οἱ ἄνθρωποι καὶ νῦν καὶ τὸ πρῶτον ἤρξαντο φιλοσοφεῖν

e infatti a causa del meravigliarsi gli uomini sia ora sia in antico cominciarono ad amare il sapere⁶⁰.

NOTE

¹ A cose fatte, vedo che questo saggio, nato in maniera apparentemente estemporanea e scritto di fretta, epitoma meditazioni originatesi niente meno che nella mia preadolescenza. Vorrei ricordare le due

persone della cui conversazione su questi temi in questi miei trentadue anni e passa più ha profittato: Chiara Thumiger “Sally”, con cui intrattenni un ponderoso epistolario (anche) su questi temi nei primi tre anni di residenza presso il Collegio Timpano della Scuola Normale Superiore di Pisa (preistoria quasi...), e Giovanna Targia “Bolormaa”, cui nei giorni della stesura riferivo le mie idee in corso d’opera: *la Stella del Mattino è identica alla Stella della Sera*. Visto che due è il numero dell’indeterminazione e del male (almeno per Platone), e tre invece il numero perfetto, a queste due dedicatearie ne aggiungo una terza: *alla Diade infinita, che sempre sparglia le carte, e semp̄ ‘na fèmm̄ona è*. Ringrazio poi la carissima Alessia che nei giorni dell’ideazione mi ha ospitato a Trieste.

² Il mio metodo è dunque induttivo, visto che parte dai casi singoli, ma l’induzione sarà dettata da un principio che aiuterà a discernere i casi più rilevanti (appunto perché estremi), esaminati i quali tutti gli altri possono (si spera) esser derivati. Visto che i casi più rilevanti sono quelli estremi e che quelli estremi sono quelli in cui il rapporto tra lingua, poesia e conoscenza è più semplice, questo metodo induttivo è anche un metodo genetico. Ma non è un metodo storico: non è detto che i casi più semplici siano per forza quelli anteriori nel tempo. Se dunque si scoprissero testi poetici anteriori all’epica di Gilgameš o alla poesia lirica, didascalica e religiosa egizia, e che esibiscono forme più complesse del rapporto tra lingua, poesia e conoscenza di quelli esibiti dalla poesia epica, lirica e didascalica, non per questo il mio procedimento ne sarebbe squalificato. Quasi tutte le specie di vertebrati oggi viventi sono più antiche della maggior parte dei virus oggi viventi, ma non per questo è lecito dire che un virus sia più complesso d’un celacanto: un virus, per quanto recente esso sia, è molto più semplice di un celacanto; e per capire come funzioni il meccanismo fondamentale della vita (l’autoreplicazione) è meglio partire dai virus che non dai celacanti.

³ GOTTLÖB FREGE, *Über Sinn und Bedeutung*, in *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 1892; tr. it. di CARLO MANGIONE e FEDERICO GEYMONAT *Senso e significato*, in GOTTLÖB FREGE, *Logica e aritmetica*, Torino, Bollati Boringhieri 1965, pp. 374-404.

⁴ Se infatti a fosse diverso da b , “ $a=b$ ” sarebbe falsa.

⁵ Se p. es. a è $(5+120):5$ e b è 25, il verificare che è vera “ $(5+120):5=25$ ” richiede un’operazione, per quanto elementare, laddove è autoevidente che “ $25=25$ ” è vera.

⁶ È curioso che Frege, il fondatore della logica contemporanea, scelga a esempio proprio il pianeta Venere (p. 183; cf. *op. cit.* p. 361). GIORGIO DE SANTILLANA ritiene che il poema *Sulla natura* di Parmenide, atto di nascita della logica antica, prima enunciazione formale conosciuta del principio di identità e non contraddizione, usi come esempio di tale identità appunto l’identità di Fosforo ed Espero, che Parmenide avrebbe scoperto (*Prologue to Parmenides, Lectures in Memory of Louise Taft Semple*, Princeton N. J., Princeton University Press [1964] 1968; tr. it. di Andrea Passi, *Prologo a Parmenide in Fato antico e fato moderno*, Milano, Adelphi [1985] 1993, pp. 79-153). Essendo tutt’altro che chiaro che Parmenide alluda a Venere (anche se a me l’interpretazione di de Santillana pare senz’altro più cogente e commisurata al testo dei frammenti parmenidei di quella di Popper, purtroppo influentissima, che vede nel poema un’allusione alla costanza della reale opacità della Luna attraverso le sue diverse fasi di apparente luminosità: cf. KARL REINER POPPER, *The World of Parmenides. Essays on the Presocratic Enlightenment*, London, Routledge 1998; ed. it. di Fabio Minazzi, *Il mondo di Parmenide. Alla scoperta della filosofia presocratica*, Casale Monferrato, Piemme 1998), è implausibile che Frege traesse l’esempio da Parmenide: lo ha scelto del tutto autonomamente. Che dire di tale fascinazione dei due fondatori della logica occidentale per Venere? V’è da divinar sul potere dei simboli.

⁷ I traduttori italiani rendono talora “Sinn” con “senso”, “Bedeutung” con “significato”; tal altra “Sinn” con “significato”, “Bedeutung” con “denotazione”; la soluzione potrebbe esser quella di mantenere a “significato” il valore generico che ha in lingua italiana corrente; perciò si renderà “Sinn” con “senso” e “Bedeutung” con “denotazione”; tuttavia la scelta di un termine astratto come “Bedeutung” per indicare un che di concreto è a sua volta infelice, da parte dello stesso Frege. Visto che mio compito, qui, non è glossare Frege, bensì usare le sue teorie ai miei fini, indicherò ciò, che Frege chiama “Bedeutung” con “denotato”; il rapporto tra il denotato (p. es. il pianeta Venere) e i suoi nomi (“Espero”, “Fosforo”) sarà la denotazione; chiamerò il rapporto tra nome e senso “intensione”. Uso poi “significazione” come termine indifferenziato per l’intensione e la denotazione. Chiamo “aspetto” della cosa il senso della parola in quanto proprietà della cosa cui la parola si riferisce. Il senso della

parola e l'aspetto della cosa sono identici: l'identità del senso della parola e dell'aspetto della cosa è il fondamento della possibilità del linguaggio di riferirsi al mondo. L'aspetto non è altro che l'εἶδος di Socrate e Platone, anche se Frege non sembra accorgersi di questo valore del suo concetto di *Sinn*. Frege sottolinea più e più volte che un *Sinn* non è un ente psicologico, un contenuto mentale, ma qualcosa la cui esistenza è indipendente dal fatto di venir concepito o meno da un qualche essere pensante: in ciò è fedelissimo a Platone.

⁸ È comodo aver un termine neutro che indichi il rapporto tra parola e senso e quello tra parola e denotato, che indichi il rapporto tra parola e significato in genere; “significare” fa al caso nostro: espressione e denotazione sono due forme di significazione.

⁹ Se per esempio nella frase «Espero è il secondo pianeta del sistema solare» a “Espero” sostituiamo “Fosforo”.

¹⁰ Sia «Espero è il secondo pianeta del sistema solare» sia «Fosforo è il secondo pianeta del sistema solare» sono vere; sia «Espero è il terzo pianeta del sistema solare» sia «Fosforo è il terzo pianeta del sistema solare» sono false.

¹¹ GOTTLÖB FREGE, *Über Sinn und Bedeutung*, in *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, op. cit. p. 384.

¹² *Ibidem*, p. 385.

¹³ Se dico «Espero è Fosforo», unisco il nome “Espero” al nome “Fosforo” mediante la copula “è”. La copula “è”, intesa come espressione di identità, ha per denotato il fatto che i denotati dei due nomi che unisce sono lo stesso oggetto, e per senso l'identità tra x e y (cf. GOTTLÖB FREGE, *Über Begriff und Gegenstand*, in *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*, vol. 16, 1892, pp. 192-205; tr. it. di CARLO MANGIONE e FEDERICO GEYMONAT, *Oggetto e concetto*, in GOTTLÖB FREGE, *Logica e Aritmetica*, op. cit.). Unendo “Espero” e “Fosforo” con la copula “è” esprimo che Espero è identica a Fosforo e denoto il Reale attraverso questo suo aspetto.

¹⁴ Tant'è che un bambino deve imparare che unendo 2 biglie a 3 biglie ne ottiene 5.

¹⁵ Un pensiero per Frege non è un dato psicologico, ma una connessione di concetti (cf. GOTTLÖB FREGE, *Über Sinn und Bedeutung*, in *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, op. cit. p. 383, n. 1); come i concetti, i pensieri sono pubblici: possono esser comunicati da un pensante all'altro. Comunicare un pensiero è informare. Tale atto, è un atto d'informazione.

¹⁶ Ogni senso che si riferisce al Reale o all'Irreale è un modo di distinguerne gli aspetti. Frege dice “parti” (p. 386). Ma, poiché la parola “parte” è ambigua quant'altre mai, meglio è usare “aspetto”, di cui già è chiarito il significato grazie a quanto detto circa i sensi dei nomi: il senso di un nome è l'aspetto cui il nome si riferisce, tra i molti della cosa denotata dal nome; il senso di una p. d. vera è l'aspetto del Reale che la frase dichiara (fatti, stati di cose: dite come vi pare). Quindi tutti i fatti o stati di cose sono molteplici aspetti di un unico Reale, al quale Unico tutte le p. d. vere si riferiscono. Se gli studi su Frege non fossero feudo di Neopositivisti e di altre persone che si dichiarano fieramente avverse alla tradizione metafisica, sarebbe a tutti chiaro che la posizione di Frege è la stessa (niente di meno che) di Parmenide. Quanto alle p. d. false, Frege le ha trascurate; trattarne sarà invece qui necessario: nel parlare dell'immaginazione creativa.

¹⁷ Ogni parola il cui senso sia univoco (p. es. “rene”) gode di tale efficacia; esplorare tale efficacia è uno dei compiti della linguistica generale, non della retorica o della poetica.

¹⁸ Oratoria e poesia si distinguono tra loro per il fatto di produrre espressioni che portino il sigillo del significato (poesia) o del destinatario (oratoria): l'oratore si preoccupa di dire in modo da convincer l'uditore a determinate azioni e commisura l'espressione al carattere dell'uditore e delle azioni che gli si vorrebbe far compiere; la poesia commisura invece le espressioni solo al loro contenuto, altrimenti, si ha una prostituzione della poesia, ben testimoniata dalla così detta “poesia d'occasione” di tutti i secoli e paesi. Ringrazio la dott.ssa Giovanna Targia della Scuola Normale Superiore per avermi avvertito dell'ambiguità della frase “espressione efficace”, e per avermi porto il destro per questa distinzione.

¹⁹ Ogni volta che intendessimo il susurrare, useremmo il verbo “gridare” e viceversa, e non vi sarebbe confusione.

²⁰ Il motivo, per cui le onomatopee sono in discredito, è che sono espressioni efficaci solo di significati che sono oggetti sonori: un uso insistito di onomatopee impoverisce il discorso, dando la prevalenza a

una via di accesso al mondo (l'udito) sulle altre, prevalenza in nessun modo giustificabile da un altrettante peso dell'udito nell'economia sensoriale della specie umana. Accade allora che la parola in sé sia efficace, ma il discorso intero no, perché nella sua composizione di oggetto non corrisponde alla composizione del mondo esperito dagli esseri umani (contrariamente a quanto richiesto dall'espressione efficace *qua tale*).

21 L'onomatopea è efficace solo nell'ambito dei significati sonori; e la pragmatica della lingua cambia troppo in fretta perché una espressione la cui efficacia sia fondata solo su di essa possa conservare la propria pregnanza per più di due o tre generazioni.

22 La parola "mindfucking" è essa stessa aggressione emotiva, perché il luogo comune si rappresenta per lo meno la mente di chi è *fucked* al riparo dal *fucking*; il proferire questa parola costringe l'uditore a raffigurarsi qualcosa che viola questa forma di consolazione: è uno stupro immaginale. Com'è evidente dall'esempio, a esemplificare il significato della parola non dev'esser solo ciò che ci si immagina nell'udirlo (ciò è quanto normalmente accade per ogni parola che comprendiamo), ma anche il nesso immaginale, l'operazione mentale, che attuiamo nel costruirci siffatta immaginazione.

23 Non credo che vi sia alcuno iato metafisico tra le valenze estetiche di prosa e poesia; pongo perciò come unica differenza rilevante tra prosa e poesia una differenza formale: il fatto che la seconda comporti l'uso del metro, cioè del ripetersi ciclico di un'alternanza di sillabe atone e toniche o brevi e lunghe o foneticamente differenziate in qualsivoglia altro modo codificato. E tanti saluti a futuristi, postmoderni, *poetæ novi*, *novelli*, *novissimi*, e giullari varî, che tanto tenevano e tengono al titolo di "poeti", senza volere, per meritarselo, neppur prendersi il disturbo di imparare un po' di aritmetica e contar le proprie sillabe.

24 Se mi preoccupo solo di esprimere un pensiero, che la mia espressione ricada o meno in un metro o in un altro è casuale e dipende dal capriccio della convenzione linguistica.

25 DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, Herausgegeben von L. Olschki, Heidelberg, Julius Groos 1922

26 E si vanta anzi di avervi coinvolto i compagni: cf. vv. 121-123.

27 Allitterazione che parte dall'avversativa "ma": «rifiutando tutto quanto è di bello in ciò che ho ora menzionato».

28 Endecasillabi con terza sillaba semitonica, se è tonica la sesta, non sono rari in Dante.

29 Ripeto, per chiarezza: il rapporto tra frase e senso è l'espressione; un'espressione, in quanto diversa da altre possibili espressioni che collegano allo stesso senso diverse frasi, esprime l'*ethos* di chi la usa. Il fatto che una proposizione esprima un *ethos*, è la sua enfasi.

30 Essa è passata di moda da che esistono enciclopedie, saggi, giornali. Ciò non toglie che alcuni tra i più grandi poeti d'ogni tempo siano divenuti tali creando poesia di tal fatta.

31 «o, contrattasi dalle sue parti, abbrutisca» (TITUS LUCRETIUS CARO, *La natura*, intr., testo criticamente riveduto, traduzione e commento di FRANCESCO GIANCOTTI, Milano, Garzanti 1994).

32 ἔνθα δ' ἐνὶ Σκύλλῃ ναίει δεινὸν λελακυῖα.
τῆς ἦτοι φωνὴ μὲν ὄση σκύλακος νεογιλλῆς
γίγνεται, αὐτὴ δ' αὐτε πέλωρ κακόν· οὐδέ κέ τις μιν
γηθήσειεν ἰδών, οὐδ' εἰ θεὸς ἀντιάσειε.
τῆς ἦτοι πόδες εἰσὶ δωδέκα πάντες ἄωροι,
ἕξ δέ τε οἱ δειραὶ περιμήκεες, ἐν δὲ ἐκάστη
σμερδαλή κεφαλῇ, ἐν δὲ τρίστοιχοι ὀδόντες,
πυκνοὶ καὶ θαμέες, πλείοι μέλανος θανάτοιο. (Hom. μ 85-92).

La traduzione che presento è una mia revisione di quella di G. AURELIO PRIMITERA: *Omero. Odissea. Volume III (Libri IX-XII)*, Fondazione Lorenzo Valla, Milano, Mondadori [1983] 1995. Il testo, a cura di Alfred Heubeck, è tratto dallo stesso volume.

33 τῆς ἦτοι σκέλη εἰσὶ δωδέκα πάντα τέρεινα: «e le sue zampe son dodici, tenere tutte».

34 Il brutto esametro che ho appena prodotto, alterando quello di Omero, ha esattamente la stessa forma metrica dell'originale.

35 φανεῖσθαι [*phanèisthai*]: dalla radice di φάος [*phàos*], "luce".

36 A questa infatti si riferiva l'esempio. Con Lucrezio ho affrontato quella fonetica.

37 HUGO VON HOFMANSTHAL, *Canto di vita e altre poesie*, Torino, Einaudi 1971, pp. 70, 72.

38 «L'imperatore della Cina parla: // Nel mezzo di tutte le cose / abito io, il Figlio del Cielo. / Le mie

donne, i miei alberi, / le mie bestie, i miei stagni / rinchiede il primo muro. / Sotto giacciono i miei avi: / composti al feretro con le loro armi, / le loro corone sui capi, / come a ciascuno spetta, / abitano nelle volte. / Fino al cuore del mondo, laggiù, / tuona l'incedere della mia Altezza. / Muti, dai miei prati, / verdi sgabelli ai miei piedi, / vanno flussi ben divisi: / a Est a Ovest a Nord a Sud / a irrigare il mio giardino / che è la vasta Terra. / Si specchiano qui gli scuri occhi, / le ali colorate delle mie bestie, / vi si specchiano fuori città colorate, / scure mura, fitti boschi / e volti di molti popoli. / I miei nobili, come le stelle, / abitano a cerchio attorno a me: hanno / nomi ch'io loro diedi, / nomi che alludono a un'ora / in cui ciascuno mi fu più vicino, / donne, ch'io donai loro / e alle schiere dei loro figli; / a tutti i nobili di questa Terra / io plasmai occhi, struttura e labbra, / come ai fiori il giardiniera. / Ma fra i muri di fuori / abitano popoli miei guerrieri, / popoli miei contadini. / Nuovi muri, e poi ancora / uno per uno i popoli sottomessi, / popoli sempre più gravi di sangue: / fino al mare, l'ultimo muro / che il mio regno e me circonda» (tr. di Elena Croce, *ibidem*, pp. 71, 73, variamente alterata dal sottoscritto).

³⁹ È quasi un test della personalità questo. Quando presentai questa poesia al lettorato di tedesco della Scuola Normale Superiore, rimasi stupefatto dalla diversità delle reazioni. Per me, il significato della poesia è univoco che più non si può. Ma vi fu chi ci vide allusioni alla *finis Austriae*: miseria dello storicismo...

⁴⁰ Questa poesia è dunque lirica nella forma più pura: proprio perciò l'ho scelta a esempio.

⁴¹ Non so se l'autore leggesse Platone o Plotino o Proclo, o i mistici medievali. Solo ora (mentre scrivo) mi rendo conto di quest'ovvio riferimento: l'Uno per Platone è il Sole delle Idee (*Respublica* 516a-c); la molteplicità in cui la nave del cosmo retta dal demiurgo-timoniere (*Platonis Opera*. *Recognovit brevia adnotatione critica instruxit Ioannes Burnet, Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, Oxonii 1905. Politicus* 268d-273e ed. Burnet [Oxford 1905]; in particolare 273c2) è sempre a rischio di naufragio è il Mare della Disuguaglianza. L'identificazione dell'Uno neoplatonico con un Dio Persona (un Io) è invece medievale.

⁴² 8 "Kronen", 10 "wohnen" "Gewölben", 12 "dröhnt", "Hoheit", 15 "Ströme" (persino le correnti, qui, sono ordinate), 23 "Völker", 25 "wohnen", 35 "wohnen Völker", 36 "Völker", 38 "Völker" 39 "Völker".

⁴³ Il fatto che l'Imperatore della Cina prenda ad argomento per il proprio discorso, qui, se stesso, è accidentale: si può far lirica anche parlando di guerra (Simonide fr. 26 Page) o foglie (*Imitazione* di Leopardi) o della vita umana in genere (*Canto notturno del pastore errante dell'Asia*) o dei minuti aspetti della natura (gli Haiku). Ma sempre, nella lirica, l'enfasi esprime l'*ethos* di chi parla: il mondo così come è visto dall'io introdotto a parlare.

⁴⁴ HERMANN DIELS, *Die Fragmente der Vorsokratiker griechisch und deutsch* [1903]; *fünfte Auflage herausgegeben von W. Kranz. Erster Band*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1934, pp. 157-158. A differenza di Diels e Kranz ometto la punteggiatura, che all'epoca di Eraclito non esisteva. A dire il vero non erano stati inventati neppure gli accenti; ma questi esplicitano meccanicamente caratteri fonetici delle parole che già erano nella bocca di Eraclito; inserire una punteggiatura è invece già un interpretare in un certo modo piuttosto che in un altro.

⁴⁵ La traduzione è mia.

⁴⁶ La struttura del periodo, in assenza di punteggiatura, è indicata (come sempre in greco antico) dalle congiunzioni: lo stratagemma grafico che impiego è solo a nostro uso; il testo originale non ne ha bisogno. Ecco comunque lo schema dell'originale, a fini di perspicuità:

κόσμον τόνδε		οὔτε ἀνθρώπων
οὔτε τις θεῶν		οὔτε ἀνθρώπων
ἐποίησεν		
ἀλλ' ἦν αἰεὶ	καὶ ἔστιν	καὶ ἔστα
πῦρ ἀείζων		
ἀπτόμενον μέτρα	καὶ	ἀποσβεννύμενον μέτρα

⁴⁷ «questo cosmo», «lo fece», «fuoco semprevivente».

⁴⁸ «né degli dèi alcuno né degli uomini», «che si accende a misura e si spegne a misura».

⁴⁹ «ma era sempre ed è e sarà».

⁵⁰ La parola greca κόσμος [*kósmos*] vuol dire sia «cosmo» sia «ordine».

⁵¹ Cf. HERMANN DIELS, *Die Fragmente*, op. cit., p. 162, r. 4.

⁵² Ma allora κόσμον τόνδε [kòsmon tônðe] è “questo cosmo” o “quest’ordine”, l’ordine di questo discorso? Ambedue: l’ordine del discorso di Eraclito è, per Eraclito, una scintilla dell’ordine cosmico; egli – uomo – non l’ha fabbricato, l’ha trovato (cf. op. cit. p. 150 r. 4). Il suo discorso, parlando del mondo, parla anche di se stesso; e parlando, tra l’altro, di sé, parla del mondo. Il mondo e il testo di Eraclito sono le due sole cose di cui si può essere certi a priori che siano presenti lì dov’è il libro di Eraclito. τόνδε: mai agg. dimostrativo fu meglio speso (e cf. τοῦδε p. 150 r. 3: lo preferisco a τοῦ δὲ di Diels-Kranz).

⁵³ TIM ALLEN, *Homeri Opera* I-II, Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, Oxonii 1902.

⁵⁴ E anche da tutta la mia esperienza, per quanto mi riguarda.

⁵⁵ Il paragone è efficace anche perché non dice chi, tra inseguitore e inseguito, sia quello che sogna. La paura è solo di Ettore; ma il senso di effimero che il paragone proietta sulla scena investe anche Achille. Achille sa che, uccidendo Ettore, uccide se stesso (S 333).

⁵⁶ Da questo punto di vista il linguaggio scientifico (circa gli aspetti generali del Reale) o quello che usiamo tutti i giorni (circa i suoi aspetti particolari) sono molto più funzionali.

⁵⁷ *L’imperatore della Cina parla*: ha per argomento la lotta dell’io con l’entropia; *If*. XXVI la tensione cognitiva dell’individuo verso il Mondo; ecc.

⁵⁸ Anche se il loro realizzarsi dipende dalla previa esistenza di cose più semplici.

⁵⁹ Da ciò consegue che la grande poesia ha bisogno di argomenti all’Altezza. Con buona pace della «poesia delle piccole cose».

⁶⁰ ARISTOTELE, *Metaphysica* A 2, 982b12 (ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ ΤΑ ΜΕΤΑ ΤΑ ΦΥΣΙΚΑ: *Aristotle’s Metaphysics*, a Revised Text with Introduction and Commentary by W. D. Ross, Oxford, Clarendon Press [1924] 1966.

Gian Mario Villalta

Poesia (e) conoscenza

Conoscenza di chi scrive poesia o conoscenza di chi la legge? Su questa differenza già si potrebbe lavorare, dopo qualche doverosa premessa:

– nell’ambito del fare artistico la poesia ha uno statuto particolare (complicazione e privilegio) che riposa nell’essere formata con la stessa materia della “lingua storica” di cui ci serviamo per tutti gli altri usi comunicativi;

– la “comunicazione”, in ogni caso, non è il trasferimento di un pacchetto informativo da una mente all’altra, emittente e destinatario, come un vagone che venga portato da una stazione all’altra, attenti a usare i binari giusti (canali informativi) ai quali si riservi corretta manutenzione (verifiche funzionali). La comunicazione è il risultato dello scatenamento di determinati processi che una forma espressiva provoca nella mente di qualcun altro, portandosi di fatto all’interno del suo sistema cognitivo, della sua memoria e del suo sentire. Quest’ultima ipotesi non solo è filosoficamente (o scientificamente che dir si voglia, *non fa differenza*) più verosimile, ma aiuta a comprendere anche altre caratteristiche pregiudiziali, che determinano l’accoglienza del cosiddetto messaggio: la “comprensione” ha come prima condizione la disponibilità all’ascolto, che può venir a mancare per le ragioni e le irragionevolezza più diverse, che hanno sempre a che fare con il “testo” della comunicazione (non c’è contesto che garantisca il senso né mai un assoluto “fuori testo”);

– la differenza tra la poesia e la prosa è prevalentemente quantitativa, non qualitativa, dato che il discorso persuasivo e la narrazione (più frequentemente di quanto accade per l'informazione e la dimostrazione) innervano opere in poesia quanto opere in prosa. Il confine più difficile da definire, perché apparentemente più facile, nel legame-opposizione tra poesia e prosa riguarda ciò che sta alla base di ogni ragionamento sul "verso": le modalità di condensazione del ritmo nel sistema forma-memoria;

– non bisogna dimenticare che la poesia viene "prima" e che questo "prima" è assoluto: voce, corpo, canto, narrazione, sapere degli uomini e degli dèi. L'epica aedica era ancora tutto questo. Perciò Platone, memore, definisce la poesia «il fare del canto», diversamente da Aristotele, che con la *Poetica* già decide di confrontarsi con un fare artistico della parola che è tardivo, suddiviso per generi, e, soprattutto, "laicizzato" da questa tardività e quindi accolto tra le attività "produttive" (tutta la meditazione heideggeriana sulla poesia e sull'arte dipende da Aristotele, presumendo di recuperare o infondere il *quid* platonico all'interno di una riapertura del discorso aristotelico). Da qui viene anche l'antica, inesausta, questione: come conciliare il discorso sul processo produttivo con quello sul processo della fruizione (fermo restando che ogni discorso sul "testo" è una scelta derivata dalla risposta che si dà a questo quesito oppure è un'amenità), dato che evidentemente non sono la stessa cosa;

– i limiti dell'indagine del processo creativo sono più immediatamente comprensibili di quelli che riguardano l'indagine del processo di fruizione, all'apparenza, perché si trascura la creatività necessaria al fruitore per compiere la sua opera;

– la tardività della poesia, intesa come arte della parola, è oggi giunta all'estremo di un processo, complici le tecnologie della comunicazione, che porta a moltiplicare le forme espressive in ogni direzione, entro due estremi: da un lato l'illusione di un ritorno all'origine, attraverso la teatralizzazione della parola; dall'altro la disperazione dell'intellettualismo che si dà (da decenni) come scopo costante l'anticipare il definitivo silenzio;

– al posto della nozione di "tradizione", che comprendeva uno specifico rapporto tra una lingua storica e una serie di opere, ereditata fino alla seconda metà del secolo scorso, oggi è forse più giusto parlare di "costellazione", dove il rapporto tra una lingua e una serie di opere convive costitutivamente con altre lingue e altre opere, a diverse distanze e secondo diverse aggregazioni significanti;

– quello che oggi chiamiamo poesia è la deriva di una potente compressione del fare poetico nell'ambito della lirica, avvenuto durante lo sviluppo otto/novecentesco della Modernità. Questo ambito della lirica si è complicato di piani e di livelli ulteriori, in un complesso intreccio, ancora da considerare a fondo, con altre forme della creatività della parola; come corrispondente esito si è avuta la caduta verticale dell'identità tra il poetico (l'arte della parola) e la poesia (quella che fanno i poeti).

– due equivoci sull'antilirica: il primo è stilistico ovvero che l'uso di un linguaggio colloquiale o tecnico corrisponda a un esito non-lirico (gli esempi più evidenti sono quelli neoavanguardistici, continuatori compresi); il secondo è che si esca

dalla lirica con delle forme drammatizzate o narrativizzate (per capirci, la tragedia, fino al Settecento, appartiene al genere poesia, ben distinta dalla lirica; le poesie di Raffaello Baldini o di Mariangela Gualtieri sono lirica drammatizzata).

Basta così. Chi legge avrà già capito che il mio intervento è una questione di premesse. D'altra parte, qualche cartella sul tema "poesia e conoscenza" deve per forza affidarsi alla presunzione (e alla speranza) di una comunicazione privilegiata, vale a dire di un capirsi *poetico*, tra chi scrive e chi legge, in assenza dei lunghi paragrafi illustrativi e dimostrativi necessari qualora, invece, si dovesse affrontare in termini scientifici e filosofici l'argomento. Non posso tacere, però, che devo agli studi e alle riflessioni di alcuni neuroscienziati, in particolare di G. M. Edelman, la maturazione del convincimento che l'"estetica" – uso il termine nel senso più proprio – possa finalmente uscire da un lunghissimo equivoco che riguarda il carattere "originario" dell'appercezione sensoriale in rapporto con quelle che sarebbero "categorie" o "strutture" secondarie dell'intelletto attivo: l'"originario" è già compreso in un sistema attivato, la cui origine è, perciò e necessariamente, inappercepibile (Jacques Derrida ha insistito lungamente, giungendovi per vie affatto diverse, su questo punto). In altre parole: il simbolico, l'emotività, l'affettività, compresi i cosiddetti *qualia* (l'azzurrità dell'azzurro e il caldo del calore) non precedono la semantica del linguaggio, la sintassi profonda delle espressioni, la coscienza della forma. Sono parti che co-istituiscono quella "coscienza della coscienza" che ci permette di conoscere in termini poetici e di far sì che questa conoscenza poetica diventi comunicazione. La percezione/sensazione della primavera in una giornata di gennaio, difficile da comunicare in modo informativo o dimostrativo, troverebbe forse qualche *chance* nel discorso della persuasione. Ma il discorso della persuasione dovrà avvalersi del carattere poetico della narrazione, se vorrà ottenere il suo scopo e ancora meglio farà se saprà attingere alle forze più proprie della poesia. Quali sono? Il ritmo dell'espressione e la forma della lingua nella composizione. Possiamo chiamare "scrittura" ogni composizione, intendendo l'attenzione ricorsiva e l'uso di tecniche atte a costruire un arte-fatto. In questo senso, anche la composizione aedica formulare è "scrittura". La scrittura poetica è un metodo di conservazione, il modo più efficace di trattenere l'emozione, la tonalità affettiva, la voce presente vivente nelle parole, dato che l'istante del vissuto si consuma nell'immediato suo darsi. La poesia viene prima, dicevamo, prima anche della consapevolezza conoscitiva di uno stato emotivo e mentale che mediante la poesia "riconosciamo".

Dante, *Paradiso*, XXVII, 1-3: «Al Padre, al Figlio, a lo Spirito Santo», / cominciò, "gloria!", tutto 'l paradiso, / sì che m'inebriava il dolce canto».

Il coro di tutti i beati del Paradiso, innumerevole rosa di luce, intona il tradizionale "Gloria".

Proviamo a leggere a voce alta.

Nel primo verso siamo costretti a un rallentamento dopo "Figlio", dobbiamo pro-

nunciare “a lo” dilatando le vocali, sottolineando la solennità e coralità del canto. Se non facciamo questo – cioè leggere (più o meno): «Al Padre, al Figlio, aa - loo - Spirito Santo» (si scusi la maldestra resa fonica) – metro e ritmo del verso, intesi come semplice schema sonoro, entrano in contrasto. Il metro vorrebbe che leggessimo «allò Spirito Santo» (oppure, come Stanlio e Olio, “Spirito”, con l’accento sulla seconda “i”), con una scansione che il ritmo rifiuta. E non possiamo neppure leggere accontentandoci di isolare le parole: è un verso e perciò costringe nella sua cadenza. L’unica alternativa è la pronuncia aperta e solennizzante, che enfatizza la coralità del canto.

Il secondo verso costringe a una pausa dopo “cominciò”, verbo che resta sottolineato come inciso della voce narrante, prima ancora che per la presenza delle virgolette, per la forza dell’incontro tra sillabe accentate. Dopo “cominciò”, infatti, dobbiamo subito segnare l’accento tonico della parola “gloria” e non possiamo trasgredire, la lingua lo vieta.

Allora, dopo “cominciò”, occorre una breve pausa, tale da far sì che, incastonato all’inizio di verso, dopo la solenne apertura del verso precedente, “cominciò” risulti veramente isolato, voce diversa da quella del coro dei beati e necessaria a trasformare quel “gloria!” in un vero scoppio di voci.

È veramente un *trip* di gioia pura, quello che Dante ci fa pronunciare, che egli stesso definisce «un riso/ de l’universo» e che esprime la coralità infinita della lingua e l’innalzarsi della lingua nel canto.

Ma vi è una voce sola, si noterà, e non c’è nessuno che canta. Però il campo di tensione orchestrato nei versi, chiama all’emozione della coralità e all’esplosione di un inno di gioia, che sono più interiori e più profondi di qualsiasi reale coro impegnato nel canto.

Un’ultima, fondamentale, osservazione. Dante sa bene, quanto si aspetta che lo sappiamo bene noi, che il canto è: «Gloria al Padre, al Figlio, allo Spirito Santo». Lo spostamento dell’ordine naturale delle parole nella preghiera ha lo scopo di rendere la potente apertura iniziale di quel “gloria”, che egli, proprio per farci sentire come suona all’inizio del canto, pone in quella posizione centrale nel secondo verso.

Non è essenziale sapere come si chiama questa figura retorica che riguarda lo spostamento nell’ordine naturale delle parole. È però essenziale capirne la funzione e l’efficacia. Dante non vuole essere “originale”, vuole invece ottenere, e ci riesce, qualcosa di estremamente difficile e cioè farci sentire la forza dell’“attacco” corale.

Per ottenere ciò, crea un contesto espressivo in cui l’“inizio” viene dettato in un secondo momento e fatto risuonare nella sua potenza, una volta creata la cellula ritmica, emotiva e formale, che lo esalta.

La conoscenza (per chi scrive poesia e per chi la legge, in modo diverso) riguarda un aspetto profondo dell’unità simbolica del mondo e della libertà individuale, della propria esperienza emotiva e della propria presa cognitiva sul reale. Chi scrive “trova” qualcosa scrivendo e se ne sorprende: quello che ha fatto (purtroppo il

processo non è ricostruibile, perché attinge a profondità non trasparenti alla coscienza della coscienza) lo porta a un diverso grado di comprensione del proprio sentire e dei limiti dell'esprimerlo, ma anche a nuove configurazioni della percezione del mondo circostante e delle sue relazioni. Chi legge raggiunge un fine analogo mediante un processo di co-creazione, dopo che è avvenuto l'incontro con il testo, nei termini della suddetta "disposizione all'ascolto". Ognuno può scrivere – veramente – solo quelle poesie e non altre; così ognuno può leggere – veramente – quelle poesie e non altre. Ciò non toglie che ci siano numerosissimi gradi di fruizione, così come sono diverse le abilità creative e ermeneutiche: paradossalmente, a volte si riesce a scrivere più facilmente un esercizio di stile che una poesia vera, come si riesce a dare più facilmente un'interpretazione a una poesia che non ci ha profondamente toccati. Questo paradosso, d'altra parte, è al centro dell'intera esistenza, e al fondo dell'intera conoscenza.

Roberta Bertozzi

Poesia e conoscenza

1. Pensare il limite: per una posizione di metodo

Nella poesia *Conversazione con una pietra*¹ Wisława Szymborska immagina di dialogare con una pietra al fine di ottenere l'accesso al suo regno. La pietra si mostra riluttante, opponendo alle insistenze della sua interlocutrice diversi dinieghi comprovati da impossibilità fisiche («Sono ermeticamente chiusa»), vincoli metafisici («Con tutta la mia superficie mi rivolgo a te, / ma tutto il mio interno è girato altrove»), inconciliabilità di specie («Ti manca il senso del partecipare [...] non hai che una sensazione di quel senso»). Nonostante le ripetute assicurazioni, tra cui quella di essere poeta e, come tale, di non aver alcuna intenzione di smembrare analiticamente il *secretum* ma di volerne solo portare in luce qualche accenno («Entrerò e uscirò a mani vuote»), destinato tra l'altro a essere presto dimenticato («porterò solo parole, / a cui nessuno presterà fede»), la pietra è (*bien sûr!*) irremovibile. La sua ostilità deriva dalla coscienza dell'umana manchevolezza: incapacità di contemplare senza corrompere, di visitare senza guastare. Tuttavia anche la pietra è in *deficit* di qualcosa: è priva della facoltà del riso («Non ho i muscoli del riso», «Scoppio dal ridere, d'una immensa risata / che non so ridere»). Come all'uomo difetta la mineralità, alla pietra difetta l'umanità: soggetto e oggetto coincidono nel loro venir meno l'uno all'altro, l'uno per l'altro. «Busso alla porta della pietra. / – Sono io, fammi entrare. / – Non ho porta – dice la pietra». Non c'è un ingresso, tutto qui. Ma nel frattempo c'è stata una "conversazione", una contiguità fatta di metafore, parafrasi, pleonasmi, di tutto quel repertorio figurale che attraverso l'allusione, la reticenza e la divagazione permette l'aprirsi di qualche frangia – punto di minima resistenza o fluidità. C'è stato quello che propriamente avviene in ogni ricerca: un girare intorno all'oggetto, in raccolta di ogni sua determinazione episodica e frammentaria: solo muovendosi intorno, *peri*, è stato

possibile coglierne tutti i limiti di intelligibilità e pensare il limite è già, in qualche misura, superarlo – è renderlo pronunciabile.

2. *La modernità continua*

Roland Barthes, nel saggio *Esiste una scrittura poetica?*², interpreta le differenze tra poesia classica e poesia moderna come effetto di una diversa convenzione linguistica: da un lato la poesia classica, improntata alla continuità discorsiva della prosa e specificata dal criterio di armonia e bellezza delle sue parti: in essa il “poetico” «non designa alcuna estensione [...] ma solo l’inflessione di una tecnica verbale»³; dall’altro la poesia moderna che, rompendo con l’aspetto funzionale, strettamente comunicativo, del linguaggio, conduce la parola a una densità totalizzante, «a una sorta di livello zero, pregno insieme di tutte le specificazioni passate e future»⁴. Se nella poesia classica la parola era tassello di un sistema ordinato e diretto all’espressione di un’idea già codificata, nella poesia moderna essa si fa soggetto di conoscenza, concorre alla sua costruzione, la rende possibile: «Questa possibilità verbale, da cui viene a cadere il frutto maturo di un significato, presuppone perciò un tempo poetico che non è più quello di una “fabbricazione”, bensì quello di un’eventuale avventura, l’incontro di un segno e di un’intenzione»⁵. La conoscenza sarebbe qualcosa di già insito nella lingua, solo in attesa di coagularsi e rivelarsi per mezzo dell’*occasione*, della congiuntura. È un passaggio che ha inizio con il Romanticismo e che vede l’asse dell’esercizio poetico spostarsi dalla traduzione all’invenzione, dalla tecnica alla genialità, la parola poetica divenire verità in atto, il poeta, da artigiano, demiurgo; una mutazione che coincide con la comparsa dell’estetica e del concetto di autonomia dell’arte: la poesia, come ogni altra forma artistica, diviene una pratica di risarcimento del mondo disincantato, la sua azione conoscitiva è intesa a reincantarlo, ossia a provvederlo di un limite oltre il quale ogni atto di conoscenza diviene invasivo e dissacrante, come nel caso della strumentalizzazione scientifica o della dismisura tecnocratica. La conoscenza generata dalla poesia sarebbe dunque connaturata alla lingua, tesa a verificarsi e a configurarsi come risarcimento del mondo. Densità lessicale, senso *in fieri* e con valore di compensazione: è la modernità che continua.

3. *Pre (o post) human*

«La parola crea una realtà e [...] voler usare una parola per conoscere una cosa è come voler usare una cosa per conoscerne un’altra». Nel saggio *La precisione dei vocaboli ossia la babele*⁶ Giorgio Caproni precisa ulteriormente la conformazione della conoscenza poetica. Altra da quella filosofica, che con la definizione circoscrive e mutila il suo oggetto negandoselo, la conoscenza poetica rinviene nel mondo, attraverso la sua intensificazione, qualcosa di non ancora esplicitato ponendolo *ex novo*. L’atto conoscitivo è una posizione di realtà, una nuova concrezione di realtà che, al pari di quella sensibile, perdura emanante e imperscrutabile: le parole della poesia condividono lo stesso destino delle cose, sono «oggetti liberi, senza il secondo fine (o pretesa) di definire la verità, sono essi stessi verità indefinita appunto

come le cose fisiche, cioè mistero»⁷. La gnoseologia sconfinava nell'ontologia, in una enunciazione molto vicina al pensiero di Pavel Florenskij, quando affermava che «nella parola riconosciamo la realtà e la parola è la realtà stessa, perciò vale per essa, e in sommo grado, la formula del simbolo: essa è più di se stessa»⁸. La conoscenza poetica è una implementazione di realtà, non un suo duplicato teorico: l'atto della nominazione implica un *fiat*, un *dover essere* fisico. Adamo, continua Caproni, sbaglia perché non usa il *verbum* come potenza creatrice (e in effetti lo potrebbe solo Dio), ma come strumento di conoscenza, e così facendo moltiplica parvenze linguistiche. L'opposizione è tra parola-essenza e parola-cultura, con un'ovvia svalutazione della seconda: la verità è schiacciata sull'originarietà, su un dire aurorale. Il fare etimologizzante della poesia sarebbe, secondo questa prospettiva, volto a liberare i vocaboli-verità dal loro deposito culturale, dalle incrostazioni d'uso che li hanno avviliti e resi insignificanti, per restituire a essi il *fiat*, la forza di affermazione d'essere, il loro "peso di realtà". Il *logos* della parola poetica recide così definitivamente i suoi contatti con il *logos* discorsivo e dialettico; origine e verità convergono in un grado zero pre (o post) adamitico, pre (o post) umano.

4. Il poetico è macchinico

Considerare il linguaggio come essenza significa confidare nella sua autenticità e nella validità assoluta dei suoi dispositivi. Sciolte dalla funzione esornativa o connettiva, le figure retoriche così come i valori timbrici, ritmici e fonosimbolici non sono più espedienti meramente testuali, ma funzioni che rinviano a una precedenza genetica, alla nostra specificità di esseri parlanti: la loro validità si fonda su una ereditarietà antropologica. Fare poesia significa rientrare in contatto con questa precedenza di cui ogni creazione poetica, ogni istituzione di senso, è una trazione. Gli automatismi linguistici non rappresentano più un artificio ma diventano segno della continuità linguistica della specie, continuità di cui il poeta non è che uno strumento: «un poeta, a differenza di chiunque altro, sa sempre che ciò che si suole chiamare voce della Musa è in realtà il dettato della lingua; che non è la lingua a essere un suo strumento, ma lui stesso è il mezzo di cui la lingua si serve per continuare a esistere»⁹. Il poeta è lo "strumento cieco e puro" («chi scrive una poesia la scrive perché la lingua gli suggerisce o semplicemente gli detta il verso seguente»¹⁰) di una ripetizione-innovazione generata dal fluire della lingua. L'automatismo incarna una funzione strutturale, inalienabile, del poetico. Non solo, occorre lasciarlo libero di agire, dato che la sua attività è produttrice di significato. Questa posizione è in sintonia con il credo di gran parte delle forme d'arte del Novecento, con quella fiducia che lasciando procedere il meccanismo il senso avvenga, così come nella *performance* o nell'*action painting* l'evanescenza gestuale rappresenta l'unica misura dell'efficacia artistica e l'opera non è tanto il risultato ma l'arresto, temporale e permutabile, di un processo. Il poetico è in primo luogo "macchinico": la sua attività è il futuro del senso.

5. *Il fatto che io non comprenda*

Nel canto XXXIII del *Paradiso* Dante tematizza la tensione che si viene a creare nel linguaggio quando esso non regge ciò che deve rappresentare o, meglio, pronunciare, perché la difficoltà non investe solo il livello espressivo ma anche quello linguistico, si pone cioè come problema di esperienza (dato che ogni incontro col mondo si basa sulla sua verbalizzazione). Dopo aver paragonato la sua capacità di descrizione dell'evento a quella di un neonato (vv. 106-108), il poeta si accorge che la sua entità (la visione divina) ha provocato in lui non solo una penuria espressiva ma un vero e proprio trauma linguistico e che questa crisi è puntuale, accade durante la percezione sensoriale, congiunta alla sua immediatezza: «Non perché più ch'un semplice semblante / fosse nel vivo lume ch'io mirava, / che tal è sempre qual s'era davante; / ma per la vista che s'avvalorava / in me guardando, una sola parvenza, / mutandom'io, a me si travagliava» (109-114). Non è solo in gioco la memoria, la capacità di rielaborare e raffigurare ciò che i nostri sensi e il nostro intelletto hanno intuito, è in gioco la percezione: la trasformazione si produce a questo livello e la carenza linguistica coincide con una modificazione del proprio rapporto con l'oggetto. La carenza non si manifesta esteriormente (la visione, anzi, è un'eccedenza di realtà), ma si produce interiormente, nella lingua che è chiamata a pronunciarla. La lingua non raggiunge l'oggetto non perché esso è diverso o mancante, ma perché ha "avvalorato" la nostra percezione. È una intensificazione delle facoltà, non una espropriazione di realtà, a causare questo stallo momentaneo, questa incomprendione. L'evento è tale non perché accade, ma perché accadendo resta non totalmente assimilabile, rilascia una zona di evasività e di indeterminazione in cui la mia percezione sensibile e intellettuale subisce uno spostamento, una piccola crisi che mi spinge a trasformarmi. L'evento, il darsi di una nuova conoscenza, è in prima istanza il fatto che io non comprenda, una discontinuità, o salto, che preme verso una nuova formulazione.

6. *La separazione - unisce*

Marina Cvetaeva ha fatto del processo sotteso a questa riformulazione poetica dell'esperienza l'oggetto della sua scrittura. Nella sua poesia i vari gradi attraverso cui la metafora, il trasloco del senso, giunge a perfezione sono esplicitati sulla pagina secondo un movimento di progressiva chiarificazione interiore. La poesia diviene così il congegno cinetico che dall'oscuro (dal generico) perviene al chiaro (allo specifico), dal perturbante iniziale alla risoluzione finale. Il risultato non è tanto una somiglianza quanto un vero e proprio salto conoscitivo. Tutto l'assetto figurale non è dunque volto a designare, a descrivere, ma ad agire come compagine propulsiva: a partire dall'immagine di partenza ogni immagine successiva ne costituisce la verifica in crescendo, indica l'elemento ulteriore, la successiva elaborazione o metamorfosi, una metamorfosi che non investe l'oggetto sensibile ma la percezione che si ha di esso. È facile, in questo tipo di procedimento, trovarsi spesso di fronte a dei binomi figurativi e semantici il cui senso è contraddittorio, respingente ("rinuncia"- "prendere", "separazione"- "unisce"), di coppie che, senza contrarsi nello spazio di un ossimoro, dove solitamente uno dei due

termini tende ad assorbire l'altro, mantengono intatta la loro differenza. I due termini non vengono cioè liquidati in una falsa somiglianza, ma permangono distinti: la conciliazione avviene a partire da questa complementarità paradossale o ripetizione nella differenza. In Marina Cvetaeva la percezione della contraddizione ineliminabile, insolubile, tra soggetto e mondo ha saputo farsi leva di una elongazione del senso.

7. *Che cosa dovrebbero i poeti*

«Una metafora non dovrebbe essere che un accidente dell'espressione [...] è pericoloso farne un pensiero. La metafora è una falsa immagine, in quanto non ha la virtù diretta di una immagine produttrice di espressione, formata nella *rêverie* parlata»¹¹. Con queste parole Gaston Bachelard isola il rischio che la rivelazione metaforica possa darsi solo come effetto del caso, per quel suo negare una verificabilità nell'ordine delle cose, per quella impossibilità di fare il percorso inverso, ossia di ristabilire le conseguenze e le linee direttrici. Del resto Paul Valéry metteva in guardia i poeti dal dare troppa importanza alle proprie invenzioni metaforiche, sottolineando come nella maggioranza dei casi esse si formino per abbreviazione, per riduzione semplice e immediata di una complessa rete di operazioni percettive e cognitive. La sorpresa e l'irradiazione miracolosa che esse solitamente emanano non sarebbe che il frutto della soppressione involontaria di questo percorso, l'esito dell'abitudine sintetica del nostro pensiero. Il compito consiste nel verificare con attenzione quelle relazioni innescate dalla convergenza di esperienza e reminiscenza, di epurare quanto vi agisce come suggestione, di non identificare la coincidenza con il destino. Parimenti i poeti dovrebbero diffidare dell'ispirazione, quando essa non rappresenta altro che un investimento sostanziale del fortuito: «Chi è poeta deve professare la poesia, riconoscere il proprio lavoro, parlare di metrica e non attribuirsi voci misteriose. Un'immagine, una rima che si rivela-no». Così scriveva per poi concludere: «Ma se la poesia non si desse per una logomanzia potrebbero mai tollerarla gli uomini?»¹². Forse l'edificazione moderna di un ambito separato della conoscenza poetica traduce proprio questa umana necessità: di affiliare la parola poetica a una "logomanzia", di reinserire una trascendenza, o deliranza, nel *logos* per evitare di essere da esso definitivamente inceneriti.

NOTE

¹ I versi citati sono tratti da WISLAWA SZYMBORSKA, *Vista con granello di sabbia*, Milano, Adelphi 2003.

² ROLAND BARTHES, *Esiste una scrittura poetica?*, in *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi 1982.

³ *Ibidem*, p. 32.

⁴ *Ibidem*, p. 35.

⁵ *Ibidem*, p. 32.

⁶ GIORGIO CAPRONI, *La precisione dei vocaboli ossia la babele*, nel testo *La scatola nera*, Milano, Garzanti 1996.

⁷ *Ibidem*, p. 21.

⁸ PAVEL FLORENSKIJ, *Il valore magico della parola*, Milano, Medusa 2003, p. 34.

⁹ JOSEPH BRODSKIJ, *Profilo di Clio*, Milano, Adelphi 2003, p. 70.

¹⁰ *Ibidem*, p. 71.

¹¹ GASTON BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo 1975, p. 102.

¹² PAUL VALÉRY, *Cattivi pensieri*, Milano, Adelphi 2006, p. 175.

Solange Chavel e Raffaello Palumbo Mosca
Costruire lo specchio: poesia e conoscenza

*Je suis le sinistre miroir
Où la mégère se regarde.
Je suis la plaie et le couteau!*
Charles Baudelaire

Ad un livello elementare, e fin dalle sue origini, la poesia è conoscenza di una tecnica: una tecnica del ritmo e della forma. Il poeta è colui che padroneggia le parole e le dispone secondo un ordine codificato; a differenza di quanto avviene nella retorica classica, tuttavia, la tecnica di cui egli dispone non ha un immediato uso pratico, non serve, cioè, a persuadere un uditorio. La poesia nasce come gioco, come opera di intrattenimento, ma un intrattenimento la cui natura raffinata esige una presa di distanza dalla materia trattata, non vi è, cioè, una immediata coincidenza tra l'oggetto della poesia (del gioco) e la sua espressione. La minore o maggiore raffinatezza del poeta risiede spesso nella sua capacità di metaforizzare la realtà, di rendere presente l'oggetto senza nominarlo direttamente¹.

Se, nel suo sviluppo, la poesia si è, spesso e con sempre maggiore convinzione, allontanata dalle forme classiche di versificazione, la tecnica rimane un elemento essenziale del suo procedere, poiché essa può essere identificata come un particolare (e rigoroso) tipo di sguardo ordinatore della realtà: non è la forma del sonetto, o del madrigale, ad esempio, che interessa qui, ma il procedimento grazie al quale il poeta dà forma al flusso inizialmente indistinto delle sensazioni. Proprio la centralità del lavoro tecnico è ciò che sancisce l'irriducibilità della poesia a "conoscenza del cuore", intesa sia come processo intuitivo capace di cogliere immediatamente l'essenza della realtà, sia come conoscenza del *proprio* cuore. Al contrario, la conoscenza scaturisce da un processo distanziante, dal dislocarsi del soggetto al di fuori del fluire delle percezioni di sé e del mondo, attraverso, quindi, un soggetto che *si contempla nello specchio* (le parole, la sintassi, il ritmo) che costruisce. È chiaro che il "sé" che si contempla allo specchio è allo stesso momento sguardo sul mondo: lo specchio è sempre quello di *Alice in Wonderland*, è cioè sempre uno specchio attraversabile, è anche e sempre finestra. La finestra si apre su un mondo che ha bisogno di essere addomesticato: nominare gli oggetti della percezione significa sempre ordinare un'alterità e farla propria, renderla familiare (*addomesticarla*, appunto).

A mi-chemin de la cage au cachot, la langue française a cageot, simple caissette à claire-voie vouée au transport de ces fruits qui de la moindre suffocation font à coup sûr une maladie.

Agencé de façon qu'au terme de son usage il puisse être brisé sans effort, il ne sert pas deux fois. Ainsi dure-t-il moins encore que les denrées fondantes ou nuageuses qu'il enferme.

A tous les coins de rue qui aboutissent aux halles, il luit alors de l'éclat sans vanité du bois blanc. Tout neuf encore, et légèrement ahuri d'être dans une pose maladroite à la voi-

rie jeté sans retour, cet objet est en somme des plus sympathiques, – sur le sort duquel il convient toutefois de ne pas s'appesantir longuement².

In questo esempio, la forma poetica non propone solo una conoscenza oggettiva della sua materia, ma ne esplora le risonanze soggettive e teoriche fornendo nuovi strumenti per una più piena e nuova comprensione di una parte di mondo. L'umiltà dell'oggetto non ne diminuisce l'importanza, rappresenta, anzi, un modo particolarmente efficace per esplorare la relazione tra l'uomo e il suo ambiente. Il "cageot", al quale il poeta attribuisce qualità umane («légèrement ahuri»), diventa l'intermediario tra interno ed esterno e ci obbliga a guardare con occhio diverso (nuovo) non solo il "cageot" ma tutti gli oggetti che quotidianamente incontriamo e la relazione che questi istituiscono, con noi e fra di loro. Non solo: il lettore, confrontando il suo sguardo sulle cose con quello del poeta, è portato ad interrogarsi sul suo proprio sguardo e sui principi che lo regolano.

Un tale processo di conoscenza può essere rintracciato non solo in una poesia, come quella proposta, che esplicitamente mette il soggetto in ascolto dell'altro da sé, ma in egual modo nella poesia lirica italiana per eccellenza, quella petrarchesca:

Solo et pensoso i più deserti campi
vo mesurando a passi tardi et lenti
et gli occhi porto per fuggire intenti
ove vestigio human la rena stampi
Altro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accogger delle genti,
perché negli atti d'allegrezza spenti
di fuor si legge com'io dentro avampi:
sì ch'io mi credo omai che monti et piagge
et fiumi et selve sappian di chi tempore
sia la mia vita, ch'è celata altrui.
Ma pur sì aspre vie né sì selvagge
cercar non so, ch'Amor non venga sempre
ragionando con meco, et io collui.

Apparentemente dedicato solo all'esplorazione dell'intimo, questo componimento, già dal suo *incipit*, trasforma il mondo in palcoscenico dei sentimenti umani («i più deserti campi / vo mesurando a passi tardi et lenti») e insegna al lettore a riconoscere, in sé e negli altri, la manifestazione esterna di uno stato interiore (i «passi tardi et lenti» tipici del melancolico). Anche in questo caso la conoscenza è duplice: da un lato è conoscenza oggettiva della natura (i deserti campi), ma anche conoscenza della misurabilità di essa secondo un parametro soggettivo (i suoi passi). Il piacere estetico che proviamo leggendo, dunque, non è scindibile dal piacere teorico di addomesticare una natura ed un sentimento avversi. Ciò che inizialmente era solo esperienza privata, attraverso l'articolazione della poesia diventa esperienza comunicabile, diventa cioè *conoscenza*. Il lettore ha concretamente imparato che il passeggiare lentamente è un segno di un disagio interiore e che il perdersi per i deserti campi non ne è la cura, bensì la manifestazione. La poesia ha

fornito, quindi, gli strumenti linguistici e immaginifici per ri-conoscere sé e il mondo e per avviare a sua volta un ulteriore processo ermeneutico.

Se nel *De rerum natura* Lucrezio difende l'esistenza di un legame tra poesia e conoscenza, esso sembra essere, però, solo indiretto: la poesia sarebbe il miele che permette di comunicare un sapere di altrimenti difficile comprensione (l'amara medicina). A questo punto possiamo però affermare che il legame tra i due termini è anche diretto: esiste un sapere che è prettamente poetico, una conoscenza che deriva dallo sguardo – reso comunicabile dal lavoro poetico – che il poeta posa sul mondo; un tale sguardo ci permette di sfuggire alla chiusura di una interiorità irrelata con il mondo, ma allo stesso tempo si appropria dell'alterità nominandola nella forma significante del sentimento.

NOTE

¹ Per quanto questo possa sembrare, a prima vista, un concetto prettamente moderno, è necessario notare come la metafora abbia un posto di assoluto rilievo a partire dalla *Poetica* di Aristotele e l'*Ars poetica* di Orazio.

² «Tra casetta e cassata la lingua italiana ha cassetta, semplice cassa a giorno votata al trasporto della frutta che del minimo accenno di soffocazione fa subito una malattia. Costruita in modo che alla fine dell'uso possa essere rotta senza fatica, non serve due volte. Così dura ancora meno delle derrate fondenti o nuvolose che racchiude. Ad ogni angolo delle strade che portano ai mercati generali, riluce allora con lo splendore senza vanità del legno grezzo. Del tutto nuovo ancora, e lievemente stupito di ritrovarsi in posa maldestra buttato per strada senza ritorno, questo oggetto è in fin dei conti dei più simpatici – sulla sorte del quale non ci si deve tuttavia appesantire troppo a lungo» (FRANCIS PONGE, *Il partito preso delle cose*, introduzione e traduzione di Jacqueline Risset, Torino, Einaudi 1979, XII).

Martino Baldi, Massimo Baldi, Mimmo Cangiano Osare l'inosabile? (per una critica del prometeismo)

Intendere il soggetto come qualcosa di derivato, di secondario, è propriamente feticismo
T. W. Adorno

Per questo nostro piccolo intervento, muoviamo dallo stralcio di una intervista rilasciata da Massimo Sannelli e redatta da Christian Sinicco per l'*e-magazine* «Absolute Poetry», che consideriamo emblematico di un diffuso atteggiamento che definiremmo “prometeismo strategico”:

Perciò: spaccatura tra un versante rappresentativo e quasi pop (Ariano, Baldi [Martino, ndr], De Luca, Lorefice, Nannipieri, ad esempio) e un versante che “osa” l'inosabile (in linea di massima, gli autori che a Romapoesia nel 2005 sono stati riuniti, sperimentalmente, sotto l'insegna dell'«informale freddo»). L'inosabile è non rappresentare, non solo per una vocazione al martirio; ma sapendo – ad esempio – che i concetti di realtà e tempo stanno subendo demolizioni scientifiche inaudite.

Questa spaccatura intorno alla parola e alla realtà non è un segno di salute. Che la rappresentazione ostentata (con un linguaggio possibilmente in tono minore, senza alcuna impennata ritmica: prosa, sola prosa, tagliata in versi) passi per un valore è segno di decadenza; e che, dall'altra parte, l'astratto, lo

sperimentale, l'informale si debbano dialettizzare con un contrario aspro (che ignora o sopporta, in qualche modo, l'abnormità di Bene e di Villa, e forse ammira Zanzotto, ma trova glaciale e «illeggibile» Marco Giovenale); anche questo è triste¹.

La tesi di fondo qui espressa è quindi che esista una chiara distinzione tra i poeti che apportano qualcosa di nuovo alla capacità della poesia di rappresentare il mondo e coloro che non lo fanno; i primi, individuati nei cosiddetti informali, rifiutano il principio di rappresentazione sulla scorta di una coscienza della crisi in cui i concetti di realtà e tempo sarebbero stati precipitati dalle recenti evoluzioni del pensiero scientifico; i secondi sono detti «quasi pop» e sono, per così dire, piani, monocordi, rappresentativi e in definitiva prosatori più che poeti, nonostante l'artificio di tagliare la loro prosa in versi.

Tenteremo di opporre qualche argomento a questa tesi, che ci pare in ultima istanza viziata non tanto da eccessivo zelo filologico/classificatorio, ma all'opposto da una sorta di ansia essenzialista e "autenticista", se non proprio da ciò che la Spivak definirebbe «essenzialismo strategico». Una visione così fortemente caratterizzata che, nell'ansia di attribuire etichette e di produrre semplificazioni del attuale quadro poetico, si immette suo malgrado in un vicolo cieco, trasforma il suo desiderio di chiarificazione in un piccolo sistema metafisico con assiomi aprioristicamente imposti. Ebbene, una così brutale assimilazione delle differenze difficilmente, a nostro modesto giudizio, riuscirà a rendere conto della complessità del quadro; si limiterà invece a contemplare ciò che ingenuamente ritiene essere il quadro ed è invece solo la propria immagine che si specchia soddisfatta.

*

Ci interessa soprattutto il rapporto tra questione "poetica" e valutazione assiologica, già implicito nell'affermazione principale che pone al centro del discorso la «spaccatura tra un versante rappresentativo e quasi pop [...] e un versante che "osa" l'inosabile». È già poco perspicuo, per esempio, se con quella «sola prosa, tagliata in versi senza nessuna impennata ritmica» si intendano ancora le scritture dei poeti citati nel primo "mucchio" e si accomunino esperienze di versificazione assai dissimili tra loro. Comunque, il modo in cui è radunata la poesia di autori così diversi significa compiere un'azione di semplificazione che consiste nel voler disporre dell'asse rappresentazione/informale come unico *delta* della differenziazione.

Non si può certo negare che qualsiasi polarizzazione possa essere spesso una suggestiva chiave di analisi (poeti inclusivi e poeti esclusivi, poeti orfici e poeti realisti, ma anche – perché no? – estivi e invernali, feriali e festivi, anoressici e bulimici, calvi e criniti...), ma altro è il caso di chi riduca tutta la descrizione a questa unica polarizzazione, proprio in un discorso tanto ambizioso da voler produrre un'ipotesi non solo descrittiva quanto assiologica. In questo modo si perde "il di più" e "il più importante", esattamente come se, dal versante opposto, si raggruppassero la poesia dei cosiddetti informali insieme ad esperimenti di scrittura *random* sotto l'etichetta di "non figurativi". L'esempio di Sannelli ha tutta l'apparenza di

un partito preso o di una questione di gusto, se non addirittura di un “intendersi” gergale, che trova sostanza e nutrimento retorici solo all’interno di una più o meno ristretta cerchia di sodali.

Il problema sta precisamente in questo, nell’utilizzo in termini assiologici di una tale descrizione, senza il medio di una riflessione dialogica. Ciò porta a ridurre il concetto di ricerca a un ambito che si autodefinisce come tale.

Non è palese che un atteggiamento di ricerca debba partire prima di tutto da un tentativo di individuare e smantellare i pregiudizi principali del paradigma da far evolvere? E non è questo, per definizione, lo stesso paradigma in cui il ricercatore stesso si trova ad agire? Non è tale l’atteggiamento dell’innovatore scientifico? Esattamente come quello copernicano, baconiano o galileiano; esattamente come quello gödeliano, heisenberghiano, schrödingeriano... Qui ci ritroviamo invece di fronte a un atteggiamento che tutto fa fuorché mettere in discussione i propri presupposti non dimostrabili, quanto invece si spinge a criticare senza dar vista di comprenderli i presupposti altrui.

Parafrasando Sannelli: la dignità della ricerca (ovvero di un rapporto profondo e problematico con il concetto di realtà e di rappresentazione) sta qui; quest’altro, invece, è il «quasi pop». Come dire: questi i discendenti di Prometeo, questi altri gli eredi di Marsia. Troppo facile! Il fatto è che credevano di fare ricerca anche gli scolastici più retrivi, come anche lo hanno sempre creduto i contemporanei meno illuminati di ogni grande innovatore. Non basta riferirsi a Einstein e Heisenberg per essere rivoluzionari come loro; non basta, in altro ambito, riferirsi a John Cage o Frank Zappa per essere innovatori come essi furono. Ogni emulatore si appella al genio di un grande innovatore che lo ha preceduto, ma il suo sbandierato sperimentalismo è, volente o nolente, il contrario dell’innovazione. Non basta studiare per inventare, come la coscienza non è figlia della volontà. Per dirla parafrasando il teorema di Gödel, gli stessi sedicenti ricercatori si trovano entro un sistema di assiomi di cui non possono dimostrare la non contraddittorietà. E, ahiloro!, non basta che conoscano il teorema per essere immuni dai suoi effetti.

Riteniamo poi che, nell’attuale quadro culturale, connettere alle produzioni artistiche il concetto di *novità* si presenti come un atto fondamentalmente ingenuo. Infatti, in un tempo in cui la coscienza “critica” della storia ha allargato i propri confini fino a comprendere in essi qualsiasi manifestazione della storia stessa, continuare a ragionare secondo la categoria tipicamente moderna di *superamento* (categoria chiaramente connessa all’idea di novità) significa non comprendere quanto accaduto. La crisi dei fondamenti ontologici porta con sé la crisi dell’idea di *novum*: se non credo più al punto archimedeo al quale rapportare la mia analisi della realtà, non crederò di conseguenza alla possibilità di una nuova analisi di questa che a quel fondamento mi permetta di risalire. Ciò che resta (ed è esattamente ciò che ci dicono le inaudite riflessioni scientifiche care a Sannelli) è la necessità di fare fino in fondo “l’esperienza degli errori”, ma non per volerli smascherare, bensì per riconoscerli come il fondamento stesso della vita: «diritti uguali per tutti», avrebbe detto Nietzsche; possiamo fargli eco usando il termine “dialogico”.

L'obiettivo è per tutti cogliere (il che, per un artista, è tutt'uno col rappresentare) una conoscenza del reale che non sia inficiata dai nostri pregiudizi, ma sui sentieri da scegliere per uscire da se stessi la discussione si fa ostica e talmente poco semplicistica che proprio coloro che additano l'ingenuità altrui rischiano di passare alla fine per ingenui a causa della loro sicumera.

Prima di tutto vale la pena di dire che il «quasi pop»², almeno nel versante in cui lo stiamo declinando, esprime proprio la consapevolezza di una crisi gnoseologica irreversibile, dove però “la fine del reale” non corrisponda alla proclamazione di questa fine (sarebbe in tal caso una nuova metafisica), ma al riscatto della realtà stessa nel momento in cui riflette (attraverso il tentativo di rappresentazione poetica) sulla propria crisi.

Da una poesia che voglia assumere al suo interno le istanze di una realtà percettivamente complessa, se non travagliata o “in crisi”, non ci dobbiamo aspettare l'autodisciplina esoterica e rituale della sospensione della realtà a favore della patina feticista del puro “reale” né tantomeno la semplice e continua pratica/dichiarazione del trascendimento della soggettività, ove il soggetto non viene mai di fatto trasceso, ma piuttosto rimosso e censurato, così da riproporsi in un *continuum* latente e più che mai violento ed invasivo. La risposta più solida e nutriente che la lingua poetica può offrire è di contro un'attitudine internamente mimetica, in cui la lingua stessa – in *tutte* le forme e in *tutti* gli stili – possa dar conto di quel travaglio e di quella “crisi”, producendone analogicamente le parvenze sul piano estetico/percettivo. In questo modo la lingua supera il modello *vis-a-vis* (e il modello opposto della comunione templare) del proprio rapporto con la realtà e diviene trasversale rispetto al fatto e allo *status* esterni. Proprio in quella trasversalità, che è un vincolo, un cardine formale, una soglia di approssimazione liminare, brilla *de facto* la luce della libertà: la libertà degli stili, degli idiomi, dei campi simbolici, degli ordini retorici.

Varrebbe la pena di soffermarsi forse sui mille esempi di scritture poetiche o narrative in cui il tentativo di perseguire una rappresentazione depurata dalla soggettività e dall'esperienza individuale si riveli alla fine ben più formalmente (e quindi, parlando d'arte, sostanzialmente) “informata dall'io” rispetto a scritture “saturate dall'io” in cui il soggetto è disciolto insieme al resto della realtà, paritariamente. Il dibattito sul rapporto tra conoscenza della realtà e rappresentazione letteraria potrebbe forse partire da qui per una più approfondita disamina dei caratteri della liricità e della dicibilità ai fini della conoscenza e della rappresentazione del reale, evitando asserzioni pregiudiziali.

Sannelli omette di prendere in considerazione le conseguenze di una riflessione sulla (probabilmente vetusta) questione della soggettività. Vi è in lui piuttosto, presa coscienza «che i concetti di realtà e tempo stanno subendo demolizioni scientifiche inaudite», la preoccupazione per la questione della conoscenza scientifica, affrontata con una consequenzialità strategicamente ingenua, come se il rapporto tra codice e referente, e quindi anche tra emittente e destinatario, fosse lo

stesso nel linguaggio artistico e nel linguaggio matematico o come se, almeno, si potesse riprodurre automaticamente un rispecchiamento, come se fosse sufficiente questo luogo comune per far esplodere l'edificio della rappresentazione a vantaggio del cosiddetto informale, sistema estetico di coloro che hanno il coraggio di «osare l'inosabile».

Vale qui, come ogni altra volta in cui l'affermazione della crisi della realtà rivela la sua natura puramente strategica, la constatazione che a venir meno non è mai la realtà, bensì soltanto la sua presunta giustificazione, e che la cosiddetta crisi o assenza di fondamento tutto fa fuorché inficiare lo statuto di esistenza di qualsiasi reale. Il fatto che sia caduta in crisi la nostra capacità di concordare su un metodo di rappresentazione della realtà, non significa che la realtà non esista o che, addirittura, non sia la stessa da sempre. Dimostrato che tutto è privo di fondamento, tutto continua ad esistere.

E infatti qui non urge difendere una visione particolare, un modo caratteristico di intendere la poesia (e dunque il suo linguaggio). Ciò che ci interessa preservare è la possibilità di mettere in relazione strategie (rappresentative o non rappresentative) e poetiche diverse. E questo perché, se è pur vero che ogni poetica, come ricordava Anceschi, è sempre implicitamente il tentativo di rispondere alla domanda *Che cos'è la poesia?*, è però altrettanto vero che quella domanda sarà sempre destinata a non avere una risposta unica, definitiva. Detto in altri termini, la sentenza risolutiva che ogni ricerca si aspetta verrà sempre a mancare e questo perché ogni cosa (nel nostro caso la poesia) vive “in un interrotto variare dei rapporti”, ed è ciò che qualsiasi dogmatismo tenta invano di spezzare. L'unico metodo rispettoso di questa complessità sarà allora quello che non pretende di additare modelli da imitare, non pretende di trasmettere verità assolute, ma si fa forte delle differenze e, non cercando di ridurre il molteplice ad Uno, mantiene intatto il suo senso critico nell'oscillare delle posizioni contraddittorie, senza *pathos* metafisico, senza pre-comprensione, senza Sistema.

*

Inoltre, a voler portare davvero agli estremi il discorso, le risultanze della meccanica quantistica e ondulatoria e gli stessi “nuovi” fondamenti del metodo scientifico mettono in crisi proprio le pretese assolutistiche dello scientismo e rivalutano a fini “ricostruttivi” la statistica, il risultato, il fenomeno con tutta la sua costitutiva precarietà. Con Heisenberg e Gödel il pensiero scientifico riconosce che non può che mettere un freno a se stessa, avendo individuato i propri limiti di applicazione.

La ricerca scientifica più evoluta ci dice anche, tra le altre cose, che accecandosi nella ricerca dell'immensamente piccolo e dell'esatto, si può arrivare al nodo che non tiene rischiando di dimenticarci che le cose esistono e si perpetuano, che il “fatto” reclama il sopravvento sul “metodo” (nel senso che il difetto è sempre in quest'ultimo); ci ricorda cioè che ogni conoscenza che si accanisce nella ricerca del proprio fondamento rischia semplicemente di condannarsi all'afasia o a una esattezza solamente presunta. Spingendo il discorso agli estremi paradossali, potremmo

derivarne ancora che, per esempio, se considerassimo la densità di un muro secondo quello che veramente conosciamo scientificamente, potremmo non escludere di poter passare attraverso quel muro o che lo stesso muro possa decomporsi da un momento all'altro, sapendo che, se sta in piedi, è per osservanza di statistica, come sappiamo che ogni centinaio scarso di volte uscirà il 47 dal sacchetto della tombola e che, alla lunga, il 47 uscirà per un novantesimo di volte. D'altro canto l'esperienza, assunta con la stessa assertorietà, vorrebbe che affermassimo che il muro sta in piedi e che, se ci andrò contro, mi farò molto male, non novantanove volte su cento, ma tutte le volte. E più andrò veloce e più mi farò male.

Ce n'è abbastanza per lasciare perlomeno aperto uno spiraglio a coloro che, lungi dall'accanirsi nell'osare l'inosabile, credono di potersi relazionare alla verità delle cose al livello della loro manifestazione o della loro dicibilità. Chiamare l'acqua *acqua* non ha minor dignità che chiamarla H₂O e la conoscenza che ne ha un assetato non è "inferiore" a quelle che ha un biologo.

*

Non ci spendiamo qui per puro spirito di confutazione, ma perché un atteggiamento di tipo più prospettico potrebbe rendere differentemente proficui proprio gli esiti scientifici, così da nutrire anche altri ambiti, che siano quello speculativo o quello etico, quello estetico o quello linguistico, ecc.

In che senso? Anche l'etica e le scienze umane hanno avuto e hanno i loro profeti prometeici, che per uscire dal corto circuito dei valori che ha interessato l'età moderna hanno imboccato la strada della sapienza assoluta e maneggevole, individuando, in dissidio gli uni con gli altri, due possibili vie d'uscita: quella scienziata e quella metafisico-spirituale o giustificando i propri presupposti con spirito razionalistico (e con scarsità di attitudine dialettica) o, al contrario, fondandoli su qualcosa che li trascende. In entrambi i casi si tratta di atteggiamenti retrospettivi e assolutistici, che sotto sotto pretendono che il mistero della verità, del senso e dell'origine, vada svelato e che, soprattutto, vada "normato" (nell'arte la legge si manifesta nello stile). L'atteggiamento è sempre e comunque assolutistico: ci si appella a qualcosa di assoluto come un postulato non corroborato dall'evidenza. Si attinge a una possibilità di dire, o non dire, la Verità; tutto il resto, se non è "classico", è «quasi pop».

Non è un caso che proprio i sedicenti innovatori non distinguano gli intenti conoscitivi nel campo "avverso" e che, anzi, per manifestare la loro apertura mentale, siano disposti a riconoscere almeno "l'onore delle armi" soltanto a quanto di già massimamente canonizzato vi esista. Questo non sorprende e si potrebbe dire la stessa cosa a parti invertite; il punto non è l'afferenza a questa o a quella fazione di letterati, quanto la mancanza di strumenti di immedesimazione nel lavoro altrui. Ciò fa sì che il diverso si riconosca attraverso strumenti assunti all'origine e si possa riconoscere il "nuovo" soltanto a partire da un concetto di nuovo, ovvero sempre e comunque con qualcosa i cui presupposti siano "dati". Se questa può considerarsi una forma di conoscenza, non sappiamo; a noi pare soprattutto una forma di fraintendimento/rispecchiamento narcisistico.

*

Muoviamo inoltre, sempre con lo spirito di un ricercatore dubbioso soprattutto sui propri presupposti, l'ipotesi che in un periodo di stallo del ruolo delle arti nei confronti della realtà (destinate, sembra per vocazione, o all'isolamento o all'affiancamento) e in un momento di rinascita di atteggiamenti assolutistici anche a livello sociale, possa essere maggiormente proficuo, come metodo di straniamento e di risveglio delle coscienze e come esempio di atteggiamento etico, di relazione con i concetti di verità e di interpretazione del concetto del potere (lo stile è il potere dell'artista sul proprio universo), una continua messa in crisi dei propri principi e delle proprie convinzioni, una ricerca non tanto dell'approfondimento "selettivo" di una propria identità, quanto di una critica dei propri presupposti.

L'esempio del continuo autodisinnamoramento dantesco, antico eppure mai obliato in quanto mai veramente assunto nel Paese delle vocazioni petrarchiste, guittoniane, orfiche..., funzionerebbe ancora: non tanto "osare l'inosabile" quanto, con la modesta attitudine degli scarabei stercorari (detti anche "ruzzolamerda"), e prendendo in comodato un ingegnoso *Witz* di Lorenzo Carlucci, "usare l'insabile": non dire di no aprioristicamente a niente, rigenerare e riciclare, recuperare quello che proprio i nostri stessi codici ci imporrebbero di escludere (se vogliamo parlare di conoscenza, in una sorta di applicazione del metodo warburghiano alla selezione del "poetabile"), cercare il punto che tiene, il legame tra poesia ed esperienza non soltanto speculativa.

*

Per concludere, l'unica prescrizione cui ci spinge la storia del pensiero (non solo scientifico) è, in fondo, un invito alla cautela, non tanto certo nella ricerca quanto nell'asserzione paradigmatica dei propri esiti. Per ricondurci a una più mite considerazione di noi stessi, qualora fossimo tentati di abbandonarci alla presunzione, vale la pena di ricordare come a prendersi troppo sul serio si rischi sempre d'esser sepolti da una grande risata, risata che sommessamente affiora se ci spingiamo a sintetizzare la posizione in questo caso assunta da Sannelli, prendendo in dote la capacità di sintesi di un qualsiasi *ultrà* della Curva Sud, e ci immaginiamo il poeta prometeico, nel bel mezzo della platea di un festival o di un *reading*, alzarsi di scatto e lanciare il coro: «Prometeo è uno! Tutti gli altri son nessuno!»

E poi, tra l'altro, Prometeo non fece nemmeno una bella fine, ma qui si aprirebbe il capitolo che potremmo intitolare "l'ambizione del martire", tema che ci teniamo volentieri per una prossima occasione.

NOTE

¹ *Intervista a Massimo Sannelli*, a cura di CRISTIAN SINICCO, in *La macchia nera indelebile del web*, «Absolute poetry» n°2, 3 dicembre 2006 - <http://lellovoce.altervista.org/spip.php?article541>

² Non affrontiamo qui la questione del fraintendimento a cui è sottoposto il termine *pop* da un utilizzo che lo riconduce a una sfera semantica afferente più agli 883 che a Andy Warhol.

Voci

Luca Benassi – *L'onore della polvere*

L'ossimoro del titolo *L'onore della polvere* annuncia la complessità, la multiformità, la struttura antifrastica della silloge di Luca Benassi. Del resto, la duplicità dell'esergo, che invita a raccontare, contrasta violentemente con la dichiarazione che «ogni parola è contro di noi». Ecco perché le liriche di apertura, intonate come un inno alla vita di fronte all'ecografia della futura figlia, già amata e desiderata al punto da racchiudere «il senso della creazione» e da essere definita come «nome / della nostra discendenza», cozzano contro il disordine, il caos e la morte dei versi seguenti.

Da una parte, l'emblema dell'acqua (il liquido amniotico, la pioggia “ingravidante”) tratteggia gli orizzonti della vita, il *cosmos*, l'ordine, l'intelligibilità, la possibilità del calcolo raziocinante; dall'altra, il disordine si frantuma in miriadi di simboli, come «l'ordine spezzato dei parcheggi», «l'emozione che / trabocca dai casi aperti, dalle reti violette tese / a fare agguato alla mattina».

Da una parte, c'è l'attesa felice di una figlia pronta ad arricchire e a rinsaldare la famiglia e, dall'altra, la fuga, la lontananza, l'abbandono, la mancanza di comunicazione con il padre: «Sei andato via lasciando l'indicibile / una scia lunga di uccelli morti». E al poeta «figlio e padre ad un tempo» non è concesso di porsi come anello di congiunzione tra la generazione che precede e quella che segue e neppure tra il caos e l'ordine, tra la vita e la morte. Lo iato viene percepito in modo doloroso e provoca un continuo “chiamarsi in causa” che sposta completamente il problema dal piano intellettuale a quello esistenziale: egli è l'icona di un baratro incolmabile, nonostante ogni tentativo di soluzione: «Qui sono io acqua di acqua». Il risultato è una continua fuga: dal luogo («Ma ciò che non comprendo / il tuo abbandono / una partenza che non tollera / abbracci»), dal seno materno con l'inevitabile nascita della figlia, dalla responsabilità («Hai deciso di andare via / nasconderti dietro la colpa»), dalla realtà e dalla parola («Eppure c'è un luogo deserto nella notte / [...]

dove non c'è fondo / e il buio pare un respiro di silenzio»). Una simile “dis-trazione” provoca l'angoscia del «tema scaltro dell'abbandono», dell'estraneità («mentre posi la valigia / una volta al mese / e non ti riconosce»), dell'incapacità a mantenere fede ad un dovere iscritto nel sangue («Ciò al quale non puoi sottrarti / è il volano delle generazioni / la carne si fa carne, il seme del sangue / la promessa numerosa come le stelle del cielo»).

Da una parte, il poeta proclama una chiara conoscenza («solo questo sappiamo: chi siamo e cosa vogliamo») e, dall'altra, sostiene l'impossibilità di raggiungere qualsiasi verità («Nessuno / conosce gli esiti, gli accordi fatti / le convenzioni che reggono le strutture complesse / e frutti massacrati che paiono misere / grate sottili a reggere cattedrali scoperchiate»).

Del resto lo stile stesso si regge su una duplicità antifrastica. Da un lato, troviamo una quotidianità che rasenta il banale («svuotare il cestino / come si tira lo sciacquone») e, dall'altro, un processo di metaforizzazione condotto talora al limite di un espressionismo esasperato: «Ecco i navigli, le petrolieri che respirano come trireme / come facce stralunate di metallo, Babau senza orecchi / e muso». La localizzazione anaforica di deittici (“dove”, “qui”) convive accanto ad un simbolismo astratto di derivazione ermetica («nessuna pietra è lanciata / se non quella del silenzio»). Per questo il poeta esplora un notevole numero di registri in rapporto alla mobilità della situazione emotiva: il conativo, il descrittivo, l'allusivo, il simbolico, lo gnomico biblico, l'elegiaco, in una sequenza dall'apparenza sommersa, in realtà esplosiva, perché egli alimenta il verso con una tensione ideale che per il momento non individua gli strumenti di sintesi. Pertanto la dicotomia esplose in tutta la sua drammaticità: «salterà fuori un libro / carta intestata che galleggia su un fiume giallo / una sentenza di tribunale, bibliografie. / E qualcuno avrà preso una decisione».

La «polvere» di Benassi, dunque, va interpretata come parcellizzazione estrema di un vissuto interiore ridotto ad emozioni, un progetto di vita limitato al transeunte, una visione del mondo mutevole e “leggera”, esposta al vento della casualità e della decisione altrui. Non basta «l'odore differente delle essenze» per conferire solidità ad un vissuto che come il profumo si dissolve nell'aria. E questa condizione viene percepita come implosione dell'essere e nostalgia di un'impossibile realizzazione: «Chi di noi porterà la fiaccola in cima / e da quell'altezza guarderà i delta deserti / che conservano i fatti elementari?».

Giuliano Ladolfi

– Inventane una subito! – disse il bambino.
– La mamma dice sempre che quel che tu guardi
 può diventare una fiaba,
 e da quel che tu tocchi puoi tirar fuori una storia!
– sì, ma questo genere di fiabe e di storie non vale niente! no,
quelle vere vengono da sole, mi bussano alla fronte e dicono: eccomi!
– non ne verrà una tra poco a bussare? chiese il bambino;
 sua madre rise, e intanto metteva le foglie di sambuco
 nella teiera e ci versava su l'acqua bollente.
 – Racconta! Racconta!
– Sì, se una fiaba arrivasse spontaneamente!
ma le fiabe di questo genere sono aristocratiche,
 non vengono se non ne hanno voglia!
Alt! – disse a un tratto. – Eccone una!
 Hans Christian Andersen

Ogni parola è contro di noi
Mario Fabi

Ecografia del 1 luglio 2005

Ti vorrei capovolta nel tempo
come fossi tu a dover crescere
osservando la vita
da una membrana sottile di carne.
E invece con pazienza
distilli il senso della creazione
ti fai grande volta celeste, mare
e vento che già sussurra il nome
della nostra discendenza.

* * *

Per farmi del male
basta la tensione di un muscolo
che inchiodi allo schermo un'icona azzurra
– trascinarla via
e svuotare il cestino
come si tira lo sciacquone.
Il monitor oggi è un paradiso muto
un verde pigro di foresta
una lago senza vento con la vela spenta
che attende sul molo
chissà quale misteriosa partenza.

* * *

Il monitor è uno specchio buio
una stanza senza finestre
per sporgere il senso dell'attesa.
Eppure se tu fossi là oltre il mare vasto
degli elettronici, a nulla servirebbero le mie verità
le frecce bianche, i codici violetti
un racconto gettato
nel precipizio dei pixel.

* * *

C'è un posto nell'ordine spezzato dei parcheggi
dove la strada meridiana uccide l'ombra
sotto la siepe ingravidata di stracci
e pare il miracolo del luogo ignoto
il calco umano nel pallore del vento
è l'attimo mai violato dall'emozione che
trabocca dai cavi aperti, dalle reti violette tese
a fare agguato alla mattina
dove tu non ci sei.

* * *

Aspettiamo in silenzio la piena
nella pianura ingravidata dalla pioggia
gonfia come un ventre bianco di salamandra.
Eccoci riuniti al bordo, all'argine inutile
sul ponte che aspetta il crollo, guardando
il delta deserto. Attendiamo l'onda
quella annunciata alla velocità costante
che travolge il corso e cancella la traccia.
Allora guardiamoci in faccia, accendiamo le
torce, mentre la cattedrale aspetta l'acqua
preghiamo gli idoli di una terra
torbida, senza scrittura.

* * *

*Acqua che stringe i fianchi
tonnara di passanti
(Fabrizio De André)*

Bisogna aspettarli al varco i salmoni
al collo di bottiglia della foce

spauriti, mentre accalcano l'acqua
bisogna tendere la rete dove
la superficie si increspa di pinne
le branchie annaspano quel desiderio
che riproduce il transito di nuove
generazioni. Allora è il momento
di calare la rete, di tendere
alla gola il laccio, l'arpione aguzzo.
All'uscita della metro noi siamo
salmoni ignari verso la mattanza.

* * *

La membrana sottile del mattino
che inchioda termini precisi alla terra
abita come acqua sporca
giorni uguali.
Ma ciò che non comprendo
è il tuo abbandono
una partenza che non tollera
abbracci, strette di mano
un fiato caldo che avvolge sguardi.
Sei andato via lasciando l'indicibile
una scia lunga di uccelli morti:
il tempo dovuto della tua imperizia
è un testamento scarno come osso
a me che sono figlio e padre a un tempo.

* * *

Dov'è che l'azzurro si fa notte
fatto di gocce e gocce come l'orbita vuota della notte.
Dov'è che non compare luce, le costellazioni terrestri
che riverberano nell'aerosol salino, le torri, le condutture
gli impianti di combustione, le ciminiere rosse, le gru.

I moli deserti dove i gabbiani beccano mozziconi
tendono come fionde gli scafi, le strisce di schiuma
che vibrano nelle ferite senza sangue dell'elica.
Ecco i navigli, le petroliere che respirano come trireme
come facce stralunate di metallo, Babau senza orecchie
e muso, dove vegetano coralli, liane d'alghe
concrezioni di bivalve e murici.

Eppure c'è un luogo deserto della notte
trasparente come una cornea dove non c'è fondo
e il buio pare un respiro di silenzio
un diafano brillio d'atomi che riverberano il ricordo
di spazi infiniti senza un panorama, quando il tramonto
è miele nello specchio del cielo.

Qui sono io acqua di acqua.

Stoffa lucente dove non c'è suono, appiglio
anfratto, ma solo un lucido oblio di
giorni giganteschi e silenziosi.

* * *

Hai deciso di andare via
nasconderti dietro una colpa
che fa scudo e casa insieme.
Se sapessi che non c'è accusa
che nessuna pietra è lanciata
se non quella del silenzio
che tracima oltre l'orlo dell'imbarazzo.
Ma io so cosa ti piega gli occhi
la condanna che conosci bene
sottesa al tema scaltro dell'abbandono.
Ciò al quale non puoi sottrarti
è il volano delle generazioni
la carne che si fa carne, il seme del sangue
la promessa numerosa come le stelle del cielo.
È una discendenza che volta indietro la testa
al tuo arrivo estraneo, mentre posi la valigia
una volta al mese
e non ti riconosce.

* * *

Non chiedete a noi
solo questo sappiamo: chi siamo e cosa vogliamo
per il resto ci sarà una ragione
un perché fondato su una norma
una legge certa da non interpretare.
Se le cose stanno così

è perché si saranno incontrati
avranno portato carte, grafici obiettivi
intorno a un tavolo, fino a sera
avranno chiuso l'accordo e firmato la tregua.
Ci saranno state tazze di the
certezze da dare, un aereo da prendere.
Se le cose sono andate così
ci sarà un motivo
vedrete: salterà fuori un libro
carta intestata che galleggia su un fiume giallo
una sentenza di tribunale, bibliografie.
E qualcuno avrà preso una decisione.

* * *

Conosco il sapore dell'ago che punge la vena
ogni due mesi offro a quel becco
cianotico il liquido pigro e
intenso che mi abita
come un fiume placido che scorre d'estate:
se volete un poeta sappiate che non amo i torrenti
né le piene che invadono il letto e lasciano
limo sulla carta.

* * *

Siamo come barattoli pieni
di spezie nella cucina
con le tisane da scegliere con cura
siamo l'ortica, il tiglio e la melissa.
Ci vuole la pazienza vegetale
che riempie la fatica dei balconi
per essere vetro fine che ama
la polvere, l'odore indifferente
delle essenze.
Mettete in infusione le nostre viscere
bollite come pesci o patate
e poi colate il succo rosso
che si incrosta al fondo della tazza.

* * *

Chi di noi porterà la fiaccola in cima
e da quella altezza guarderà i delta deserti
che conservano fatti elementari? Chi vedrà
le città, i viali annegati di pioggia
i cieli verticali? Nessuno
conosce gli esiti, gli accordi fatti
le convenzioni che reggono
le strutture complesse
e i frutti massacrati che paiono misere
grate sottili a reggere cattedrali scoperchiate.

NOTIZIA BIBLIOGRAFICA

Luca Benassi è nato a Roma nel 1976 dove attualmente vive e lavora. Ha pubblicato le raccolte poetiche *Nei Margini della Storia*, (Novi Ligure, Joker 2000) e *I Fasti del Grigio* (Roma, Lepisma 2005, con prefazione di Dante Maffia). Ha tradotto *De Weg* del poeta fiammingo Germain Droogenbroodt (*Il Cammino*, Roma, I Quaderni della Valle, 2002). Sul numero 1/2004 della «Clessidra» ha pubblicato una scelta di traduzioni del poeta palestinese Ibrahim Nasrallah. È presente nell'antologia *Il corpo segreto - corpo ed eros nella poesia maschile* (a cura di Luigi Cannillo, Falloppio, Lietocolle 2008). Cura la pagina dedicata alla poesia delle donne del mensile «Noidonne». Fa parte della redazione di «Polimnia», collabora con «La Mosca di Milano» e «Capoverso». È tra i curatori de *L'antologia della poesia erotica contemporanea* (Roma, Ati 2006).

Collabora con la Galleria d'Arte "Atelier Inquadro di Roma" occupandosi del rapporto tra poesia e arte. Ha collaborato inoltre con il gruppo lirico "Camilla opera lirica" nell'allestimento d'opere quali *Tosca*, *L'Elisir d'amore*, *Butterfly*, *Aida*. La sua email è benax76@gmail.com

Alex Caselli – *Ai confini*

La conclusione di una poesia di Herbert («Siamo autentici – / alla fine la fedeltà delle cose ci apre gli occhi») aiuta a penetrare nella silloge del giovane Alex Caselli, perché proprio la fedeltà al vissuto interiore conferisce ordine e unità ai suoi versi. Non si tratta di una fedeltà né ad un tema né ad una struttura, sto parlando di una disposizione a presentare con la sabiana “onestà” una visione del mondo improntata ad un acuto e dolorante pessimismo.

L’universo, entro cui si muove il poeta, è la natura dominata da un’inesorabile legge di morte, di disfacimento e di distruzione: le terre sono «abbandonate»; «tra valli / comunicabili, se non per cunicoli» la «fantasia genera mostri»; in «luoghi non più vivi» le cascate «chiudono / il continuo fruscio / in conche di perenni silenzi»; «amori non giunti / a incidere su tronchi / promesse di eternità» non si realizzano su «alberi già morti ritti al cielo». Anche il gioco del fanciullo viene proiettato su uno sfondo inerte («le conchiglie, bombe inesplose / sono lì da altro tempo»), dove il silenzio agghiaccia ogni gesto in un’evoluzione temporale in cui i secoli rappresentano le unità di misura. Una greve coltre di staticità opprime: «anche i pesci che di solito affiorano / sembrano rintanati nel silenzio». Come Mario Luzi, Caselli si affida alla voce degli uccelli, della testuggine, del pesce, non più segni di “progetto divino”, ma chiusi in un presente insignificante: «mi nutro, mi scaldo / esperto zampetto al mio guado»; «sparisco, cresco, guarisco»; «pancia vuota – occhi / lasciati al dominio del mondo».

Esiste un “varco” all’interno di questa desolante condizione? Il poeta spera «che un pesce / scuota se stesso e gli altri dal torpore, / che rompa in un fragore / la superficie per render[lo] felice», ma il montaliano “miracolo” non avviene. Il guizzo può accadere solamente nella rete del pescatore.

Contro la desolazione rimane solo il sogno («La fame nel ventre / che muta, che aumenta – / cancella. Sogno. Mi scordo / fiori e rugiada nell’orto») e la fuga dall’assurdità del reale verso un Eden incontaminato dove le contraddizioni non esistono, dove i limiti esistenziali sono oltrepassati, dove il volere umano coincide con la realizzazione.

Il mito assume emblemi diversi. In primo luogo si attua nella nostalgia dell’età fanciulla rivissuta nell’esperienza del «nipote che gioca da solo in un prato». La capacità autorealizzatrice del ragazzo viene contrapposta alla frustrazione dell’età adulta che deve scontrarsi con le attese della società: «tu / impudica presenza / a cui tutto è concesso. / Presto, alte mura / ti faranno ombra». In secondo luogo il tema dell’Eden perduto con tutta la carica emotiva viene elevato ad una dimensione antropologica e si identifica nella civiltà contadina («Gli sguardi erano tronfi / di riso e ilarità, / lungo gli argini a pescare / o rintanati, non meno vivi / attorno a caminetti, tutti / godevano le cose d’aldiquà»), quando l’esistenza era condotta in un’atmosfera calda di relazioni sociali. Nella *bugadara* le donne «filavano d’estate / immuni a lezzi e zanzare / godendo il privilegio di parlare / lontane dagli uomini al lavoro...». Questo mondo popolato di forze positive intrecciate tra i membri della

comunità contrasta non solo con il fanciullo «solo nel prato», ma soprattutto con l'io lirico e con le figure di animali costantemente e inesorabilmente ripiegate su una dimensione strettamente individuale.

La fedeltà delle cose va, pertanto, rintracciata nell'asciutezza di un monologo che non teme di mettersi in ascolto di se stesso, perché, se è vero che, come sostiene Giuseppe Ungaretti, «la poesia è di tutti, ma scaturisce da un'esperienza strettamente personale, quindi nella sua espressione, deve portare il segno inconfondibile dell'individualità di chi la esprime, e deve avere nello stesso tempo quei caratteri di anonimia, di coralità, per cui sarà poesia e non sarà estranea a nessun uomo», è anche vero che qualunque poesia, purché autentica, contiene la precisa responsabilità dell'autore nel rimanere fedele alla personale concezione esistenziale, giustificando in questo modo il proprio originale passaggio nel mondo.

Realtà e sogno, smarrimenti e speranze, realtà e “oltre” nella loro inconciliabilità generano sofferenza, disillusione, «rosso smarrimento», che il poeta lascia appena trapelare in un dettato attentamente sorvegliato e particolarmente privo di ogni romantica sbavatura sentimentale. Viene bandita ogni effusione, come pure i toni interrogativi di fronte al mistero: la sterilità costituisce un dato di fatto e a nulla serve porsi domande; al poeta non resta che rappresentare. La vena malinconica non traspare mai in uno stile assertivo, va rintracciata nel ritmo che produce un'accentuata sonorità dei versi costellati di rime e di allitterazioni in funzione di legato, capaci di innalzare la tragedia interiore al regno della poesia.

Giuliano Ladolfi

TERRE ABBANDONATE

Svelta moltitudine di uccelli
in pausa avvistamento, attenti
ad un nuovo inserimento...
in crune del cielo
in aghi di spazio e pensiero
in luoghi asciutti e remoti –
abitati solo dal volo
dal loro muoversi in coro.

Terre abbandonate tra valli
incomunicabili, se non per cunicoli
dove fantasia genera mostri
quando chi parte non torna
o torna mutato. Borghi
nei loro nomi condannati
come luoghi non più vivi,

protesi e stampelle
tra burroni e declivi.

Poi reti di torrenti
senza bocche
in sosta su essi piegate.

Frasche dal sovrappiù di
ombra, organizzato
per animali sfuggenti,
cascate che chiudono
il continuo frusciare
in conche di perenni silenzi.

Amori non giunti
a incidere su tronchi
promesse di eternità,
purissimi, inviolati alberi
senza fatui segreti.

ALBERI

Alberi già morti ritti al cielo
in piedi con forza vegetale,
i tronchi rassegnati
al colpo della scure e delle lame
che li trasformerà...
altrove trasportati, servitori staranno
in oscure città,
là dove nessuno avrà ricordi
per chiome ricche di colori
che il vento scostava sibilando,
per acconciature invernali
quando nude le faceva
la mano dell'uomo.
O dell'ocra, del cobalto
di foglie sottili come dita
di inabili al lavoro.

Delle ombre sui campi
tanto più lunghe quanto veniali
per verticalità.
Per i piccoli nidi ospitati
con modesta generosità.
E per la lingua verde della linfa,
per il misterioso frusciare
che insegna a distinguere i venti
i buoni dai cattivi separare.

IL TUO REGNO

Al nipote che gioca da solo sul prato

Nel prato regna il silenzio.
In un mondo parallelo le formiche
lasciano le cicale disputare
seguendo a lavorare.
Le conchiglie, bombe inesplose
sono lì da un altro tempo
quando il mare non ci dava
forme di vita terrestri
e il grillo e la lumaca
erano invenzioni d'altri popoli.
Ora che ti vedo scavare
conquistador bambino
a svellere lombrichi dalla terra
per arrivare fino all'acqua –
te lo hanno detto i grandi che è là sotto –
sento la nostra estasi vicina:
lo, scavatrice notturna e vergognosa
che perfora nel silenzio, tu
impudica presenza
a cui tutto è concesso.
Presto, alte mura,
ti faranno ombra, circuendoti,
il tuo gioco, lavoro solitario,
da pochi sarà visto
spento armamentario.

La tua terra:
impasto d'acque in superficie,
le nature, in lenta evoluzione
indecifrabili.
Il sole s'alzerà sui tuoi capelli
come ora,
che infili un braccio nella terra
le dita puntate verso l'acqua
dell'origine.

* * *

Anche i pesci che di solito affiorano
sembrano rintanati nel silenzio;
aspetto un guizzo al largo,
l'acqua sembra un ghiaccio
e chiude il cielo e il fango.
Spero che un pesce
scuota se stesso e gli altri dal torpore,
che rompa in un fragore
la superficie per rendermi felice.

* * *

In lontananza il crinale del monte
avvolto in un fumo, in una coltre.
L'acqua è calda,
le canne si spiegano
con le loro ombre: fredde, lunghe, nuove,
mutano l'equilibrio del paesaggio.
In cima a un sasso,
con le gambe a penzolare
un ragazzo abbronzato.
Dalla rete a mollo guizzano le carpe
lottano contro i fili incrociati.

L'ALDIQUÀ

Oh sono passati strani anni in questa casa
infanzia incontrollate, senilità cocenti
al gelo degli Inverni. Alcuni più attenti
hanno segnato l'ora nei quaderni
riposto ninnoli e ricordi nei cassettei.
*Il fiume a risalire il fosso tra le canne
la bilancia a tendersi sotto il peso
di siluri sempre più gonfi...*
Gli sguardi erano tronfi
di riso e ilarità,
lungo gli argini a pescare
o rintanati, non meno vivi
attorno a caminetti, tutti
godevano le cose d'aldiquà.

LA BUGADARA

È solo un ripostiglio per salami, coppe,
prosciutti,
un circo di ombre cinesi per bambini, ma
potevano esserci bisonti lì appesi
pelli d'alce e di orsi sospesi...
(qui è la *bugadara*
e donne ci filavano d'Estate
immuni a lezzi e zanzare
godendo il privilegio di parlare
lontane dagli uomini al lavoro...)
Oppure fantasia riempiva il covo
di pipistrelli, vivi spauracchi
ingigantiti sulla via del ritorno, verso casa,
dove potevano librarsi sulle pieghe del sonno
o fare perversamente ritorno
dopo giorni.

ESPERIENZE D'UN UCCELLO

*–Au dehors les oiseaux se rapprochent frileux;
Leur aile s'engourdit sous le ton gris des cieux;*
Arthur Rimbaud

Antenna sopra il tetto
di sera, rosso smarrimento
uccelli in colonna
su terrazzi a spiovente
– colombi, tortore, gazze –
nemici della corrente.

Silenzio. Parla l'uccello.

“Perduta l'indipendenza
incanta la convivenza
gioia e grazia in volo
eseguita la coreografia
la sua diventa mia.

Scavo di terra
famelica ombra
la mano sul collo
voliera, ristoro
ancora decollo.”

Mattino, continua.

“Voglio d'istinto
mi nutro, smagrisco
il vento a pugnale
vuole affondare –
dalla rete mi osservo
senza governo - ribrezzo
lascio che imploda il lamento.”

Fuori, con le gazze, nel branco.

“Giro nel gorgo, mi spenno
ascendo per prova sul tetto.
Lembo di stoffa nel becco
legge che legge soppianta
soglia varcata d'un letto
luce di oro che incanta.

Ospita il buio, si allarga
fischia il padrone, non sento.”

Inverno, fuori dalla tana e dal branco.

“Osservo. Gela il selciato
muta il giardino imprigionato
si apre nel varco un cammino
è destino. Si crepa
la lastra, spunta bagnata
la terra; mi nutro, mi scaldo
esperto zampetto al mio guado.”

Invocazione finale.

“*Spazio* ad ali aperte solcato
– esteso su lande deserte
volo da solo cercato
lontano dal sole negato –
tempo che riempi ed annulli:
offri spiragli di luce
su cui posarmi, vivo
nell’esperienza.”

VOCAZIONE DELLA TESTUGGINE

“Bandiera nell’orto
tra le piante nel solco
striscio per ore –
scaldo la terra col ventre
senza lamento di niente.
Giro le zampe, mi stiro
nel guscio di notte in ritiro
ascolto le ombre nei campi
muoversi in coro, fuori da me.
Nella terra in Inverno
sparisco, cresco, guarisco.
Ritorno. Fecondo il mio uovo
da solo. La fame nel ventre

che muta, che aumenta –
cancella. Sogno. Mi scordo
fiori e rugiada nell'orto.”

SEGRETO DEL PESCE

“Di qua dalla rete che scende
e fa un lungo serpente nell'acqua
lontano dalla corrente -
labbro forato, pinna ferita
– ripenso al destino ch'è stato
a chi muto, pauroso e fecondo
restava nel fondo.
Pancia vuota – occhi
lasciati al dominio del mondo
più piccolo e stretto.
Lontano da quello che aspetta
il tentativo non resta, si scorda.
Simile l'altro lo guarda
per evenienza un segreto
che dentro la rete vacilla
e per furbizia non brilla...”

NOTIZIE BIOBIBLIOGRAFICHE

Alex Caselli è nato nel 1983 a Castelfranco Emilia (Mo). Risiede nella provincia di Bologna. Sue poesie sono state pubblicate su varie riviste; una scelta di suoi versi figura sull'*Annuario di Poesia 2004* (Roma, Castelvechi) con commento critico a cura di Giorgio Manacorda. Dal 2004 collabora con recensioni per lo stesso *Annuario*. È stato collaboratore per il trimestrale «Daemon libri e culture artistiche» curando per il sito internet della rivista una rubrica dedicata a poeti esordienti.

I testi qui presentati fanno parte di questo lavoro ancora *in progress*.

Elisa Davoglio – *Lethal Dose 50**

La protasi della silloge che presentiamo, «Racconto di un Laboratorio», definisce non solo la metafora, ma anche i canoni della scrittura poetica di Elisa Davoglio. L'ambiente entro cui si innesta il pensiero poetante è un "laboratorio" con tutti i crismi di una ricerca scientifica e, come tale, asettica, impersonale, oggettiva, secondo l'impostazione positivista. Il ricercatore deve rimanere il più possibile estraneo all'oggetto, deve solo catalogare, sperimentare e trarre leggi fisiche.

La scrittrice focalizza l'attenzione sulle conseguenze di un simile atteggiamento: la distruzione di una quantità impressionante di esseri viventi, sacrificati in nome della scienza. Il suo sguardo è "apparentemente" impassibile: «Pungendo dove la strage / Riguarderà solo numeri quotidiani / Di cavie». La conclusione è prevedibile, anzi matematicamente certa: «Dissolta nell'acido ogni macchia / Rimarranno i resistenti alla plastica», come prevedibili e certi gli effetti della *Dose Letale 50*: «Le vene ti rimarranno intatte / Mentre le pupille si gonfieranno».

Mentre si celebra il rito della morte, lo scienziato manifesta un atteggiamento non solo di assuefazione, ma addirittura di indifferenza («stringi nelle bocca più dura / una mentina»; «canti / Singing in the rain»). Del resto, «così procedono gli esperimenti».

Il testo celebra il trionfo di *Thanatos* che ormai ha preso il sopravvento su *Eros*: l'impassibilità e l'indifferenza di un tratto poetico algido al limite della crudeltà si trasforma in assunzione di consapevolezza del tragico esito cui lo scientismo sta conducendo l'umanità. A nessuno può sfuggire che, se il valore della conoscenza è un carattere nobilitante dell'essere umano, nel momento stesso in cui si confronta con il reale, comporta implicazioni di carattere morale. La poetessa, rappresentando un ambiente disumano deificato, privo di sentimenti, rivela il "volto oscuro" della frammentazione della civiltà moderna e postmoderna, in cui l'"emancipazione" (Hans Jonas) dei diversi settori del sapere ha prodotto risultati negativi per l'umanità stessa. Gli animali, le persone, gli embrioni sono stati degradati a livello di cose, anzi a livello di puri strumenti («Finzione e gomma / Sviluppo sostenibile / E il deserto dei tartari») e, come tali, vanno sottoposti alla legge dell'economia («Si deve contare / poi / guadagno e ricavo»).

Il risultato è la minaccia di una catastrofe ecologica («l'acqua sgorga gialla / dall'angolo di una fiato / di un pesce quasi morto»; «l'odore chiude il naso»), di una nuova barbarie e della riedizione di incubi novecenteschi. Aeggia un'atmosfera di devastazioni apocalittiche («questa è la morte di nuovo / convessa nella pupilla / di un pesce artico) con il pericolo di una distruzione della vita sulla terra («batte una campana / una e una e una volta»). Gli esperimenti nazisti, quindi, vengono assunti come metafora del male assoluto che ha strumentalizzato la scienza a fini disumani e come paradigmi di un pericolo costante che incombe sul nostro genere, come sta

*Dose Letale 50. È la quantità di una sostanza solida o liquida che ci vuole per uccidere il 50% delle cavie in una sola applicazione.

accadendo attualmente: il popolo ebraico straziato e sevizato nei campi di concentramento non ha rappresentato un monito capace di indurre a riflettere sugli effetti prodotti dalla separazione tra scienza e morale («non guardarmi durante l'esperimento / la frizione della carne / ci indurrebbe nell'errore / di un peso ingenuo inglobato / ad altra massa / quella dello spazio che dobbiamo porre / su una bilancia a nanogrammi»): la storia è *magistra vitae*, ma la sua aula è vuota; i discepoli sono convinti di non aver più nulla da imparare.

E un simile atteggiamento nella Postmodernità è accresciuto dall'impossibilità di una condivisione di principi morali: il relativismo che proclama l'assenza di qualsiasi verità rende accettabili anche comportamenti contrari alla dignità della vita («dici / è solo uno dei verdi possibili»), perché l'universo è sottoposto ad una desolante casualità («Ribalti il margine / del dolore / e non ostacoli / una ferita / da ortiche casuali»). L'ottimismo di Leibniz non trova spazio in un mondo “disincantato” (Max Weber) e meccanicizzato.

L'umanità, pertanto, sta ripercorrendo a ritroso il cammino (la «passeggiata a ritroso») della civiltà, quel cammino segnato da conquiste difficili non solo sul piano dei valori umani e civili, ma anche in quello del rispetto della natura («Alla rovescia / Smarrivano la direzione / Del verso corretto delle stagioni»), come testimoniano gli attuali problemi ecologici: «— Tornavano quando noi si partiva»; «Noi andavano indietro / colmi di futuro».

La preoccupazione deriva dal fatto che, abbagliata dai successi della tecnologia, l'umanità non è capace di prospettarsi i pericoli: «ed è atroce questo vuoto». Non resta che la debolezza e la “responsabilità” della poesia per lottare e per dare voce a chi voce più non ha: «Judith mi chiede questo / e io le porgo una matita semplice / con la punta da adattare / al pavimento dove rinchiudermi». E, finché «il limite ci concede una misura / di esistenza», la poetessa dichiara la sua gratitudine alla scrittura in versi («allo spazio sincopato / sillabato ritmico / linea e dietro a percepire») che tenta un'ultima e disperata difesa dei valori umani.

Tematica densa di implicazioni di carattere morale, politico e filosofico è quella trattata dalla Davoglio, la quale presenta il pregio di creare un'unità inscindibile tra tematica e stile asettico, algido; non indulge a nessun proclama, a nessuna concessione retorica, a nessuna elucubrazione speculativa, ma anche non si limita, come la “linea lombarda”, alla sola descrizione di oggetti o di scene. La forza della denuncia sta nella rappresentazione stessa, la forza del pensiero sta nel particolare assunto come emblema di una condizione tragica: «Sotto il bordo del tavolo // bastano / gli occhiali caduti / per gemere». Anche, quando lo stile si innalza ad una dimensione simbolica — come avviene nella sezione *Frizione* — viene mantenuto il vigore di una parola “chiara e forte” che nella sua debolezza avverte la responsabilità di una missione umana e civile.

Giuliano Ladolfi

Poesia è l'immediato nella ruminazione orale d'uno scritto già estraneo a noi dicenti
Carmelo Bene

Racconto di un Laboratorio
Per misurargli il cranio
In un atlante da sfogliare con un dito
Con la macchia d'inchiostro sul foglio

Pungendo dove la strage
Riguarderà solo numeri quotidiani
Di cavie
misurati con il Logaritmo crescente
Di una metà su cento

Dissolta nell'acido ogni macchia
Rimarranno i resistenti alla plastica
Eppure dentro il Laboratorio
Chi va e chi resta leccherà
La sua impronta sulla gabbia

Le parole rimarranno ad asciugare
Le bocche stese sul silenzio
Ripassata di vernice su sigillo marchiato a ruggine

La cavia ha una densità
Di Risposta al metallo

Doppia di numeri primi
Ostacolata dal pelo
E dagli occhi

Sorvolarla non sarebbe il caso
Diamole proteine in polvere
Carote che si lavano nel lavandino
Giusto per giusto un attimo prima

Ora et Labora
Chiuditi nella rete e riposa
Tutto intero dentro
una congiura legale

Le vene ti rimarranno intatte
Mente le pupille si gonfieranno

Senza overdose

Qui abbiamo deciso di ghigliottinarla ogni opzione
Strigliandola bene
Come si sollevava la polvere
Sul manto delle bestie da traino

CORPORALE

Infilato un ago
nello spazio di circolazione
sotto la Vertebra

circonvallazione dura
e resistente
e stringi nella bocca più dura
una mentina –

Inizia
L'attesa a cronometro
Di una agonia a grumi
Straziata in sequenze

Con la soluzione di acqua
che ingloba le gonadi
– Non blocca il modulo di camice
Bianco –
Traduce la cavia dal lago

Mentre canti
Singing in the Rain
Mentre scorre pulito
Veleno chiaro in vena
Che scalza l'ossigeno lungo le viscere
Disertificate da un tonfo

– Ecco arriva il deserto della memoria
Onoralo come il miracolo della santa
A cui torsero i capezzoli
Lei rimase intatta come la Cavia –

La morte si aggiunge così per masticarsi

A cronometro con il piombo in bocca
Come ogni cecchino o soldato
con il piombo nella testa

– Ricordi la Storia
Il piombo metallo e leghe forti
E lo stagno abbandonato
Nelle posate e forbicine dei soldati in legione
Il Metallo è un milite noto
La Porzione più affettuosa del liquido
Che sgomenta il rosso –

Vuol dire, una fine onesta
Con ancora briciole nocciolate in bocca
Così procedono gli esperimenti

Un lato di petalo viola
Può affrancarci dall'aria di laboratorio
Volandoci dentro,
Vorresti uscire,
Mentre consoli il cadavere di Cavia
Trattenuto nella mano

– Cos'è la pazza folla
Qui fuori
Recidiamo corpi in formalina
Potenziando il sospetto
Che l'immagine abbia prosciugato il petrolio –

E intanto fatti guardare dalla
Mite modella
Stimolo di plastico sul calendario sul muro

–Vuoi in bocca un aratro di piombo
Che ti faccia andare all'indietro il sorriso? –

Dalla sclerosi delle membrane
Si è conservata intatta
Un'iride con la fretta di finirla
In perfezione di osso fragile
Che spezzo fra le mani

– Devo analizzare dietro al guscio di pelo sensibile

Un calco di silice e fosforo
Una perfezione di Diatomea
Che conserva sul fondo –

Insieme con le coniugazioni dei verbi
Contrapposto all'universo molle
In ripasso costante di aggettivi
C'è un tappeto di Grammatica Ideale
Nella tavola periodica
E l'ordine dei passaggi di stato
Strisciati sotto i palmi

– E gestazioni di riso
In Cina
Ingombre al passaggio di piazza
La rivoluzione non sopporta più di uno stadio
Si alimenta del gancio nel corpo del topo
Finzione e gomma
Sviluppo sostenibile
E il deserto dei tartari –

Si deve contare
poi
guadagno e ricavo
lungo le branchie di acetil colina

assaporare l'unguento sulla carne
della dose ottenuta, con sussiego

E intanto, pensare
Gli abbondanti sonniferi della mia vita
Hanno preso uno steccato
Alla foce del quarto stadio –

Ho letto che la ragazza
L'hanno trovata con il sapore di uovo
Nella punta del dito
Ago nella tasca
Filo da acchiappare il topo
Dietro la merceria

Con gli occhi aperti
E il filo tra le dita

Filo della gabbia costruita
Per acchiappare il topo
Grigio di peste

La cavia
Che ci annusava il naso
Smarrita nel suo senso migliore
Non ha sangue sul pelo
E non macchia

Rimane di vergare
Una croce sul verso giusto
della Tabella
Uno più uno più uno
Dose Letale in milligrammi per chilo

Nemmeno odore per speziare
Aria asettica dal rimorso congenito
Della Croce di legno
Dove devi indovinarli gli occhi di cristo

Di tutta la congettura in stadi
Rimane su Cavia il peso di piombo
Sottratto al peso del corpo
Risposta di dose in milligrammi per chilo

PRIMA COMPOSIZIONE — FRIZIONE

*

Più non mi stringi
sete
l'acqua sgorga gialla
dall'angolo di un fiato
di un pesce quasi morto
al mercato

non si ha più voglia di bere
da annegati
si scioglie l'aspetto composto
impettito in piedi
davanti a un boccheggiare
che si rovescia calmo

uno, uno, uno
e più ultimi respiri

prova di uno
stagno privo di riflesso
grigio di putredine argento

ritiro il piede bagnato,
inzuppato di tutta la sete
ora incolore

questa è la morte di nuovo
convessa nella pupilla
di un pesce artico

— poco prima ho massaggiato
la pelle delle spalle
portava le tue tracce
un'impronta dal vero
come quella della pozza —

*

il groviglio ti suggerisce amore
una delizia tutta prosciugata nell'asola
che si restringe

tendili, i fili

prosegui lungo il villaggio
zitto, dici
i fili cedono e cade un bottone
sotto i piedi
roba da tenere nelle mani
dita che sono
e frangente dove inghiottire
altra pelle

lei, dove?
Ha la schiena che si tende
come il filo
quando lo lavora e chiude
asole di nuovo
stringile le hai detto
tempo di acqua negli occhi

nodi forma
nei capelli e non vedi bene
per questo lacrimare

batte una campana
una e una e una volta

contali
(fa un numero che ti sfugge)

lei è più facile da toccare
dietro la legna
cade tutto ma il rumore è lento

quando arriva è già notte
si chiudano all'infinito tutte le porte

*

si chiudano tutte le notti
rimane il giorno da masticarsi
anche se il bottone rimane, lento

l'odore chiude il naso, credi
si spinge direttamente dietro l'asola
e costringe i fili
in boccioli

da guardare allibiti
quale parte trattenere per prima,
e come si forma un nodo
con le parole
vuol dire cappio nel quale passare
una e una volta
l'altra estremità

crosta nel dito
e altro per le mani
lattice ordine di molecole in fila

il filo inciampa se non incontra la pelle,
disorienta

*

lei si chiama
Judith, e non è ebrea.
Intinge le dita
in un succo blu
e le conduce verso una lavagna
dove scrive
acetilene e sottolinea
non guardarmi durante l'esperimento

la frizione della carne
ci indurrebbe nell'errore
di un peso ingenuo inglobato
ad altra massa
quella dello spazio che dobbiamo porre
su una bilancia a nanogrammi

la carne va indotta neutra
per essere misurata
senza incidenti a parte il bottone

l'acetato ci aiuta a sotterrare i colori
e adesso Judith siede di fronte a me
e non la vedo
è solo un brusco passaggio d'aria
ma la finestra
la chiuderemo

*

Tutte le palestre del mondo
Ci guardavano soffrire
Mentre stringevi il freddo nel legamento nudo
Soffiandoci sopra

Ribalti il margine
del dolore
e non ostacoli
una ferita da ortiche casuali
nel prato

dici
è solo uno di tutti i verdi possibili

– Liebniz avrebbe detto
Il palazzo dei verdi –

E il legamento e diventava verde
Ribaltava la sua frazione di luce
Diventando caldo
Uno dei verdi destino

*

Elemento primo
Della passeggiata a ritroso
È stato il paesaggio rilevato
Dalla sua consuetudine

Stormi che andavano
Alla rovescia
Smarrivano la direzione
Del verso corretto delle stagioni

Muggivano a dicembre
Roteando il cielo
Sopra la città
– Tornavano quando noi si partiva –

Poi gorgogliava
il giorno successivo
Noi andavamo indietro
Colmi di futuro con le gocce dei giorni
Che ci ballavano dentro gli occhi

(Andavamo a tavola
a spezzare in due
gli angoli del banchetto)

*

E Judith mi dice
Basta preparare
Con il sangue
Il giusto condimento al laboratorio

Le tue braccia si abbassano
giuste

Sotto il bordo del tavolo

bastano
Gli occhiali caduti
per gemere

Annusa l'orma del corpo
non è distratta quando afferma
Qualche fiocco bianco
raggiunge Torino

*

Lei si chiama come non ricordo
ed è atroce questo vuoto
da riempire con magnanima confusione

suono troverò altrove
suono in spazio
basta non chiedere di oltrepassare una linea

Judith mi chiede questo
e io le porgo una matita semplice
con la punta da adattare
al pavimento dove rinchiudermi

torneremo in mille anni indietro
avversi forse
intanto il limite ci concede una misura
di esistenza

sono grato allo spazio sincopato
sillabato ritmico
linea e dietro percepire

NOTIZIE BIOBIBLIOGRAFICHE

Elisa Davoglio, nata a Livorno nel 1976, vive a Roma da diversi anni. È autrice di poesia e narrativa, ideatrice di eventi letterari e artistici. Ha curato diverse edizioni del Festival Internazionale di poesia e delle arti Mediterranea per l'Associazione culturale "Allegorein" (www.allegorein.org) e fa parte del comitato redazionale di "Romapoesia festival". Ha curato sempre insieme a Lidia Riviello la I edizione della rassegna di poesia e teatro "IoMitoDonna" per il Teatro del Centro e la rassegna editoriale "Editori si nasce, Editori si diventa" nel luglio 2007 sull'Isola Tiberina. Il suo primo libro di poesia *Olio burning* è uscito per la GiulioPerroneEditore nel 2006 (Napoli), cui è seguita la *plaqueette Consequentarius* per Chelsea editions/Libreria Padovana Editrice (Padova). Suoi testi di poesia e prosa sono apparsi sulle riviste americane e inglesi come «Gradiva» e «Chelsea», e sulla rivista «Nuovi Argomenti». Il suo primo romanzo *Onore ai diffidati* è in uscita per la collana Strade Blu di Mondadori.

Mauro Germani – *Come un destino*

Il titolo della raccolta di Mauro Germani, sia pure in forma di similitudine, solleva la vicenda personale ad un piano esistenziale, alla cui luce va letto il lavoro.

I primi brani di prosa poetica nel tono confidenziale di due innamorati risentono di un sentimentalismo romantico riscontrabile in alcuni passi metaforici («una stanza solo per noi...», «tu eri una lacrima che si confonde», «il mondo finiva in una collina»), i quali testimoniano la coincidenza dell'ambito vitale con il perimetro emotivo nel realizzare un processo di completa fusione tra i due innamorati («E inseguirti così, nella tua leggenda nascosta, nel tuo respiro dentro di me»).

A mano a mano che il sentimento fluisce tra ricordi e desideri si delinea un luogo dello spirito, un Eden, una regione ideale, dove collocare il passato, dove compiere una vera e propria *epoché* e abbandonarsi al sogno: «“Oggi il mondo non c'è”, ti dicevo nell'ombra, e tutto spariva, tutto era vero, come un destino». «Era vero» sostiene il poeta, «vero» di una verità rivissuta nel sogno, in quella dimensione interiore dove l'uomo è onnipotente e si costruisce un mondo a misura dei propri desideri, un'Arcadia tassiana, dove sono eliminate le contraddizioni e la sofferenza e il dolore non hanno luogo o, se vi entrano, vengono subito superati («Nessun pensiero»). Il sogno della completa realizzazione umana, priva di limiti, si attua «chiusi in una stanza», collocazione contrapposta alla dura e crudele realtà: «Natale tra i singhiozzi», il freddo, questo male che non esce, che non parla di te».

Il tentativo di fusione, ossia di possesso completo della persona amata, non è attuabile e, pertanto, produce un circuito di delusione, di malinconia e di scrittura poetica. L'irrealizzazione, a sua volta, fa affiorare la percezione del fluire vano del tempo («sapere che c'è solo un destino, solo un vento che afferra le luci») e della personale solitudine («non so la mia vita»). Ad un tratto il poeta si accorge della distanza tra l'immagine psicologica ideale, prodotta del desiderio, e la realtà: «Tu non hai nome». Non rimane che lo strazio di un'impossibile tensione («Potessimo noi non essere qui»), il rifugio nel sogno («Il tuo volto è un sogno più vero») e il rimpianto per un Paradiso perduto («Era così essere vivi, avere gli anni per sognare [...]. Era così sparire in un foglio, chiamarti senza saperlo, fra le siepi e gli orti, dove ti nascondevi e ti cercavi in silenzio...»).

In tale contesto la scrittura poetica assume la funzione di abreazione, mediante la quale l'autore cerca di liberarsi di una rimozione affettiva, viva ed operante nell'inconscio. La poesia viene considerata come lo strumento oggettivante, con cui studiarsi e verificare il processo emotivo e catartico, con il quale scaricare tensioni e illusioni.

Ma, come si diceva, il poeta indica un terzo livello di lettura, quello esistenziale, quello di un individuo chiuso in un cerchio di solitudine dal quale è impossibile evadere. L'amore, quindi, rappresenta una tentazione irresistibile, perché nella fase di innamoramento si genera l'equivoco di un'astrazione in una dimensione ideale, priva di contrasti, che sul piano esistenziale si configura come fuga dalla realtà contraddittoria e imperfetta, fenomeno che avviene con maggiore frequenza

durante le epoche di passaggio, come è avvenuto nell'Età Napoleonica, quando il Neoclassicismo rappresentò il rifugio dalla cocente "delusione storica" causata dalla Rivoluzione Francese.

Anche la nostra epoca pare possedere requisiti simili: l'uomo "globale" si trova in una condizione di solitudine in balia di poteri che non conosce e che non può dominare. A lui non resta che cercare una valvola di sfogo che può essere la *second life*, la droga, il *divertissement* o anche un amore connotato da un impossibile desiderio di completa felicità.

Giuliano Ladolfi

Dicevi sono maledetta, ma io sognavo un'altra vita, gli alberi sui tetti
delle case,
una stanza solo per noi...
Tu eri una lacrima che si confonde, il tuo destino di strade e di corpi.
Eri un bacio davanti alla sera.

* * *

Tutte le volte di un cielo, tutte le volte di te, quando il mondo finiva in
una collina,
un orto, un po' d'infanzia appena rubata...
Oh, saperti davvero, come un mistero di terra e di vento, come una vita
che non c'è.
E inseguirti così, nella tua leggenda nascosta, nel tuo respiro dentro di
me.

* * *

Portavi la notte, appena due frasi, un cenno perduto... E la casa sentiva
la pioggia,
i tuoi vestiti sul letto, l'amore. Io ti guardavo fra un bacio e un addio, fra
un sogno
e la vita, una carezza sul viso.
"Oggi il mondo non c'è", ti dicevo nell'ombra, e tutto spariva, tutto era
vero, come un destino.

* * *

Noi che siamo impossibili, che saremo domani.
Le parole sulla strada e il vento come una domenica. Le automobili. Le luci rubate. Nessun pensiero. Qualcuno che ti guardava ed eri stanca, ancora Milano, i tuoi occhi per tutti. Ci fosse una grazia, il tuo piccolo fiore davvero, qualche passo per cambiare vita, per un bene segreto...

* * *

Com'era scappare, tenerti per mano, vederti sorridere, i ricordi buoni che non sai più.
Anch'io ti cercavo, gli anni chiusi in una stanza, e fuori una pioggia fine, qualcosa che sembrava una vita, due numeri da giocare.
Anche tu pensavi un viaggio, Messina, questo cielo che manca.
Come un altro bacio, voler essere niente, sparire nell'amore.

* * *

La voce che non viene, a due passi dal mondo, la mia ombra con te.
E le caramelle sul comodino, una luce macchiata, gli occhi a supplicare un'altra verità...
Quando il tempo confonde la vita e non ha più domande, più giorni, più mani a cercare noi due.

* * *

Ho aspettato, ho visto la strada, Natale tra i singhiozzi, il freddo, e questo male che non esce, che non parla di te. Una corsa senza nessuno, un abbraccio già perso dove tutto si incrina, mentre la città scivola in una meraviglia lontana, un battito dentro le vene, uno sguardo trattenuto dal gelo.

* * *

È tutto sopra le scale, nella penombra, fra il sonno e qualcuno, come una domanda che trema nel cuore. Tu mi guardi ed io vorrei la tua notte, sapere quale istante dura per sempre, che vita siamo, quali parole. E poi andare, un giorno di vento qualsiasi, portare via solo uno sguardo, e l'orizzonte lontano.

* * *

Per dove il tuo corpo, i tuoi occhi, per quale tristezza.
Per quali stanze e carezze, per quali voci e desideri, adesso che è facile perdere, buttare lì un nome e poi un altro, e sapere che c'è solo un destino, solo un vento che afferra le luci, un paese straniero che sempre ci aspetta.

* * *

Se possono questi abbracci, se può l'amore come una terra giusta, come un lume nel buio... Tu non hai nome, aspetti vicino all'albero che sorride, ricordi senza pensieri, sei una bambina solitaria.
Io ti guardo, ti penso da dove, non so la mia vita.

* * *

Fra un gesto e l'amore, fra un gesto e la terra...
Sapesse Dio la storia di un bacio o di una parola sempre sconfitta, sempre perduta. Potessimo noi non essere qui, avere un cielo da raccontare come un pianto vero, e una voce sola, uno sguardo solo, senza questo amore sfigurato, quest'ombra inghiottita dal tempo...

* * *

Com'è semplice, in fondo, com'è la morte stasera, dove tutto si gioca e si perde, dove tutto non c'è.
La tua voce è mia madre o forse una collina, la sera che scende. I tuoi capelli sono il vento che s'innamora, appena una strada davanti alla casa. Il tuo volto è un sogno più vero, un minuto assoluto senza di me.

* * *

Questi nomi di morti nell'aria e i numeri che tornano per le strade dentro fotografie ingiallite. E incontri di uomini veloci, Milano, corridoi e gradini prima del sonno e del cuore.
Come dimenticare, come non essere più, tra nulla e qualcosa, la luce appena di un volto, appena in silenzio, appena dentro la vita...

* * *

Ancora niente, quelle domeniche di campagna e di vento.
Il pomeriggio prendeva la tua gonna leggera, tu guardavi le luci del paese.
Era così essere vivi, avere gli anni per sognare, quell'aria salata che a
volte tornava. Era così sparire in un foglio, chiamarti senza saperlo, fra le
siepi e gli orti, dove ti nascondevi e ti cercavi in silenzio...

NOTIZIE BIOBIBLIOGRAFICHE

Mauro Germani è nato Milano nel 1954. È stato fondatore e direttore responsabile della rivista di scrittura, pensiero e poesia «Margo», che ha diretto fino al 1992.

Ha pubblicato i volumi di narrativa *Racconti segreti* (Milano, Forum, 1985) e *Il prescelto* (Milano, Alberto Perdisa 2001), e i volumi di poesia *L'attesa dell'ombra* (Milano, Schema 1988), *L'ultimo sguardo* (Milano, La Corte 1995) e *Luce del volto* (Udine, Campanotto, 2002).

Suoi testi sono apparsi su varie riviste, tra cui «Scarto minimo», «La Corte», «Anterem», «La clessidra», «Capoverso», «Poesia».

Jean-Marie Gleize — *Je dois prendre ça!*

Alessandro De Francesco

Su “essere-cane” di Jean-Marie Gleize

Nei seguenti testi, tratti da *Les chiens noirs de la prose*, un volume uscito da Seuil nel 1999, Jean-Marie Gleize raggiunge un punto di notevole equilibrio tra le proprie posizioni teoriche e la tonalità della dimensione poetica che lo contraddistingue. Tale equilibrio si ripercuote a livello formale nell'impossibilità di stabilire il genere letterario di appartenenza, la cui riconoscibilità è spesso e volentieri messa in discussione dall'autore. Ciò perché, scrive, «la poesia non è una soluzione». La poesia, se intesa come lirica, metaforica, melodica, prosodica, se intesa appunto come *genere lirico*, non è (più) una soluzione ai problemi del linguaggio né può influenzare cognitivamente, politicamente e socialmente il reale. A suo parere, è necessario superare la dimensione lirico-metaforica della poesia come genere e renderla ciò che lo scrittore francese chiama in più luoghi «prosa in “prosa”» («prose en “prose”») ovvero tendere a una scrittura aderente a se stessa, piatta, letterale, senza ritmo, senza ornamenti, povera (terzo testo), ad “altitudine zero” (primo testo), e perciò non riconoscibile come poesia in senso proprio. Gleize propone anche la definizione di «post-poesia» («post-poésie»). Solo una poesia che non sia lirica ma *post-poetica* e magari anche *anti-poetica* permette di non sottomettere il linguaggio agli abbellimenti della tradizione, alle credenze condivise, alle ingenuità metaforiche provenienti da un canone tanto estetico quanto politico. La poesia, sempre diversa da «ciò che credete», potrebbe essere definita come “contrario” permanente e innanzitutto contrario di se stessa (primo testo). Andare contro, linguisticamente e politicamente, è fare poesia ad “altitudine zero” o, come Gleize scrive dando ragione ad un interlocutore che può essere identificato con Edoardo Sanguineti, «dire il nome delle cose» (sesto testo): chiamare le cose per ciò che sono, superando la dicotomia tra linguaggio e mondo per far diventare le parole oggetti agenti nel reale e non descrizioni esterne ad esso, maschere che ne esaltino o normalizzino i contorni. «Dire il nome delle cose», per conferire alla scrittura una possibilità di azione sul reale facendola diventare essa stessa realtà, è un compito tanto poetico quanto politico.

Da qui l'importanza della fotografia, ribadita a più riprese. La fotografia non come copia acritica del reale, ma come parte, come fase di realtà, come condizione di possibilità di una resa linguistica aderente al reale, di alcuni momenti del reale che assumono un'importanza quasi “rituale” in seguito al loro grado di realtà, come ad esempio il “corridoio” (quarto e quinto testo). La ripetizione della formula «devo captare questo» («je dois prendre ça») ricorda il wittgensteiniano «fai come i matematici indiani: guarda *questo!*»¹, e non si tratta di un parallelismo casuale. Il pensatore austriaco è tra i riferimenti di una serie di autori, di cui Gleize può essere considerato parte, riconoscibili sotto l'egida del cosiddetto *littéralisme* (“letteralismo”). Oltre a Gleize, ricordiamo tra gli altri Anne-Marie Albiach e Claude Royet-

Journoud, a cui viene convenzionalmente attribuito il conio di questa definizione. Non si tratta né di un movimento né di un gruppo, quanto piuttosto di un approccio di scrittura: il *littéraliste* (che, lo si dica per inciso, non ha niente a che vedere con il *lettriste*) scrive rifiutando, potremmo dire con Wittgenstein, la *logic of the double*, ovvero tende a superare gli sdoppiamenti metalinguistici, metaforici, se non metafisici del pensiero occidentale (espressione-interpretazione, linguaggio-mondo, linguaggio-metalinguaggio, ente-essere, oggetto-idea) per tendere a una scrittura identica a se stessa, aderente, *letterale*, appunto. Pur essendo cosciente della qualità eminentemente *asintotica* di un simile processo di scrittura (nel senso che la totale assenza di *meta-phorein* è un limite a cui tendere, non una realtà del linguaggio), il *littéraliste* fa poesia *senza pensare* che quanto scrive debba rinviare a “qualcos’altro” che si troverebbe *fuori* dal testo, rifiuta il processo ermeneutico come dis-velamento di un significato originario e lascia parlare il testo, per dirla sempre con Wittgenstein, «di proprio pugno»². Il testo tende ad aderire al proprio “grado zero”, trovandosi così ad “altitudine zero”, appunto, rispetto a se stesso. La ricerca dell’altitudine zero può essere dunque fatta coincidere con il processo asintotico di assenza di metafora. La fotografia, lungi dall’essere considerata come un “doppio”, renderebbe visivamente tale processo *letterale* di aderenza tra il linguaggio e la realtà “captata” da esso: «je dois prendre ça». In francese, “prendre” può voler dire sia “prendere una foto” che “afferrare”, “prendere con le mani” (da qui la scelta di tradurre con “captare”): fotografare, così come scrivere “en littéraliste”, è “prendere” fisicamente il reale, rendere il linguaggio realtà, e viceversa.

Da notare *en passant*, a tale proposito, due altre eredità, questa volta letterarie: sul versante dell’identità tra linguaggio e realtà, i poeti oggettivisti americani, e, in particolare, Louis Zukofsky, Charles Reznikoff, George Oppen, ma anche William Carlos Williams; sul versante del rapporto tra fotografia e letteratura, la lezione di Denis Roche.

La modalità di scrittura *littéraliste*, se è concettualmente ben comprensibile, è allo stesso tempo di difficile attuazione, direi quasi per ragioni “emotive”. Come si può ben vedere dai testi qui presentati, non vi è alcuna concessione al sentimentalismo lirico. Certo, non si può dire che la scrittura di Gleize sia “fredda”, ma, come è “anti-meta” (anti-metaforica, anti-metalinguistica, anti-metafisica), essa deve anche necessariamente essere anti-emotiva, ovvero non può cedere all’immediatezza del sentimentalismo. Lirismo e sentimentalismo, talvolta – sia detto per inciso – troppo acriticamente impiegati nella poesia italiana anche contemporanea, possono nascere dalle mitologie, dalle “meta-logie” del pensiero metafisico, possono scaturire da un desiderio di non guardare in faccia la realtà per quello che è e di creare un’altra dimensione “sopra di essa”, più gradevole e nobilitante. Ma la posta in gioco è alta: si tratta qui di poter continuare a vedere la poesia come meccanismo *sovversivo*. Politicamente, certo, come già si diceva prima, ma innanzitutto *cognitivamente*. Citavamo Wittgenstein: «fai come i matematici indiani: guarda *questo!*»: «guardare *questo*» o, come scrive direttamente Gleize, «*prendre ça*»: fotografare linguisticamente il reale, vederlo per quello che è, *dire il nome delle cose* per ela-

borare poi un diverso paradigma di visione. La frase di Wittgenstein sui matematici indiani è preceduta dalla seguente affermazione: «Ho modificato il suo *modo di vedere*»³.

Essere-cane significa dunque cambiare il proprio modo di vedere, il proprio approccio sul mondo rendendo il linguaggio completamente irriflesso, aderente a se stesso e alle cose come i peli dei cani sono incollati alla loro pelle (quarto testo). La poesia, in questo senso, non è “pura”, ma, scrive Gleize con un gioco di parole, “poora”, dall’inglese *poor* (terzo testo), dunque “povera” (altrove egli utilizza con intento analogo il modello della “nudità integrale”⁴).

Essere-cane, fotografare il reale per cambiare modalità di osservazione, rendere la scrittura povera, irriflessa, aderente, nuda. Affidare alla poesia una possibilità di azione, produrre una seppur disincantata possibilità “sovversiva” di enunciazione *all’interno* del reale, come attestano le due frasi di chiusura, appartenenti alla fine del capitolo (di cui abbiamo qui tradotto soltanto i primi testi). È stato l’autore stesso a chiederci di aggiungerle, sottolineandone la centralità nell’ambito della propria poetica. Dato che «non c’è soluzione», perché neppure la poesia è una soluzione, l’unico modo per coltivare un paradigma di cambiamento è scrivere guardando in faccia la realtà.

NOTE

¹ LUDWIG WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 2003 [*Ricerche filosofiche*, a c. di Mario Trinchero, Einaudi, Torino 1999].

² LUDWIG WITTGENSTEIN, *Notebooks 1914-16*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984: «So stellt der Satz den Sachverhalt gleichsam auf eigene Faust dar».

³ LUDWIG WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen* [*Ricerche filosofiche*], *op. cit.*

⁴ Cfr. JEAN-MARIE GLEIZE, *Le principe de nudité intégrale*, Paris, Seuil 1995.

Jean—Marie Gleize: «être-chien»

da *Les chiens noirs de la prose*, Paris, Seuil 1999

LA POÉSIE N'EST PAS UNE SOLUTION

non, la poésie, encore elle, n'est pas du tout ce que vous croyez, d'ailleurs pour commencer il ne s'agit pas de croire, la poésie n'a pas lieu de se réjouir de ce que vous croyez et encore moins de ce que vous croyez croire, la poésie serait plutôt le contraire de ce que vous pensez, toujours le contraire, et même elle serait tout simplement le contraire, sa définition la plus simple serait d'être le contraire, alors non, ça n'est pas pour faire de la peine à qui que ce soit, mais il va falloir encore descendre d'un cran, descendre d'une marche, ou d'un étage, et même franchir le niveau rue et continuer vers le premier, le deuxième, le troisième sous-sol, là peut-être, à côté des grands pots verts en plastique, avec sur la tête tout le poids de béton, de métal, de verre, de feuillage, etc., là peut-être nous y serions, *altitude zéro*, nous y serions.

LA STRAIGHT POETRY N'EST PAS LA POÉSIE PURE

mais la photographie au cœur de toutes les ruptures au cœur est une *rupture portative à répétition indéfinie* à répétition mais la photographie au cœur de toutes est la répétition portative la rupture à répétition portative indéfinie.

EST LA PROSE EST POOR POETRY EST LA POESIE POOR

...et je ne parle pas de la hauteur des bâtiments, de leur longueur tirée, de leur largeur, des ornements somptueux, des peintures recherchées, des roues couvertes de pierres précieuses et garnies de lampes, des arbres dressés d'un poids d'airain, ciselés, resplendissants, qui, captant le regard, sont un obstacle...

Jean-Marie Gleize: «essere-cane»

da *Les chiens noirs de la prose*, Paris, Seuil 1999

LA POESIA NON È UNA SOLUZIONE

no, la poesia, ancora lei, non è assolutamente quel che credete, e tanto per cominciare non si tratta di credere, la poesia non ha modo di rallegrarsi di quel che credete e ancor meno di quel che credete di credere, la poesia sarebbe piuttosto il contrario di quel che pensate, sempre il contrario, ed anzi sarebbe semplicemente il contrario, la sua definizione piú semplice sarebbe essere il contrario, allora no, non è per dare un dispiacere a chicchessia, ma sarà necessario scendere ancora di una tacca, o di un piano, ed anzi varcare il livello stradale e continuare verso il primo, il secondo, il terzo sottosuolo, là forse, a lato dei vasi di plastica verde, sulla testa il peso del cemento, del metallo, del vetro, del fogliame, etc., là forse ci saremmo, *altitudine zero*, ci saremmo.

LA STRAIGHT POETRY NON È LA POESIA PURA

ma la fotografia nel cuore di tutte le rotture nel cuore è una *rottura portatile a ripetizione indefinita* a ripetizione ma la fotografia nel cuore di tutte è la ripetizione portatile la rottura a ripetizione portatile indefinita.

È LA PROSA È POOR POETRY È LA POESIA POOR

...e non parlo dell'altezza dei palazzi, della loro lunghezza tirata, della loro larghezza, delle decorazioni sontuose, delle pitture sofisticate, delle ruote coperte da pietre preziose e ornate da lampade, degli alberi innalzati di peso bronzeo, cesellati, splendenti, che, catturando lo sguardo, fanno da ostacolo...

- Pourquoi la photographie ?
- Ici, dans le noir, pas d'autre solution. Les murs sont humides. On ne sait pas depuis combien de temps les portes sont restées fermées. Sans doute il y en a qu'on ne pourrait même plus ouvrir.
- C'est donc une question de portes, d'ouverture et de fermeture, la vie en négatif dans les couloirs.
- Oui, je photographie les couloirs. Je dois prendre ça.
- «Straight», qu'est-ce que ça veut dire ?

À partir d'un certain moment, on ne peut plus descendre. C'est le signe. Sans rien dire, les yeux ouverts comme des chiens, on se glisse entre les murs. Les chiens ! Les chiens lisses et humides. Aux poils collés contre la peau. Les chiens glissent le long des murs, à droite et à gauche, dehors, dedans. Les lits, les couloirs, les rues, les ravines.

- Etre chien, comment ?

Suite du dialogue. Les deux personnages ne se regardent pas. La pièce où ils parlent ressemble à une bibliothèque. Mais les murs sont vides. Sur les étagères il y a une boîte d'allumettes, une bouteille et trois verres, quelques livres de poche. Le reste est vide.

– C'est inutile. Il n'y a rien. Les couloirs sont des trous. Rien à photographier, rien. Tu es aspiré. Tu es comme la poussière. Tu vas t'écraser contre le mur, au fond.

– Oui, je photographie les couloirs. Je dois prendre ça, je le sais. Photographier le couloir, les couloirs, c'est déjà être au bout, presque toucher le mur. Bientôt un mètre, pas plus, puis rien, devenir [ici, sur la bande, un brouillage de quelques secondes, puis:]

– la question n'est plus celle du couloir (ou de la rue, de la gouttière), c'est de savoir. Je dois prendre ça, exactement le toucher. Et je le sais.

Je cherche à prendre ça: la ressemblance entre cette chambre d'hôtel, au onzième étage, dans la 81^e rue (à l'angle de Columbus), et la cellule où je suis, un mètre du mur, le froid, devenir

- Perché la fotografia?
- Qui, nel buio, nessun'altra soluzione. Le pareti sono umide. Non si sa da quanto tempo le porte sono rimaste chiuse. Senza dubbio ce ne sono alcune che non potremmo neanche aprire piú.
- È dunque una questione di porte, di apertura e chiusura, la vita in negativo nei corridoi.
- Sí, io fotografo i corridoi. Devo captare questo.
- «Straight», cosa vuol dire?

A partire da un certo momento, non si può piú scendere. È il segno. Senza dire niente, gli occhi aperti come cani, scivoliamo tra le pareti. I cani! I cani lisci e umidi. Con i peli incollati alla pelle. I cani scivolano lungo i muri e le pareti, a destra e a sinistra, fuori, dentro. I letti, i corridoi, le strade, le forre.

- Essere cane, come?

Séguito del dialogo. I due personaggi non si guardano. La stanza in cui parlano assomiglia a una biblioteca. Ma le pareti sono vuote. Sugli scaffali ci sono una scatola di fiammiferi, una bottiglia e tre bicchieri, qualche libro tascabile. Il resto è vuoto.

– È inutile. Non c'è niente. I corridoi sono buchi. Niente da fotografare, niente. Sei aspirato. Sei come la polvere. Ti schianterai contro la parete, in fondo.

– Sí, io fotografo i corridoi. Devo captare questo, lo so. Fotografare il corridoio, i corridoi, è già essere alla fine, toccare il muro, quasi. Presto un metro, non di piú, poi niente, diventare [qui, sul nastro, un'interferenza di qualche secondo, poi:]

– la questione non è piú il corridoio (o la strada, o la grondaia), ma è saperlo. Devo captare questo, esattamente toccarlo. E lo so.

Cerco di captare questo: la rassomiglianza tra questa camera d'albergo, all'undicesimo piano, nell'81ma Strada (all'angolo di Columbus), e la cella in cui mi trovo, un metro dal muro, il freddo, diventare

– Edoardo, tu as raison, *il faut dire le nom des choses*, par exemple des arbres, et de toutes les choses dont on connaît le nom, proches ou moins proches. De même il faut dire les dates et le nom des lieux, mais ce n'est pas encore assez.

...

– Je vous entends mal, je raccroche.

Appelez-moi, j'attends.

– Où êtes-vous ?

– C'est comme si vous étiez dans une grotte. Je ne vous entends plus, plus du tout.

On ne bouge plus. Attention. Tout va se passer très vite.

.....

D'ailleurs, il n'y a pas de solution.

Écrire à mort. Sans doute on ne peut pas faire autre chose.

NOTIZIE BIOBIBLIOGRAFICHE

Jean-Marie Gleize (Parigi, 1946) è uno dei maggiori esponenti della letteratura francese contemporanea. Dirige il Centre d'Études Poétiques all'École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines di Lione. Le sue opere sono principalmente pubblicate presso Al Dante e Seuil. Il suo ultimo libro è *Film à venir* (2007).

– Edoardo, hai ragione, *bisogna dire il nome delle cose*, per esempio degli alberi, e di tutte le cose di cui sappiamo il nome, vicine o meno vicine. E bisogna dire anche le date e il nome dei luoghi, ma non è ancora abbastanza.

– ...

– La sento male, riattacco.

Mi chiami, aspetto.

– Dove si trova?

– È come se si trovasse in una grotta. Non La sento piú, proprio piú.

Non ci muoviamo piú. Attenzione. Tutto accadrà molto velocemente.

.....

D'altronde, non c'è soluzione.

Scrivere a morte. Senza dubbio non si può fare altro.

NOTIZIE BIOBIBLIOGRAFICHE

Alessandro De Francesco, poeta e traduttore, è nato a Pisa nel 1981. Dottorando in Letterature comparate, vive tra Francia e Italia. Ha tradotto, tra gli altri, Michel Deguy, Jacques Roubaud, Franc Ducros, Paul Celan, Dieter M. Gräf e ha pubblicato in varie riviste nazionali e internazionali. Ha pubblicato il libro di poesia *Lo spostamento degli oggetti* (Verona, Cierre Grafica 2007) e ha insegnato all'European Graduate School e all'École Normale Supérieure di Lione.

Letture

POESIA

Salvatore Ritrovato, *Come chi non torna*, Rimini, Raffaelli, Rimini 2008

Libro della maturità dopo i precedenti *Quanta vita* e *Via della pesa*: con questa nuova opera Salvatore Ritrovato riprende le caratteristiche principali del proprio lavoro: da una parte lo sguardo sulla propria terra, sulle proprie origini, sulla propria famiglia vista non tanto come l'analisi di una questione privata quanto piuttosto il *topos* per riconciliare il proprio essere con la propria storia. È la condizione di esilio privato, di volontario allontanamento, a chiedere maggiore attenzione: *chi non torna* inevitabilmente si pone in una condizione differente rispetto a chi gli sta attorno («La sera, ma sul tardi, un desiderio / di sentirsi uguale agli altri, di uscire / mentre pioveva a farsi una partita / al bowling e un bicchiere mi prendeva. // Stagione di ultimi incendi, io serio / sentivo chiacchiere e beghe fra noi / e domande eterne bruciare un poco / tempo e spegnersi; poi tirava vento», p. 60) e vive costantemente straniero, costantemente diverso.

Si può in questo vedere anche un'immagine cruda e spietata della Poesia e del fare Poesia in una società che teoricamente non è portata più a ragionare attorno a problematiche come queste, si può anche considerando la seconda caratteristica di Salvatore

Ritrovato, che è la misura del verso, la metrica attenta, la capacità di andare a cercare la migliore soluzione, adattando anche il ritmo che passa senza discontinuità apparente da strutture simili al parlato a scarti importanti e versi più aspri. C'è sicuramente in tutto questo una grande capacità di lettura del Novecento, del grande Novecento, di quella colonna vertebrale della nostra più recente letteratura che va da Sereni ad Erba fino a Montale e Caproni: una colonna vertebrale che molti tentano di riprodurre, ma che in pochi sono in grado di reggere. Ritrovato si pone sicuramente nella seconda posizione: «Dietro l'ultima pagina si forma / come un cono d'ombra che vuole / nel diario occultare la tranquilla / rivisitazione dell'esistenza. / E poi il bruciato odore sembra avere / delle ginestre, dai rebbi / tranciato, e di mediocri feste» (p. 53).

Nonostante questo, il poeta *non torna*, nella vita come nella Poesia va avanti e cerca nuove strade, lascia la propria terra, la famiglia, le situazioni comode per crescere nella vita e nella capacità di scrittura, diventa adulto abbandonando (senza ucciderli) i propri padri, con il rispetto che si deve ai genitori. Spaesato e migrante, egli non si volta indietro, non rimpiaange la propria condizione, ma solidamente prosegue il proprio percorso nonostante la durezza dei luoghi:

«Non amo le città, i quartieri futuri / illuminati dai lampioni. / Meglio una luce di traverso / appesa sullo scoglio, / meglio il trabucco che lievita sul mare / acceso dal tramonto / la bora che lo scuote» (p.17) e nonostante il ricordo sereno renda affettuoso e filiale il passato, di certo privo di quelle tensioni che a volte possono rendere i rapporti difficili da mantenere.

È tenace la lettura che dà Ritrovato alla vita, una condizione di apolide, di familiarità interrotta che prende su di sé tutto, anche l'ambiente universitario frequentato a causa della docenza alla Facoltà di Urbino anche qui sembra possibile uno scarto, una nuova via che senza rifiutare la tradizione vada ad annullare una stasi che da troppo tempo si soffre e che invece avrebbe bisogno di nuova linfa e nuovi animi «Aveva una traccia di fuoco quel ragazzo / un fuoco, senza saperlo, nella testa. / La bellezza che diceva ho imparato ad amare / tardi, e a rifiutare, adesso è una stretta / via di passaggio a un'altra vita. / Un'altra ? Sì, sei libero di tornare / da noi: lo stesso bar, la pista... lo, sai / quella tipa, all'angolo del biliardo / una sera io non l'ho più vista. / E ha un sospiro testardo, leggere / malinconie sulle labbra che non so leggere. / Sì, andata via. Lo giura, ma come / farsi avanti, fermare chi non torna / più, chi se ne va ? / Sento l'abisso. E taccio, tace» (p. 36).

Matteo Fantuzzi

Giancarlo Sissa, *Il bambino perfetto*, Lecce, Manni 2008

La prima sorpresa per chi conosce la Poesia di Giancarlo Sissa (a mio parere davvero, per citare una delle espressioni più famose di Marco Merlin, uno dei maggiori esempi di quella generazione nel limbo che è quella dei nati attorno al 1960, così poco strombazzata ma così importante per gli ultimi decenni della nostra poesia) è il notare, appena aperto il libro, che l'autore ha

deciso di compiere il "salto", di virare insomma verso la Prosa Poetica: un percorso naturale quello del poeta di Mantova trapiantato a Bologna, che già aveva dato ampi segnali di questa svolta nel *Mestiere dell'educatore* (Castelmaggiore, Book, 2002) ad esempio, ma anche in *Manuale d'insonnia* (Torino, Aragno 2004) con un discorso sempre più prosastico, sempre più portato a fare emergere la "voce interna" della Poesia. Se finora tutto questo era presente ma in un certo senso latente, oggi al contrario il lavoro è dichiarato: *Il bambino perfetto* racconta lampi, estratti di vita, intersezioni di eventi. L'impianto del libro ricorda in un certo senso il lavoro che si compie sul lettino dello psicologo, lo individua giustamente Antonio Prete nella *Postfazione*, indicando che «il passaggio non è verso la smemoratezza, ma verso un lento scrutare il mondo di ogni giorno per cogliere i segni di un altro cammino possibile» (p. 77). Il lavoro di Giancarlo Sissa è insomma quello di scavare, lentamente: come fa l'acqua piegando la durezza della roccia, così Sissa con la "lentezza" della Poesia riesce ad entrare nelle cose comprendendone il senso.

Va anche considerata nell'economia del libro la propensione che deriva dal lavoro e dalla formazione dello scrittore (vedasi anche in questo senso appunto il già citato *Mestiere dell'educatore*) abituato a concentrare le proprie attenzioni sull'età evolutiva, quasi a sancire l'evidenza ormai universalmente condivisa che gli eventi accaduti nell'infanzia finiscano inequivocabilmente per condizionare l'età adulta: alla fine questo bambino, perfetto, raccontato da Sissa non finisce per essere altro che il futuro "uomo perfetto" quello che la società, i *media* ecc. continuano inesorabilmente a richiederci così che a buon diritto questo lavoro può essere definito come "prosa poetica di formazione": «Ogni notte fingo la neve. Anche l'insonnia è un esilio, dove immagino incendi furiosi di vecchi quaderni, debiti incolonnati a matita, odori d'osteria,

il respiro che ammala il cervello. La ferocia delle mani cerca i fianchi, l'agendina sudata nella tasca dei calzoni. Un umido labirinto di disgusti, il muro fossile del dolore» (p. 55)

La formazione però non porta alla perfezione, anche perché di mezzo c'è il territorio e c'è la società, che è in qualche modo il teatro di figure drammatiche e disperate, sole e incattivite, le quali si pongono davanti al protagonista rendendo atroce la sua vita. Uniche soluzioni per alleviare le sofferenze procurate da questo *mismatch* rimangono la Poesia da una parte (che come già in molto Novecento viene inquadrata come prospettiva di "salvezza") e il rifugiarsi dall'altra verso le cose quotidiane, verso le cose semplici della parte bella dell'infanzia, verso l'innocenza che necessariamente non può essere della fase adulta. *Il bambino perfetto* in sostanza non può essere un adulto nel mondo degli adulti, ma per rimanere puro, per non compromettersi l'adulto si deve rivolgere altrove, deve guardare indietro: «Fuori la città è il carpace assurdo d'un granchio spolpato da tempo immemorabile. Orgoglio e cordoglio defluiscono come acque nere dalle strade sommerse. Restano fango e marcite macerie. Le asciugherà il fuoco del sole, farà monumenti della nostra miseria, fotografia satellitare del disastro, canali di disperazione, uova sulle colline attorno» (p. 72).

Da questo viaggio compiuto dal protagonista nella polvere presa a piene mani e respirata a pieni polmoni, conscio di tutte le problematiche che questo comporta, delle sofferenze fisiche e mentali che questa scelta causerà, deriva una descrizione privata ma estremamente dura della società contemporanea, vista in qualche modo con una tecnica "di rincorsa", che non si focalizza sulla presente, ma che ricerca nel passato l'evoluzione delle vicende che hanno portato allo stato attuale. In questo il verso prosastico aiuta sicuramente.

Matteo Fantuzzi

NARRATIVA

Elisa Davoglio, *Onore ai diffidati*, Milano, Mondadori 2008

Romanzo d'esordio di una poetessa altrettanto nuova, ma già con una voce riconoscibile, *Onore ai diffidati* descrive il viaggio iniziatico di Atala, ventiquattrenne livornese, approdata nel capoluogo lombardo per tentare la carriera di ballerina, nel mondo *ultras* milanista, intrapreso per scoprire i responsabili del pestaggio di Luca, il suo taciturno compagno, che finirà in carcere con l'accusa di spaccio. Sul filo del racconto giallo e sulla scorta delle acquisizioni antropologiche sulla valenza sacrale del vincolo identitario, la scrittrice attraversa il «girone dantesco di passione e onore» legato alla tifoseria rossonera, scegliendosi differenti guide, che la porteranno sempre più vicino alla scoperta della verità, ma soprattutto a comprendere le ragioni profonde che spingono giovani per bene a diventare fanatici guerrieri metropolitani.

Il romanzo si muove su due livelli: il primo riconosce malinconicamente la distanza fra i legami autentici, di sangue, della ur-tifoseria milanista, rappresentata dalla Fossa dei leoni, club *leader* della curva sud di San Siro, sciolto nell'autunno del 2005, e gli *ultras* degli ultimi campionati, dove «i vecchi comandano e vanno a mangiare con i dirigenti della società». Se nella Fossa «la politica si faceva da altre parti» e dominava la lealtà (verso i compagni e i «nemici», verso la città, verso i vecchi calciatori dimenticati) e se in fondo i milanisti, un tempo, provenivano dal proletariato urbano, ora Atala è costretta a fare i conti con la fascistizzazione della curva, tanto è vero che i suoi mentori aderiscono tutti a Forza Nuova: circostanza che la spiazza e affascina, nel contempo, lei che è ballerina anche ideologicamente e, soprattutto, emotivamente.

Entro questo quadro Luca «l'oscuro» è un'eccezione, essendo un sognatore rivoluzionario, un cercanemico di estrema Sinistra nato nella generazione sbagliata: fuori

tempo per la stagione brigatista, vive il clima *ultras* con lo stesso spirito combattente. Lo scioglimento della Fossa, inoltre, lo ha gettato in una solitudine che nemmeno l'amore di Atala riesce a colmare. Per tutto il romanzo, egli rimarrà una figura impercettibile, anche agli occhi del lettore, la cui attenzione è invece costantemente presa dalla valenza esemplare del credo *ultras*, che ha nell'onore il proprio fulcro: è questo il secondo livello valoriale che la Davoglio sottolinea continuamente e che fa di questo romanzo una riproposizione moderna del mito del guerriero, che difende l'autorità, cui deve il prestigio, nella purezza di cuore e di braccio, sacralizzando il gesto e rendendo la morte in battaglia un premio. Che quest'ultima sia quella di Campaldino tra guelfi e ghibellini, combattuta e cantata da Dante, oppure si consumi, fuori dallo stadio, fra tifoserie contrapposte, non c'è alcuna differenza: il comune denominatore è l'onore ossia quel sentimento che fonda il sacrificio dell'io tra le braccia del noi, che segna il privilegio d'appartenere ad un *clan*, sino alla fusione totale con esso, in un abbraccio orgiastico o, meglio, mistico, che Atala prova quando finalmente siederà nella curva sud, sentendosi «in cielo sull'onda piana dei tamburi», «all'altezza dei nove cieli di Milano».

Fra tutti i *warriors*, i «diffidati», ossia quelli che hanno il «divieto di accedere alle manifestazioni sportive» con l'obbligo di firma «un quarto d'ora prima dell'inizio dell'incontro e un quarto d'ora prima dell'inizio del secondo tempo», sono i prediletti, le vittime di «una società ipocrita e ottusa», ai quali la curva offre lo «striscione supremo», «una tela sacra da indirizzare veloce al tempio sicuro, da non corrompere nella passione», un sacro Graal che i cavalieri proteggono dalla lotta e che infonde loro vigore e certezza d'essere nel giusto. *Onore ai diffidati* tenta dunque di rifondare la verità etica sul piano mistico anziché su quello ideologico, trovando nel primo una

transtemporalità radicale, che dal *clan* primitivo o dal samurai arriva al nostro tempo di pace, sempre all'insegna della giovinezza, mito correlato al primo, e che, in effetti, l'antropologia culturale ha riconosciuto quale primo custode dell'identità comunitaria, appunto perché età in cui forza e struttura psico-affettiva concorrono alla realizzazione del sacrificio di sé in nome di un gruppo da difendere.

Naturalmente la questione è complessa, inaffrontabile in una recensione. Eppure la scelta della Davoglio va discussa, se non altro perché, in tempi di pluralità etnica e di sinergie culturali (mi sembra questa l'unica direzione praticabile), esaltare la palingenesi operosa nella giovinezza e nella chiusura identitaria va controcorrente, ma in direzione restaurativa, *comunale* nell'accezione più conflittuale del termine, ed *eroica*, con tutta la carica luttuosa che il termine comporta. Se via d'uscita alternativa è rintracciabile nel romanzo, lo si deve ad Atala, che dialoga con tutti, e in ognuno riconosce autenticità, muovendosi fra di loro con la grazia un po' goffa di una giovane fuori da tutti i giochi, ma non per questo rassegnata alla sconfitta. A sostenerla, è soprattutto il pensiero della città natale, quella Livorno «comunista» ma che «ama l'America» e «dove i giorni delle partite memorabili si scrivono sul muro che segue il mare, fino» allo stadio. Atala, che dell'eroina omonima di Chateaubriand conserva la fede nella forza del destino, ma depotenziata da una visione disillusa del mondo, si rifugia in quella terra d'origine ogni volta che il terreno vacilla, città bella di colori vivaci, di contro alla grigia Milano, ma non torna a casa e nemmeno sceglie la morte romantica come la sposa illibata dello scrittore francese, lotta invece con se stessa e con le persone che incontra, lotta sino a ferirsi il corpo e goderne, con quella spavalderia erotica che abbiamo letto in molti romanzi della giovane generazione, attenuata qui da una volontà di restare fedele al racconto, di seguire l'articolazione delle

vicende, il ritmo delle sequenze, ritmo sostenuto da una narrazione in prima persona modulata su un registro medio, ma non colloquiale, teso invece a soddisfare tanto l'esigenza narrativa quanto quella espressiva, che non disdegna l'indiretto libero, il gergale e, nei dialoghi, il plurilinguismo.

Stefano Guglielmin

SAGGISTICA

Paolo Lagazzi, *La casa del poeta*, Milano, Garzanti 2008

Non so fino a che punto sia integralmente condivisibile quanto ha scritto Pietro Citati recensendo su «la Repubblica» l'ultimo libro di Paolo Lagazzi: con *La casa del poeta* il critico letterario parmigiano ha compiuto «un esercizio di venerazione, o una preghiera nascosta» nei confronti di Attilio Bertolucci, il «grande poeta, ancora in parte misconosciuto» al quale ha dedicato anni e anni della sua vita. Credo, semmai, all'atto finale e necessario di una cerimonia dialettica, al bisogno esistenziale, per certi versi catalogatorio (testimoniale, ancorché – certamente – mistico) di sedimentare definitivamente un mondo da cui ci si sta allontanando, inteso questo termine assoluto non come abbandono e neppure distacco, ma possibilità di calarsi in un'altra prospettiva (questa sì, religiosamente di attesa) rispetto a quella mimetico-critico-mnemonica.

Lagazzi è da sempre convinto che l'esercizio della critica può esistere solo nella consapevolezza che esso non potrà mai irrigidire, in una formula o in una risposta definitiva, il flusso della creazione. Sappiamo, avendo letto i precedenti libri che ha dedicato al poeta – da *Rêverie e destino* al «Meridiano», alle conversazioni di *All'improvviso ricordando* – che immergersi, sprofondarsi nell'oggetto del proprio studio (amore) nella speranza, sempre vana, di capirlo (così faceva Marcel Proust) è il tormento e la forza di ogni vero interprete. Ma nei confronti di

Attilio Bertolucci, il critico non si è mai limitato ad una fascinazione identificativa o, a maggior ragione, alla ricerca di un ordine di senso o di una procedura capace di obliterare il caos che impedisce ogni approdo e certezza. Per lui, Attilio Bertolucci è stato come un'isola da esplorare, un approdo, segreto, magico, denso di tesori, in cui, come un eroe stevensoniano, avventurarsi. Giorno dopo giorno, anno dopo anno, libro dopo libro, egli ha contribuito a rivelare, con la pazienza dell'entomologo, aggirandosi amorevolmente fra i veli e i doppi fondi del senso e dei suoi sortilegi, una delle poetiche più ricche e imprevedibili del Novecento europeo. Lo ha fatto seguendo la mappa di un percorso che ha molto poco di dogmatico e intellettuale, ma tanto di misterioso, alla stregua di tutti gli incontri decisivi della vita.

Come ogni scrittore autentico, Lagazzi si è nutrito degli echi, dei riferimenti, degli intrecci della poesia bertolucciana, fino a edificare un mondo. Alla stregua di un raddomante, il critico ci racconta in questo bellissimo, implacabile e definitivo libro il destino di un trentennio vissuto, in modo privilegiato, accanto ad un poeta da svelare. Lo spazio dell'ascolto, gli appuntamenti con il cibo o il bere, le piccole cerimonie scaramantiche, le passeggiate lungo i viottoli segreti dell'Appennino, nelle lunghe estati di Casarola (ripetute, in una sorta di cadenza cabalistica, per ventiquattro volte) si sono sedimentate in un racconto che si è fatto mappa di quell'isola del tesoro. La ripetizione ossessiva dei gesti, dei piccoli grandi rituali quotidiani, anziché segnalarsi come territorio di simulacri diventa piuttosto un sistema di riconoscimento, un gioco costituito da segni da decifrare di volta in volta in una sorta di riconquista di certezze inamovibili eppure continuamente sfuggenti nel loro nocciolo profondo di verità. Allo stesso modo il paesaggio montano parmense (con le sue tappe e luoghi ritualistici) si è trasformato in un interlocutore non solo fisico. Non è infatti casuale, credo, che Lagazzi e Bertolucci

abbiano scelto di incontrarsi e di condividere l'estate a Casarola, anziché, ad esempio, a Tellaro, l'altro lato del triangolo (insieme a Roma) del continuo pendolarismo bertolucciano. L'abbraccio virtuoso tra il critico e l'autore non poteva che avvenire in quella enorme e naturale "camera magica" senza pareti, sferzata dall'aria e dalla luce. In quel fondale di boschi e antiche pietre porose, cullata dalle vibrazioni (come un basso continuo) del tempo, l'autenticità della voce del poeta non ha avuto più intercapedini o alibi. Quel microcosmo è stato la cassa di risonanza ideale, dal cui interno si sprigionava il ritmo e il palpitarlo dello spirito più profondo della materia poetica di Bertolucci. Attento, come un fedele e paziente inventore di senso, Lagazzi si è messo in ascolto, cogliendo e rafforzando da ogni accenno o allusione mascherata il suo doppio istinto di creatore e interprete. Sta in questo rapporto ininterrotto – al di là di ogni suggestiva interpretazione su un "terzo figlio" virtuale – il vero dialogare tra lui e il poeta, laddove l'arte (a prescindere dall'uomo) si manifestava in un suo nitore assoluto. A Casarola, sulle tracce di Bertolucci, ispirandone il soffio e la voce, il critico ha conosciuto la verità delle pagine attraverso il tremare delle mani nodose del suo autore, la luce nascosta della poesia attraverso la condivisione del «suo esilio amoroso», il vibrare di un mistero e di una sapienza fatto di *humour* e distacco, misurando da vicino la morsa dell'ansia, al punto da rivivere, come rivela lo stesso Lagazzi, l'esperienza di una sorta di *transfert* non si sa fino a che punto casuale. «Cosa dovrei pensare? Che i versi di Attilio, incisi da continue extrasistoli, sono davvero giunti a combaciare col fragile, incerto ritmo del mio cuore?», si domanda il critico. «Per Paolo – ha scritto Bernardo Bertolucci nell'acuta e intensa prefazione – le poesie entrano in corto circuito con il luogo, con quei corpi di asini, di piante e di animali e con lo schiudersi del paesaggio della valle del Bratica che conoscerà meglio, estate dopo estate,

quasi ritrovando nei versi che sa a memoria una mappa segreta e accuratissima».

Ecco tornare la mappa, il tragitto, il percorso: come un *flâneur* paziente e implacabile, Lagazzi ha abitato il luogo (fisico nonché mentale) di un grande poeta. Ma da prestigiatore qual è, ha fatto di più. Consapevole che la mappa più significativa della letteratura occidentale, quella (stevensoniana) dell'*Isola del tesoro*, non ha alcun valore reale, come si scoprirà alla fine del romanzo, ne ha costruita, consapevolmente, un'altra, parallela. Conscio che l'itinerario non esisterebbe se lui, ogni anno per ventiquattro estati non si fosse aggirato, come un mite eroe dell'amato Walsler, sulle sue tracce. Certo, in ogni caso, che se il Tesoro è sempre altrove, è proprio lei, la mappa, la più autentica garanzia della possibilità di raccontarlo.

Davide Barilli

Gianni Mussini e Matteo Giancotti (a cura di), *Clemente Rebora. Frammenti lirici*, Novara, Interlinea 2008

Finalmente un'edizione dei *Frammenti lirici* degna di un poeta come Clemente Rebora! Salutiamo con profondo apprezzamento l'edizione commentata della Casa Editrice Interlinea, curata da Gianni Mussini e da Matteo Giancotti con la collaborazione di Matteo Munaretto, che permette non solo ai critici, ma anche ai lettori comuni di avvicinarsi "in scienza e coscienza" alla produzione poetica del sacerdote rosminiano. Sul numero 40 di «Atelier» (dicembre 2005) sollevavo proprio la questione nei confronti della pubblicazione della Garzanti *Clemente Rébora. Le poesie*, 1999³: «Per chiunque voglia accingersi alla lettura critica dell'opera poetica di Clemente Rébora si impone la scelta preliminare dei testi. Il problema dovrebbe apparire superfluo o, quanto meno, superato in uno dei secoli "filologici" per eccellenza come il Novecento e a quasi

cinquant'anni dalla morte dell'autore.

Una tale questione si pone nel momento stesso in cui l'improvvisa scomparsa di un autore gli impedisce di firmare la bozza definitiva. È il caso di *Res amissa* di Giorgio Caproni. Il curatore Giorgio Agamben, sulla base dei manoscritti dell'opera, ha preparato un'edizione che ha superato in modo persuasivo le difficoltà sia di certificazione sia di selezione dei testi: nel caso di pluralità di versioni ha proceduto con la trascrizione di un "testo congetturale" ponendo in nota le varianti; di fronte alle composizioni "maggiormente in fase compositiva" è stato "adottato il criterio più comprensivo" quando "un ragionevole scrupolo filologico permettesse di fissare con sufficiente sicurezza" il testo. Più complesso si presentava l'ordinamento: fin dove era possibile, è stata seguita l'indicazione del poeta, "tutto il resto è improbabile congettura, di cui il curatore deve [...] assumere l'intera responsabilità" (Giorgio Agamben, *Note al testo*, in *Giorgio Caproni, Res amissa*, Milano, Garzanti 1996², pp. 27-33).

Responsabilità di fronte a chi? A chi dovrebbe rispondere il curatore? Ai lettori e alla dignità letteraria dell'autore, àmbiti che in ultima analisi combaciano, perché, come nel caso dell'edizione einaudiana delle poesie di Cesare Pavese (Cesare Pavese, *Le poesie*, a cura di Mariarosa Masoero, Torino, Einaudi 1998), pubblicare le poesie scartate dall'autore servirà al variantista, al filologo, ma non certo al poeta che ha compiuto una consapevole opera di valutazione e di cernita né al lettore che trova abbassata la qualità dell'opera a causa di ripetizioni tematiche e di minore intensità poetica.

E giungiamo al testo dello scrittore che ci apprestiamo ad esaminare: Clemente Rèbora. [...]. Prendiamo in considerazione due sottosezioni, *Poesie sparse [1930-1957]* e *Appendice*, che occupano 149 pagine (da 345 a 494) e cioè il 23,5% dell'intera pubblicazione. I testi, molto eufemisticamente intitolati *Poesie sparse [1930-1957]*, sono costituiti da filastrocche di argomento religioso, da

appunti di riflessione, che, pur nella loro profondità, non possono essere in alcun modo considerati poesia [...].

Non mancano strofe composte per particolari festività religiose: "Oggi è nato un bel Bambino, / Dolce come un agnellino" (p. 357).

Il punto più basso della mancanza di rispetto per il poeta Clemente Rèbora è stato forse toccato nella sezione *Agenda per le vacanze estive 1939*. Dopo la sua lettera come Padre Spirituale vengono riportati *Suggerimenti di buone opere*, lo *Schema giornaliero*, i *Concorsi a premio: con esposizione in Collegio per l'apertura del nuovo anno scolastico* [...].

Non convincono le giustificazioni dei curatori: "Il lavoro che segue non ha particolari ambizioni di ordine scientifico; vuole, piuttosto e soltanto, essere strumento per conoscere meglio la figura complessiva di un uomo e di un poeta che, dopotutto, sa parlare da sé, e sin troppo schiettamente" (p. 500), perché i testi di cui si è parlato non si trovano all'interno di una collana di saggistica, di biografie, di devozione, ma come componente della collana *Gli elefanti*, dedicata ai grandi della poesia del Novecento sotto il titolo *Le poesie*: "un ennesimo schiaffo alla letteratura, verrebbe da dire, secondo uno stile perfettamente reboriano: se non fosse che almeno in questo caso, l'operazione eversiva è da attribuire più agli editori che non a Rèbora" (Paolo Giovannetti) (p. 506).

Non si può non condividere la valutazione e aggiungere che lo schiaffo è stato recato anche al poeta e quindi all'uomo Rèbora, perché esiste una precisa e motivata responsabilità di una casa editrice che, all'interno e all'esterno del Paese rappresenta la nostra poesia. Non si è trattato di un'operazione di un gruppo di ex allievi i quali hanno cercato di rievocare particolari momenti della loro esistenza, per cui anche nel caso di un grande successo editoriale ogni lettore ne avrebbe percepito l'intenzione e la modalità di attuazione. Ci troviamo di fronte ad una pubblicazione all'interno di una delle più presti-

giose e autorevoli collane di poesia e che, come tale, rende difficile giustificare simili cadute».

E Roberto Cicala, uno dei più profondi conoscitori della poesia reboriana, da par suo ha accolto la sfida come continuazione dell'iniziativa che nel 2001 aveva condotto alla pubblicazione del *Curriculum vitae* e che «fa parte di un progetto che si propone nel tempo di offrire tutta l'opera reboriana a una lettura estesamente filologica» (Gianni Mussini). Dopo l'introduzione dello stesso Mussini e la riproduzione anastatica della prima edizione, vengono riportate le composizioni, precedute da una presentazione di carattere esplicativo, cui si aggiungono notazioni cronologiche sulla datazione, sullo stile; al testo seguono annotazioni metriche e filologiche, quest'ultime ordinate verso per verso, l'indicazione delle varianti, in una attenta esegesi con ogni elemento utile alla comprensione e le componenti stilistiche e letterarie. La sintesi finale è affidata a Matteo Munaretto.

Edizione capitale, dunque, fondata su riscontri desunti da documenti, mediante i quali gli studiosi si propongono di gettare un fascio di luce su aspetti non sempre evidenti.

Perché tanto entusiasmo per un lavoro? Perché il critico letterario, colui che mira ad un'interpretazione, può costruire il proprio lavoro soltanto sulla certezza filologica. Mi sono sempre battuto per distinguere l'aspetto filologico dall'aspetto critico. Anche se essi possono essere praticati da una stessa persona, non possono né devono sovrapporsi. Purtroppo il Novecento ha determinato tra i due piani una confusione, che va ridefinita. Nessuna analisi formale o stilistica produce *ipso facto* un'interpretazione. Per raggiungere questo risultato, occorre compiere un "salto". In ogni caso l'interpretazione deve radicarsi su precisi elementi filologici, perché, in caso contrario, costruisce argomentazioni sulla sabbia.

Concludiamo con la condivisione dell'augurio di Fulvio Panzeri che auspica «una collana di commenti critico-filologici

come quello curato da Gianni Mussini e Matteo Giancotti, finanziata dal Ministero dei Beni Culturali».

Giuliano Ladolfi

Ferdinando Amigoni, *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, a cura di Silvia Albertazzi, Ferdinando Amigoni, Roma, Meltemi 2008

Ventuno interventi, monografici e teorici, divisi in due sezioni (*Guardare l'Europa, Guardare in Europa e Guardare oltre l'Europa*), sull'incrocio tra pupille e alfabeti, scrittura e cultura visuale. Il libro, prodotto della ricerca dell'unità di Bologna del *Prin*, inquadra un rapporto che, anche nella sua inesauribilità, striscia una zona irriducibilmente empirica del linguaggio: la fotografia, traccia effettiva del mondo, segnala il momento, chimico e narrativo, in cui la scrittura non contraddice l'esistenza del modello da tradurre in testo o dell'oggetto da raffigurare in parola. I saggi uncinano in questo nucleo tematico nomi, opere e voci diverse (nell'ordine: Giovanni Verga e Luigi Capuana; Virginia Woolf; Vitezslav Nezval; Brecht, Bachmann e Handke; Sebald, Modiano e Perec; Gianni Celati e Luigi Ghirri; Michel Tournier; David Hockney; Sophie Calle; Ornella Vorpsi e Julia Kristeva. Per la seconda parte: Euclides da Cunha; Wright Morris; Juan Rulfo; Alice Munro; Francesca Woodman; Yvonne Vera. Quattro interventi: sulla fotografia come mezzo di trasmissione del trauma nella memoria collettiva; sul rapporto, economico e sacrale, tra letteratura e pubblicità nel Novecento; sul ruolo strumentale della fotografia nel teatro africano; e sull'uso dell'immagine come illustrazione e svelamento dell'identità negli scrittori della *créolité*).

Se, come osservava Benjamin nella *Piccola storia della fotografia* (1931), l'avvento della fotografia ha performato e ridimensionato lo spazio della raffigurazione nel novecento, nell'esercizio scritto si tratta di

attuare il “fotografico” come messaggio epistemologico. Su questo punto, cruciale, Carlo Mazza Galanti in *Paradigma indiziario e fotografia* cita Dubois: «Intendo la ‘fotografia’ nel senso di un dispositivo teorico, il ‘fotografico’ se si vuole, ma in accezione più ampia di quando si parla di “poetica” rispetto alla poesia. Si tratterà quindi di concepire questo ‘fotografico’ come una categoria che non sia tanto estetica, semiotica o storica quanto immediatamente e sostanzialmente “epistemica” una vera categoria del pensiero, assolutamente singolare e che introduce ad un rapporto specifico con i segni, col tempo, lo spazio, il reale, il soggetto, con l’essere e con il fare». Un rapporto sicuramente difficile e gerarchico, in cui l’immagine inconfutata, piena ma scomparsa, rapisce, arresta, preleva la realtà e trascina la voce in un silenzio di intenzioni possibili. Rispetto alle «cose così come sono» la scrittura è più debole della fotografia, e per questo accettare lo statuto dell’immagine nella parola significa poter rinunciare, in una “gioia creativa” che si compie nella riduzione, ai possibili “come se” che l’immagine scarta, che l’immagine ha eliminato con la sua presenza irrimediabile: contrarre la scrittura in un correlativo immediato ed empirico, che scova il reale anziché inventarlo. E al di qua delle strategie narrative, l’*ekphrasis*, il tradimento in parola del visuale, riguarda il fatto che e come *logos* sta a *cosmos*.

In questa distanza sta la barriera tra scrittori e fotografi, il “dubbio” e il rischio di indifferenza tra l’immutabilità del libro e un pensato di fretta: «L’immagine è di facile comprensione e accessibile a tutti. La sua caratteristica consiste nel rivolgersi all’emotività: non lascia tempo alla riflessione e al ragionamento come fanno una conversazione o la lettura di un libro. La sua forza, anche il suo pericolo, stanno nella sua immediatezza» (Gisèle Freund, da *Dubbio sulla fotografia* di Maria Luisa Wandruszka). Non è tanto la falsificazione strumentale cui la fotografia indubbiamente si presta, ma la sua immedia-

tezza che rischia di incollare, obbligare senza ironia origine e vissuto, passato e presente, e di vaporizzare la differenza binaria tra apparenza e reale su cui il “culturale” quasi si impalca. È questo il tema dell’intervento *Gli strani grovigli del vedere* di Ferdinando Amigoni: «Celati riveste dunque un manager parigino, che si vergogna delle sue origini calabresi, dei panni del *critico*, di colui che si sente equipaggiato dei necessari strumenti ermeneutici per “smascherare”, “smontare” “apparenze”, “miraggi” e “illusioni”. Il contegnoso *self-made man* che narra la sua storia incarna a suo modo l’intellettuale novecentesco, per il quale l’appartenere alla cosiddetta scuola del sospetto è tanto naturale da non essere neppure presupposto degno di qualche discussione, come se *sapere* e *smascherare* fossero da sempre sinonimi». Precisamente, la fotografia dissolve questa sinonimia in quella tra ignorare e rivelare, come se l’attenzione all’oggetto fotografico chiamasse ad un uso delle parole in aporia emotiva, ad un *logos* aperto e subalterno, senza intenzioni significanti e quindi senza preferenze tra sfera verbale e non. La fotografia, oggetto semiologico, resto di ciò che è stato e che è stato perduto, esige questa aporia dall’osservatore che ne scrive, lo obbliga a un collasso nel discernimento per affrontare il non voler essere interpretato dell’immagine. Il vuoto della *ratio*, l’accavallamento di “vero e reale” che domina la grande teoria fotografica del volume, il segno congenito al referente, l’assenza di ironia tra esposto e alluso, il messaggio defraudato di codice, il *punctum* barthesiano, la ricerca benjaminiana nella foto di «una scintilla magari minima di caso», sono espressioni di un senso specifico in cui gli opposti temporali si aboliscono e si riassumono: la fotografia esprime un tempo quasi comico, figurato e presente ma perso e letterale. Fastidiosa e immobile, onesta e traviata, interessa il linguaggio come un feticcio inamovibile che custodisce l’esistito e nell’atto dello sguardo rende indifferenti

il tempo degli occhi a quello delle voci.

A delineare il rapporto tra foto e reale ricorre nel libro un altro tema: l'immagine che non inventa il suo oggetto ma lo trova, lo ricorda con una violenza naturale, come scrive Elena Cappellini in *Michel Tournier e la didascalia, tra immagine, realtà e scrittura*: «Se l'immagine cattura il soggetto fotografato, ogni scatto rappresenta un'aggressione. La fotografia è vista come atto predatorio di rapina e uccisione, di consumazione al contempo sessuale e alimentare del modello – più esplicita l'espressione francese *prendre une photo* che nell'italiano *fare una fotografia*» o come ricorda Roberto Vecchi in *Intermittenti presenze*: «l'atto creatore è visto, nella famosa immagine fissata da Benjamin, come un duello dove l'artista prima della sconfitta lancia un grido di paura: la fotografia, e non solo su un piano metaforico, è anch'essa un grido prima della sconfitta, che è il rischio di perdita del reale

e che il gesto estremo contribuisce – o quanto meno prova – a salvare». In questo senso, la violenza fotografica, il trauma da cui l'esigenza fotografica deriva, è una promessa fatta nel tentativo di perdere il momento vissuto per recuperarlo quando sarà perso: si interrompe il percorso, si piantano i piedi, si carica il rullino, si porta agli occhi la macchina, per ricordare l'immagine come una menzogna che non smetterà di essere vera. E questa esigenza si estende naturalmente ben oltre l'uso artistico, all'industria turistica e alla fotografia privata. Si fotografa e si scrive per esorcizzare una sparizione, per giustificare l'esistente. E, se miliardi di scatti e sillabe al giorno sono l'abuso dei frantumi affilati del destino, bisogna allenarsi a riconoscere la vita oggettiva nel cosmo, il magico nel seriale e viceversa; come se ogni gesto arrestato fosse stato la spia di una minuscola religione del tempo.

Gennaro Di Biase

Biblio

Marco Amendolara, *La bevanda di Mitridate*, Lucca, Marocchino blu 2008

Lampeggianti, secche, ma sapientemente calibrate si presentano le composizioni di Amendolara, che nella brevità deflagrano: «Ci immergiamo due volte nello stesso fiume: / pensavo che diventando rapido, parlando una lingua / di flumen oppure di fulmine, / avrei ingannato la fine / (invece i suoi emissari sono già qui)». Nessuna concessione al sentimento, ma un grumo suggestivo nel quale esplodono filosofia, linguistica, intuizione. La parola viene potenziata dalla cura mascherata in una semplicità e in una naturalezza, al punto che pare uscita da un'istantanea ispirazione. I quadri delineati si imprimono nella mente del lettore, come linee interpretative dalle quali partire per esplorare nuovi modi di considerare il reale: «Questo corpo non è il mio, / dicesti, al supermercato: / non, non è il mio (mentre guardavi altri corpi) / L'avrei voluto più crudele e potente, / e ora che svanisce e non so dove andare» (G. L.).

Guglielmo Aprile, *Nessun mattino sarà mai l'ultimo*, Roma, Zone 2008

La raccolta di poesie di Aprile si connota per l'ampio respiro cosmico che la pervade. L'autore, sulla scorta di Lucrezio, Leopardi e Bacchini, abbandona il minimalismo lirico o lo sperimentalismo per avventurarsi in un settore abbastanza trascurato nelle patrie lettere, eredi di Petrarca più che di Dante: «C'è come un disegno, una matematica / regolarità che governa il cosmo / e tesse una rete coerente, precisa / di corrispondenze tra le sue forme». E il poeta, suggestionato dalla bellezza che pervade l'universo non si pone sulla scia foscoliana alla ricerca della bellezza soltanto, il suo sguardo si nutre di uno stupore "scientifico" che lo innalza in una dimensione metafisica: «Ed è simmetrica una foglia / per sagoma e misura, come lo è / in lunghezza e in altezza un'onda, e il vento / come spalanca a flotte di rondini e berte / carovaniere in cielo, così plasma / vallate e monti sulla terra». L'universo, come nella tradizione orientale, del resto accolta anche da Mario Luzi, viene percepito come organismo "animato" (*anima mundi*) legato «con amore in un volume» (Dante), finalizzato alla procreazione: « E la marea del sesso che si alza / nelle vene dell'uomo». Una forza divina penetra tutto l'esistente e produce, secondo Ernesto Cardenal, attraverso la generazione la continuazione della vita («il cosmo / mi è insieme amante e madre»), una vita senza fine: «Sarò la pioggia lieve di nasturzi / che sveglia il fiume gelato». Ci troviamo di fronte ad un tentativo di esprimere in poesia una personale visione del mondo (G. L.).

Marco Balzano, *Particolari in controsenso*, Falloppio, Lietocolle 2007

Il "controsenso" nella raccolta di Balzano non viene recepito solo come tematica, montalianamente concettuale nella prima sezione, e biografica, secondo una prospettiva tipo "linea lombarda" nella seconda, ma anche come elemento stilistico, che dal sublime («dove ribolle

la cascata / curva di luce si accascia lenta / cosa tenta del gorgo / quando finisce un altro giorno?») passa al colloquiale («Prima di cena se ne andava in piazza / a giocare a tressette», che non nella “mescolanza”, ma nella contrapposizione trova la ragion d’essere. E, se il contadino «pompando altro diserbante sulla vite» esclama: «non le uccide, le rinforza» a sottolineare la legge naturale della trasformazione, mediante la quale la morte genera la vita e il dolore la gioia in un circuito eterno, il vuoto lasciato dal nonno morto di asma dopo 37 anni di Montecatini» non viene colmato da nessuna ragione scientifica; il poeta è «stato secoli di mattino / sulle sue gambe asciutte a dondolare». Alla poesia, pertanto, a giudizio dell’autore viene delegato il compito di illuminare il violento contrasto ontologico della realtà, che le categorie interpretative attuali sono in grado solo di registrare e non più di comporre in armonia. I conseguenti interrogativi sono destinati a non trovare risposte: «se la morte avesse il suo viso / parte del problema sarebbe risolto» (G. L.).

Flavio Ballerini, *Emozioni maldestre*, Faenza, Mobydick 2007

La raccolta di poesie, curata da Andrea Crostelli, si presenta come un ricordo di un poeta prematuramente scomparso e rivela un profondo attaccamento alla vita, per la luce («Cara luce, cosa vuole il mio cuore?»), per il sole e per la natura, che trabocca da ogni composizione: «Occasioni di illuminazione: / (dei non-spegnimenti) / quando “ le cose” son già illuminate / quando il giorno è assoluto / il mare riluce sorrisi e tenerezza». Anche l’amore viene percepito come pienezza di esistere («Colava un miele caldo / fra lo sguardo e la voce / appena tremulo tepore / accarezzante leggera / zampa della nera pantera / bella selvaggia e sana»), che nella delicatezza dei tratti potenzia la passione e l’attrazione. E l’ultima composizione in prosa costituisce un vero o proprio testamento: «Prendersi cura di sé come di tutto ciò di cui questo sé è, tutte le relazioni di cui è fatto, questo può avvenire solo contemporaneamente; cioè è possibile giungere alla fonte del sé e all’essenza dell’essere se riconosciamo e viviamo consapevolmente gli intrecci vitali di cui il proprio sé è costituito e vestito, viva luce a tutte le relazioni che ci compongono e l’umile e, se possibile, amorevole sguardo al limite, all’ombra, al male, che ci conduca a compiere un gesto, trovare ciò che può accogliere (forse tutto), un cuore dove la meraviglia prevale? La vita se non è un miracolo muore» (G. L.).

Giovanni Barricelli, *canti della storia e del mito*, Torino, Genesi 2007

La pubblicazione riprende praticamente tutte le composizioni scritte dall’autore a partire dal 1970, il quale rimane fedele al culto della classicità senza essere mai attratto dal mito delle Neovanguardie. Tramite bozzetti, spesso sapidi di ironia, si compone una vera e propria epopea degli umili che tradisce un profondo impegno morale. Accanto a tale tematica va posto l’impegno per la storia, avvertita come presupposto necessario per decifrare una contemporaneità irta di contraddizioni. E in tale ambito va collocato anche la riscrittura dei testi antichi, i cui valori di grazia, di bellezza e di euritmia conservano validità ancora oggi. Ma al di sopra di ogni singolo elemento domina nella raccolta una concezione di vita illuminata da una fede, che si traduce nel valore della famiglia, della persona umana, della speranza e del senso dell’esistenza: «Ti avvolge una bara / con piombi traversi solcata da un segno: / la Croce e una scritta ch’è la tua storia / di quando nascevi e ora che torni» (G. L.).

Niccolò Cappelli, *terre emerse*, Firenze, Ibiskos Risolo 2008

Sotto un tono apparentemente colloquiale («Il vento soffia, / sbattono le verdi persiane. / Il freddo è ovunque, / ma non nelle tiepide case. / Le pentole ed il camino / sono il sole velato dell’inverno») il poeta si interroga su problemi capitali che segnano la civiltà umana: la soli-

tudine, la fede, il senso della vita, l'attesa di una liberazione. Ma il robusto senso dell'esistenza impedisce ogni fuga dalla responsabilità esistenziale e lo spinge ad approfondire sul versante poetico una ricerca inesausta nella quotidianità: «Innamorati di piccole/ gocce, vivendo / moriamo dal giorno / in cui siamo nati. / Mentre il tempo / famelico passa, / morendo viviamo / attratti da gocce / d'essenza».

Nicoletta Corsalini, *Di fronte al destino*, Signa (Fi), Masso delle Fate 2008

Delicatezza e robustezza caratterizzano la raccolta della Corsalini in uno stile sempre sobrio, attentamente sorvegliato, che rivela consapevolezza degli strumenti espressivi poetici. La poetessa unisce l'incanto dei frammenti lirici greci ad una sensibilità contemporanea per la sofferenza e per la tragedia dell'uomo dei nostri giorni incapace di trovare un senso all'esistenza: «dormono le colpe alleggerite del loro peso, / dormono le torture ritemprandosi dalle ferite, / riposa l'anima, riposa il corpo di chi più non vede / l'ombra delle nuvole vagare sulla terra». Anche nei momenti più sconvolgenti («Dio, che illusionista sei!») la malinconia si pone come strumento emotivo per smussare ogni tipo di estremismo: ne consegue un dominio robusto della parola, del verso e del sentimento, veicolati in espressioni pregnanti e suggestive: «Guarda, si sono rotte le parole / pezzetti di sillabe / – come petali di maggio – cadono, cadono nelle piazze / sui piedi della gente / sui pavimenti delle case» (G. L.).

Andrea Crostelli, *Paesi di mare*, Ostra, Tecnostampa 2008

Andrea Crostelli percepisce il reale attraverso i colori. Per questo le sue composizioni poetiche costituiscono un commento al suo "essere pittore". *Paesi di mare*, infatti, è formato da un catalogo di quadri a tema, commentato da poesie riprodotte nella scrittura corsiva. Il tono dominante è il blu marino, visibile nella maggior parte delle tele come pure nella grafica, al punto che, dove non prevale, viene percepito come assenza. L'elemento di contrasto è il giallo, il sole, e, in secondo luogo, il rosso, il calore con tutte le applicazioni fisiche e sentimentali, il cui accostamento produce la profondità della rappresentazione. La tematica della pittura viene percepita come necessità («Stare davanti a una tela è come stare / davanti ad un sole che gradatamente di prosciuga, / come una maratona corsa bene, / dosando le forze per poter raggiungere il traguardo»), bisogno intellettuale («Respirare l'acqua / come i pesci, / in ogni dipinto / il tempo dell'immersione che aumenta, / la branchia / che si alimenta»), come esigenza fisica («Da una ciotola incorporata / il mare culla le memorie / della terra, ne trattiene / i sapori, ne raccoglie / le essenze») (G. L.).

Marco Danese, *Il passo*, Lecce, Manni 2007

La raccolta si presenta come un'autoantologia che ripropone il cammino di una vita. Prevale un tono di stanchezza, determinato da una fatica di vivere che, nonostante lo sforzo di una costante ricerca, non è approdata ad alcun risultato. La poesia rimane come testimone di un cammino "a vuoto", di una frustrazione continua, che l'età non lenisce, anzi acuisce. Danese, infatti, concepisce la scrittura in versi come scavo interiore finalizzato all'indagine del senso. Ma né la religione né la scienza né l'esperienza né i sentimenti e gli affetti riescono a scalfire il muro dell'assurdità dell'esistenza e della realtà del dolore e della morte: «basta basta / presto me ne andrò / mi devasta un male / dentro / ma non so / se sono io / o il mondo». Al termine della vita l'autore presenta un bilancio privo di addendi e di totali: «Sono nato / forse so come / Ho vissuto / (amato, patito) / Sarò morto / presto sarò morto. / E basta». Dio, l'interlocutore muto, viene interpellato con accenti caproniani: «ma se esisti / parla, / dimmi che hai sbagliato: / se sono il tuo errore / oh, ti capisco, / Quante volte si

sbaglia in amore, / ma tu parla parla / ed io ti perdono / (forse, ti perdono)». Il dolore rappresenta lo scoglio di fronte al quale la ragione raggiunge la consapevolezza della propria impotenza (G. L.).

Filippo Davòli, *Incendi*, Forlì, L'arcolao 2008

«Nudo. E la nudità che ti distingue / dagli altri crocifissi della Terra / è il sublime ed altissimo vedere / di chi scolpendoti nel legno rinunciava / a ogni cosa in sé». I versi iniziali di questa raccolta di poesia di Davòli costituiscono una vera e propria protasi: se la *Genesi* recita «La gloria di Dio è l'uomo vivente», il Vangelo ci presenta un Cristo vivente in ogni povero, in ogni diseredato. E l'autore si pone alla ricerca della sofferenza, dell'emarginazione, dei sogni, delle disillusioni, dei valori degli immigrati. La loro voce possiede un suono più che umano («Ero forestiero e mi avete accolto»; «Quello che avete fatto ai più piccoli, l'avete fatto a Me»), che nel testo si dipana attraverso tocchi sobri, capaci di tracciare storie di migliaia di persone: «“Se avessimo due mucche, io saprei / come tirare il latte e i peperoni / crescere furibondi in mezzo al campo. / Non questo scuro piatto della fabbrica / non questo mormorare della città” (*Dashi*)». In ogni vicenda si assapora un profondo rispetto per la dignità della persona, un'attenzione premurosa verso questi universi interiori, la cui vastità sconfinava nell'infinito: «“Se mi fai uscire all'aula chiamo gli uccelli. / Fischio in un modo che loro non capiscono. / E mi fanno volare” (*Ni*)». Ogni storia colpisce per la profondità umanità scolpita nel giro di pochi versi, dove le parole si incarnano nell'esistenza: «“Vieni a vedermi domenica, che gioco ? / Mi devi dire come metto i piedi / e se ti piace come faccio gol. / Io ho la testa nei piedi, me lo dicevano / ch'ero piccolo ancora. / Ma se l'allenatore mi fa giocare / divento grande subito” (*Leor*)». Qui la poeticità non sta nelle parole, ma nella forza della rappresentazione: la vita non viene trasformata in poesia, la vita è poesia, e il sentimento di *pietas* sorge da una coscienza morale fortemente impregnata di valori umani: «“Io non mangio mentre mia madre muore. / E muore perché non mangia, laggiù” (*Mod*)». Se la poesia costituisce il modo più completo della conoscere il mondo, lo scrittore ha saputo dar voce a chi non ha voce, dare consapevolezza a chi la perde continuamente nel vortice della quotidianità e conferire dignità a quest'arte, ritornata nel suo compito primario di esprimere il doloroso travaglio dell'esistenza (G. L.).

Marco De Sanctis, *Lettere dagli Argonauti*, Bari, La Vallisa 2007

Viaggio alla conquista del vello d'oro: il mito degli Argonauti da De Sanctis viene interpretato come l'avventura della poesia. Anche qui non mancano le malie, le seduzioni, i trabocchetti, ma anche qui vige il valore dell'amicizia che trasforma la scrittura in versi in un'esperienza profondamente umana. E proprio su tale registro si gioca fundamentalmente la raccolta, che rivela capacità di volgere l'eredità classica in uno strumento di comprensione attuale: «Fu l'inquietudine dell'impegno / che mi condusse a voi / e il miraggio della perfetta amicizia, / frutto d'oro remoto / nel giardino malioso delle Esperidi» (G. L.)

Narda Fattori, *Cronache disadorne*, Novi Ligure, Joker 2008

La poesia di Narda Fattori non teme di affrontare problemi contemporanei, che superano la cronaca, per addentrarsi nelle questioni filosofiche e sociologiche: «Mi resta la pacificazione degli opposti / appena una goccia che riflette / L'immenso in mente / in una pozzanghera del marciapiede». Le tematiche non vengono trattate intellettualmente, ma calate in situazioni concrete: «In principio io fui plurale / in principio non conoscevo la storia / il delta dei fiumi gli immissari / i viali lunghi e dritti utilitari». Spesso una forma di “correlati-

vo oggettivo” interviene per ampliare il pensiero: «Ci hanno detto che non è successo / niente che ci spauri / e invece // c’è una crepa nella mattonella». Ne deriva una poesia suggestiva, profonda, a tratti illuminante: «Un tempo da nulla immenso / nell’azzurrata vetrata del cielo // si farà di nuovo aprile» (G. L.).

Lucetta Frisa, *Se fossimo immortali*, Novi Ligure, Joker 2006

Lo sguardo poetico di Lucetta Frisa è un apparecchio a raggi X, che mostra della realtà il lato nascosto. Eppure essa non è paga, vorrebbe anche esplorare i buchi neri, conoscere quel 75% dell’universo umano e del senso dell’esistenza che sfugge ai nostri occhi. Come nel principio di indeterminazione di Heisenberg, nel momento stesso in cui sullo schermo della poesia appare l’interno della mente umana, questa viene “alterata” dallo strumento: «*La luce / nata così / la sola che abbiamo*». Ma il mondo sul quale la Frisa affonda lo sguardo è assai più complesso: è il mondo dei sentimenti, dei valori, è il mondo caratteristico della stirpe umana, il mondo sul quale ha costruito la propria peculiarità, la storia e la civiltà: «L’emozione / è movimento alieno / o struttura del vuoto?». L’esplorazione dei sentimenti si colora di una partecipazione coinvolgente, perché la tematica scuote alle radici problemi esistenziali, cui l’individuo non può esimersi dall’affrontare senza venir meno alla propria dignità: «Ci hanno detto di non toccare il limite / ma dalla riva al mare non si salpa / e dal mare alla riva non si approda / le voci sottovento / ci assediano violente l’acqua tace». Poesia vigorosa, dunque, che apre al lettore orizzonti di interrogativi e che lo spinge a confrontarsi con problemi indecifrabili. La poetessa non teme di esplorare l’ansia della ricerca, ma anche del fallimento di fronte ad un universo sempre più ampio di quello che di volta in volta ci si immagina: «*Accanto / un’altra stanza si riempie di vuoto nel respiro / appena prende la nostra forma / si spalanca*» (G. L.).

Rossella Fusco, *Via canto del gelso*, Gaeta, stp 2008)

La trilogia poetica, *All’albeggiare della nona luna, Tutte le sere diversa è la luna, Con l’ultima luna di maggio*, canta l’epopea della maternità, colta nella suggestione di un mistero che ogni donna inverte ed interpreta. Qui la poetessa affronta il lato meraviglioso del compito che guida la nuova vita alla scoperta della bellezza dell’esistente. E viene delineato un mondo non fittizio, non favolistico, ma intimamente reale, un’atmosfera vissuta nell’attesa, nella speranza, nella trepidazione di una donna che vuole perpetuare la stirpe umana e trovare un senso alla propria esistenza donando gioia e amore e instillando serenità e felicità: «Con l’ultima luna di maggio / sei giunta tu // a prendere in consegna / la mia grazia segnata dal soffio / del maestrale in stagioni avverse». Si avverte un soffio di novità nell’asfittico panorama della poesia italiana contemporanea (G. L.).

Mariateresa Gianì, *Sogno del mondo*, Spinea, Edizioni del Leone 2007

La poetessa si immerge nel fondo della realtà non solo per decifrarne l’origine, ma anche per illuminarne l’essenza. La materia, pertanto, diventa fluida, magmatica, incandescente, sospesa tra il buio e lo splendore come pure tra la conoscenza e il mistero: «Tenebra materica, innocente o attiva, tenebra / dell’artefice e dell’oggetto, del carnefice / e della vittima, del mondo controverso edotta dalla Notte, impregna-opprime l’anelito». L’*egestas* del linguaggio poetico in campo filosofico viene aggredito mediante ardite metafore e continue antifrasi, non come vezzo retorico, ma come spia stilistica della contraddittorietà del reale, impermeabile ad ogni definizione: «Arduo è schiudere, come le due metà di un / mallo, i due labbri dell’anima, cui crateri / implosivi di parole, per grotte e gorgi, per / gutturali gole e scorie occlusive, distorcono – / rapprendono l’effusione pura». Del resto la *coinciden-*

tia oppositorum è la sostanza stessa dell'infinito: «Si tende, l'essere, come un arco tra Origine / e Fine estendendo il proprio sottile universo / dall'erebo infimo al volo invisibile» (G.L.).

Renato Greco, di qua di là dal vetro, Nardò, Besa 2007

Non barriere né separazioni, non incomunicabilità né silenzio: domina solo un vetro, sublime trasparenza, attraverso il quale trapassa la luce della poesia di Renato Greco: «Il giorno tumefatto dalle lotte – / La pietra che si logora – e che cede – / Insieme di paure e di tormenti – / Basta un battito d'ala / – e sono andati – ». Al di qua si colloca il mondo interiore, nel quale si configurano i sentimenti, il fluire del tempo, la memoria. Al di là la realtà del mondo, delle persone, della vita sociale con le ingiustizie, e là si intravedono la violenza, l'estraneità, la morte, il potere, l'arte. Non esiste possibilità di passaggio tra i due regni ed ogni tentativo si risolve in uno scacco: «O mie care illusioni – Svanirete? / Potrò serbarne alcune – fra le molte – / Per recarle con me nel mio viaggio? / Potrò dimenticare / – essendo via – quell'ultima battuta / – da cretino – che vacuamente / ai suoi tifosi infligge un uomo / – finto – di televisione?». La Ricerca del Graal non approda ad alcun risultato (G. L.).

Renato Greco, Poemetti e sequenze, Roma, Gabrieli 2008

Il pensiero di Renato Greco non può che materializzarsi in versi, pertanto tutte le espressioni esperienziali si traducono in tematiche, scandite in questa raccolta: l'Unione Europea, l'educazione delle giovani generazioni, il problema della mafia, la politica italiana, l'educazione alla bellezza, evasione nel «luogo che non si dice», la letteratura, l'arte ecc. Eppure al fondo dell'ispirazione egli non si stacca da un condizione "geopsichica", ancorata alla conformazione della terra. Lo stesso carattere morale, che lo spinge ad una poesia di denuncia e di riscatto, affonda le radici nella sanità di una gente che per millenni ha saputo mantenere libertà e dignità. In ogni suo verso affiora un sostrato pugliese, sia esso mentale, umano, culturale o paesaggistico non interessa, importa invece la fedeltà indefessa ad una terra che lo vede come proprio cantore e dalla quale, come da una specola, egli può affondare lo sguardo sull'intero esistente: «Azzurro intenso: Sembra che si veda / per effetto di atomi sospesi / dal tessuto di questo in apparenza / per le forze dell'uomo sterminato / mondo terracqueo» (G. L.).

Renato Greco, quaderni palesini. poesie dell'estate 2001, Nardò, Besa 2008

La felicità dell'ispirazione di Renato Greco può essere riassunta nel nome della sua regione. I paesaggi, le persone, flora, fauna, mare, storia, cultura, tradizioni rappresentano un serbatoio emotivo di impareggiabile profondità. L'amore per la sua terra non si sazia mai di quanto ha scritto, perché sa rinnovarsi, sa spostare angolature, sa "inventare" riflessi inediti, sa cogliere spazi non intravisti prima. Non esistono limiti a questo sentimento. Per tale motivo le parti decisamente più suggestive risultano formate dalla prospettiva sentimentale decantata nelle descrizioni, nei riferimenti, nelle ricostruzioni: «La rupe cade verticale. / Alle spalle ha un fosso quasi buio / che il sole riesce a perforare quando / è più basso all'orizzonte / e in quel momento mette a nudo / le nervature della pietra grigia». Ma Puglia non è solo un'espressione geografica, è anche una *Weltanschauung*, scavata nella "grande" storia («Mare saraceno a pezzi e a nessuno: / un tempo favorevole agli assalti / con rosso sangue facile da attingere») e in quella privata («Non ho quasi nulla che sia / appartenuto a mio padre e nulla / di mia madre. Le loro sepolture / sono nel mio paese di montagna»), che la poesia foscolianamente intende sottrarre all'azione distruttrice del tempo (G. L.).

Angelo Lamberti, *Teatro instabile*, Lecce, Manni 2007

Dupliche è la disposizione stilistica di Angelo Lamberti in questa pubblicazione. Accanto alla modalità riflessiva che si avventura nell'intimo dei grandi quesiti esistenziali («Tende la mani in avanti come ad opporre / un argine al disamore; poi appanna col fiato / il vetro della finestra e sgrigora: homo humus»), egli si avventura nella quotidianità descritta con apparente distacco e sobrietà: «Sono marito e moglie / e programmano concetti / in una bottega di giardiniera virtuale». In realtà, l'«instabilità» del teatro sta in una sottile ironia con cui il poeta si distacca dal contenuto ed agevola la prospettiva che la verità si trovi nascosta altrove: «per quanto sia stata discussa / la questione è sinceramente chiara / ma a loro uomini di parole / piace l'insieme d'ostinata armonia / dove il dire permette di mentire». Ne deriva un gioco degli specchi, in cui l'immagine altro non è che un rimando all'infinito: «ad illusione di prodigio / finge la mani in preghiera / e con scaltro prestigio lo sposta / dall'una all'altra» (G. L.).

Giovanni Leardi, *Il fulgore dell'effimero*, Novi Ligure, Joker 2007

La poesia dei Giovanni Leardi ripercorre il «fulgore» della tradizione aulica italiana soprattutto nella vocazione a rendere memorabile l'«effimero», l'attimo, la percezione, il paesaggio, l'incontro. Il canto *ore rotundo* si dispiega, pertanto, su ogni aspetto della vita: dalle scogliere della Liguria ai castelli del Monferrato per toccare la Toscana e la Sardegna; dalle stagioni alla celebrazioni della Messa, dai momenti della giornata alla storia, dalla contemplazione alla liricità. Non mancano pensose riflessioni di carattere esistenziale («La vita? / Impronta effimera di cellule riunite / dall'impietoso caso che rimesta il brodo»), spesso inclinate ad un malinconico sconforto («S'affossava la città nei chiaroscuri / della sera, vaghe ombre erose dalla nebbia / svanivano in tenue luce di tramonto), acuito dalla dolcezza di un verso musicale (G. L.).

Paola Loreto, *La memoria del corpo*, Milano, Crocetta 2007

Poesie d'amore: per quante da millenni se ne scrivano, l'impulso di fermare sulla pagine un'esperienza che trasforma la vita non può né va represso. E questo perché ogni modo di amare, ogni percezione del sentimento, ogni storia arricchisce il genere umano così come ogni persona. E Paola Loreto affida alla poesia un mondo interiore vivificato dalla presenza di un affetto che si è impresso nel corpo e nella mente al punto di compiere un rito «sacrificale» (nel senso di «rendere sacro»), intoccabile, pregno di poteri sconosciuti, in grado di trasformare il susseguirsi del tempo e dell'esperienza in segni: «La percorro tutta [la valle, n.d.r.], ascoltando cosa / dicono i piedi di questo terreno / e guardando lontano, al passo. / Il vento mi sposta i capelli – come a te. / Bevo un bicchiere di vino. (È d'uopo. / alla casa dell'ENEL). Sfoglierò / le foto di una giornata gloriosa». Anche l'orizzonte mentale ne esce dilatato: «Sento che mi pensi. / Parli di Montale e Sereni / e mentre dici «occasioni» / ti ricordi che abbiamo / parlato di poesia come / di visione». Non importa se la storia abbia o non abbia un lieto fine; l'essere psicofisico ha subito una metamorfosi e si è trovato indirizzato su una strada nuova, affascinante per qualche aspetto, ma anche spaventosa per la novità (*Incipit vita nova*): «Ho lasciato mi venisse vicino / un uomo. Volevo una cucina / nuova alla quale affezionarmi. / Un odore a cui tornare, sempre. / Un luogo a cui legare il corpo / ogni momento con un filo che / mi esce dalla bocca: mentre penso, / mentre mangio, se cammino e non mi accorgo» (G. L.).

Sergio Lusetti, *In-canti Brevi*, Piacenza, Blu di Prussia 2008

La musicalità del dettato, conseguita mediante una sapiente distribuzione di rime e di allitterazioni, mai manierate, si pone sempre in accordo con il tema trattato. Le scene sono delineate con mano esperta, ma anche con una delicatezza senza pari che potrebbe nascondere una ferita segreta: quello che è più importante viene soltanto suggerito e questo accresce il fascino della raccolta: «Lontani i tempi dell'amore. / La carraia è vuota. / Non colgo più il tuo fiore / sotto le viti d'uva / nera». Pensosità e malinconia non affievoliscono il desiderio (G. L.).

Dato Magradze, *Salve*, Genova, La lontra 2007

«La parola SALVE è incisa sul primo scalino, la soglia di casa nostra. Con questa parola – SALVE – accoglieva la mia famiglia gli ospiti. La parola SALVE è scritta “all’ingresso” di questo libro. Quindi SALVE, benvenuta sia sua maestà il lettore». Con questa signorilità e con questa cortesia, nella traduzione di Nunu Geladze, si presenta Dato Magradze, autore dell'inno nazionale della Georgia. Dopo i rivolgimenti politici il poeta prova disorientamento: il passato è sepolto e il presente indecifrabile. Come ancora rimangono una religiosità profonda che si traduce in emblemi e modelli interpretativi degli eventi, l'amore e la patria. Questi elementi, tuttavia, non riescono a produrre stabilità per cui il poeta si sente un angelo esiliato: «Angelo, così lontano dal Paradiso / io combattuto, cercherò un sasso per la mia nuca, / sfiorerò con lo sguardo le ali larghe / di un falco crocifisso / ed espanderò il torace allo zefiro». Le aperture storiche non colmano il vuoto, anzi allargano lo iato di chi non riesce più a riconoscersi nelle tradizioni: «E quando una nella nobildonna / “compagna” fu chiamata, / il sole arroventò / il fresco dell'ombra / di un ventaglio di piume. / Agli scudieri dalle mani / cadde lo stemma di Tblisi / ora sopravvive solo in via Mleti 12 / sull'insegna di un'assicurazione. / “Volle il caso rimanesse / ‘anno 1917’”... / Nessuno si è salvato, / né casa né padrone / dall'esplosione iraconda / degli uomini crudeli». E proprio questa dissoluzione con il conseguente disorientamento collettivo rappresenta la cifra del periodo attuale che la popolazione sta vivendo: «e... / com'è lontana la Georgia» (G. L.).

Pasquale Martiniello, *il formichiere*, Napoli, Ferraro 2008

Pasquale Martiniello si segnala nel panorama della poesia italiana contemporanea per quell'atteggiamento profondamente morale, sul quale ci siamo soffermati più volte in questa rubrica. L'abbiamo paragonato a Giovenale e la sua vena non si arresta di fronte al degrado della sua regione, la Campania: «Ma come: sono quindici / anni che viene prorogata l'emergenza, / quindici anni che vescovi e camorristi / e ambientalisti duri e puri marciano insieme / sia contro le discariche sia contro gli inceneritori / sia contro gli impianti di compostaggio, / quindici anni che tutti si riempiono la bocca / con parole magiche: “raccolta differenziata” / e allargano le braccia davanti alla / ineluttabilità del destino». Le figure, che scatenano il suo risentimento, sono tratteggiate con il tratto sicuro di chi possiede precisi punti di riferimento, precisi valori morali: lo sguardo del poeta si ferma impietoso sulla politica per mettere a nudo le ipocrisie, le strumentalizzazioni, gli interessi personali: «Il mio è un paese poco civile / se non si scandalizza per le tre / o quattro morti al giorno». Lo struggente amore per la propria terra non viene consolato dalle false promesse di uno sviluppo che non aiuta a crescere l'intera persona umana. Purtroppo «non c'è argine alla deriva / mai dire si è toccato il fondo» e l'utopia non risiede più nella sua terra. Martiniello non concede spazio all'ottimismo, ma la sua posizioni di fustigatori di costumi si trasforma in speranza, perché, se i suoi versi finora costituiscono *vox clamantis in deserto*, tra qualche tempo verranno letti

come testimonianza di chi, nonostante tutto, ha saputo mantenere salda la coerenza con i propri principi ed una dignità che, sebbene oggi a dimora sotto la terra, non potrà non produrre frutti copiosi (G. L.).

Francesco Medici, *Luzi* oltre Leopardi, Bari, Stilo 2007

Salutiamo con entusiasmo il battesimo della collana di critica letteraria "Officina", diretta da Daniele Maria Pegorari, il quale ha voluto dedicare la prima opera a Mario Luzi. Autore ne è il giovane studioso Francesco Medici, il quale con notevole acribia critica rintraccia all'interno della prima produzione del poeta toscano la lezione leopardiana. Lo studio documenta in modo inequivocabile, da una parte, la massiccia presenza del recanatese nella poesia novecentesca e, dall'altra, l'estrema sua modernità che per molti aspetti precorre problematiche filosofiche e stilistiche che solo il Novecento avrebbe posto in luce (G. L.).

Giancarlo Micheli, *Nell'ombra della terra*, Roma, Gabrieli 2008

La mescolanza pare essere la cifra ricorrente nella raccolta di Micheli, il quale ama unire concreto con astratto, storia con fantasia, metafora con la cronaca, la luce con le tenebre proprio nell'ombra, come suggerisce il titolo: «Sono l'apparizione del monaco nero / Dal vortice dell'uragano Latrina / All'altro vertice della catastrofe / Attraverso la strofa e l'epilogo / Fino alla regola grammaticale / E alla spezzatura della vita». Il risultato propone un continuo spostamento di prospettiva, un perpetuo "straniamento", che si risolve in dissolvenze ossimoriche concettuali più ancora che retoriche: «Dalla fine al principio puro / E si spaura ottimamente / Chiama a raccolta i torturatori / Affinché facciano pagare cara / la parte cui la vittima è dannato / Per soprammercato e più-di-godimento» (G. L.).

Antonio Monda, *Assoluzione*, Milano, Mondadori 2008

Il romanzo appartiene genere "giudiziario", così in voga ai nostri giorni, il quale mette in scena il mondo degli avvocati con i loro casi. Qui i protagonisti sono due: Andrea Marigliano, giovane avvocato giunto a Napoli dalla provincia, desideroso di far carriera, e il prof. Scalia, suo maestro, il quale, secondo lo stile orientale, "illumina" l'allievo mediante paradossi non immediatamente comprensibili. Paradossale si presenta anche il suo lavoro, sorretto dal principio che, fino a prova contraria, ogni imputato è innocente, compreso chi è accusato di efferati delitti. I modelli sia per il contenuto sia per la conduzione sia per il ritmo vanno ricercati nei film americani, cui si sovrappone l'eredità del romanzo europeo; la voce narrante, infatti, si presenta più saggia, più aperta, più matura del giovane avvocato. Sullo sfondo appare il mondo della camorra, collocato all'interno della crisi della giustizia italiana incapace di mediare tra garantismo ed equità. Ne deriva una sensazione di "vuoto" assoluto che dal settore giudiziario, fondamentale per una società civile, si tramuta in emblema di una condizione esistenziale, minata da un'insicurezza congenita, non più riscattabile: «A partire da quella notte [...] e con l'inizio del processo, cominciai a constatare ogni giorno di più che il suo modo di interpretare il diritto, e di farne un motivo di vita, apparteneva a un mondo che esisteva solo per lui». Il "vuoto" è visibile anche nell'esistenza del protagonista che vede a mano a mano inaridirsi il suo progetto professionale improntato alla difesa dell'onestà, e nel clima di morte che aleggia in ogni pagina e che si concluderà con la scomparsa del professore. Per questo l'assoluzione dell'imputato non determina una vera e propria vittoria, ma l'inveramento di una realtà controversa: «il rispetto religioso della procedura e della forma» come «modo per affermare e celebrare la sostanza». La dicotomia rimane aperta: «il voler essere nello stesso tempo nel mondo, ma non del mondo, sembravano i segni inconfondibili dell'illusione di un uomo che si era chiuso nel passato» (G. L.).

Roberto Mosi, *Parole e paesaggi*, Caltanissetta, libroitaliano word 2006

Roberto Mosi possiede l'abilità di tradurre in parole i paesaggi e di essi non coglie soltanto le forme, la composizione, la struttura, ma ne percepisce i colori, i suoni, le variazioni, le atmosfere. Il tratto è sempre marcato, ma egli sa usare anche lo sfumato, perché la raccolta, come una tela impressionista, non va osservata analiticamente, ma nella struttura globale. Allora sotto l'azione del ritmo e delle assonanze, il quadro si anima di vita, di movimento e di profondità: «Sfoglio i colori di Firenze, / sull'argine la brina d'argento, / mi segue lo scrocchiare / delle foglie secche d'autunno, / in basso cantano le acque / del Mugnone dimora un tempo / figure d'antiche novelli, / ora di topi e pesci errabondi» (G. L.).

Ivano Mugnaini, *Inadeguato all'eterno*, S. Giuliano Terme, Felici 2008

A volte la poesia affiora da una crepa di un suolo ruvido, dove si trovano oggetti, sensazioni, passioni scordate. La crepa segna anche una discontinuità che costringe alla cautela, alla preoccupazione, all'usura. E proprio da tale condizione nascono i versi di Ivano Mugnaini, incentrati sul significato dell'esistenza: «Quando vacillano le fedi, / quando le speranze e le stelle / che eri certo di vedere e di toccare, / si spengono senza un palpito, / senza un rumore, / non c'è musica né suono, non c'è nota / o voce che possa entrare in sintonia / con te». Allora la crepa emana sangue, si trasforma in piaga. I versi non possiedono potere taumaturgico, possono solo registrare questo tempo "liquido", che genera solitudine ed infelicità («Qualcosa dentro ancora non si adatta, / non si adegua, continua a pulsare per moto / proprio, ad ammalarsi, a guarire, con impulso / autonomo, indipendente») e l'individuo si sente in balia di forze oscure sotto un «cielo raggrumato, acquattato al termine / del falso-piano». L'illusione non basta: «Vivere, forse, per un granello di bellezza, / anche se non sai né come né perché e non si vede / ancora la cornice del quadro né si legge la chiave / del gesto» (G. L.).

Tita Paternostro, *Il viaggio*, Ro, Book 2008

In apparenza la raccolta si presenta come una narrazione confidenziale e per molti aspetti lirica, in realtà va ascritta al genere "epico", perché in uno stile comunicativo e colloquiale, la poetessa ha saputo disciplinare sentimenti ed emozioni per potenziare un mondo di valori che hanno costituito l'elemento fondante dell'esistenza. Si tratta, come recita il titolo, di un "viaggio", di un'"Odissea" attraverso il secolo breve, che dalla dittatura e dalla guerra, attraverso la speranza della ricostruzione e la delusione del terremoto, è approdato all'Itaca di una condizione familiare salda e appagante. In un mondo di poeti insoddisfatti e desolati, la voce di una persona che guarda al suo passato con la soddisfazione di chi ha saputo trovare un senso all'esistenza, di chi si è realizzata come donna, come madre, come nonna, come docente e come educatrice, costituisce un importante passo dell'intera poesia italiana verso un sano e compiuto realismo (G. L.).

Luisa Puttini Hall, *Giorni d'inedia e d'abbondanza*, Signa, Masso delle fate 2007

Vigorese pennellate di tipo impressionista contraddistinguono lo stile della Puttini Hall. Nulla viene concesso al sentimentalismo né alla retorica: «Gabbiano in stallo / veleggia su pini scheletrici / Tenue ronzo / in pensieri di covata sospesi nel vuoto / e di cibo ghermito / sfrecciando tra confini blu». Il periodare secco accosta sensazioni a sensazioni in una dimensione atemporale, dove spesso anche la voce della poetessa si eclissa per lasciare spazio agli avvenimenti e alle cose: «Nel finestrino angusto / a feritoia di bastione / si dilata la vela / illuminata dalla luna / della facciata di Santo Spirito». Ci troviamo di fronte ad una scelta

stilistica che inevitabilmente si traduce in una visione dell'esistenza frantumata, dove il "male di vivere" si attua nella realtà, nell'essere: «Ora che si arrotonda il tuo profilo / pensieri sbocciano in rose spinose» (G. L.).

Aldo Roda, *Alchimie*, Firenze, Gazebo 2007

Bagliori di poesia suscitati dalla vista dello «studiolo di Francesco I de' Medici» sviluppano intuizioni di carattere scientifico: «Tutto ciò che separa / è natura. / Senso del tempo / configura spazi, / similitudini dipinte. / Protegge frammenti / nel confine d'esistere». La riflessione sugli elementi naturali viene ampliata mediante schemi filosofici atti a completare e significare il dato naturalistico: «Aria-spazio. / Invariabili temporalità. / Cosmo sottratto al tempo / in calici di marmo». La poesia non perde l'aggancio con la tradizione e contemporaneamente si apre ad una dimensione fisica sull'antico modello onnicomprensivo. Qui il poeta non si limita a mettere in versi una branca del sapere, ma si prefigge l'obiettivo di affrontare l'argomento in modo pluriprospettico, proprio di una poesia capace di superare la dicotomia tra discipline umanistiche e materie scientifiche: «Un'invisibile rete / avvolge la natura. / Solo chi conosce / segreti del ferro / può liberare gli dei» (G. L.).

Pierangela Rossi, *Kairós*, Torino, Aragno 2007

La poesia di Pierangela Rossi, ho già avuto occasione di documentare, germina dalle radici del suo essere persona e donna e, in questa raccolta, studiosa di poesia. Il "kairós", il tempo propizio, infatti, può essere letto attraverso queste tre chiavi. Come persona nel trascorrere del tempo esistenziale avverte la necessità di riflettere sul senso del proprio operare, come donna definisce questo interrogativo nel rapporto sentimentale con il marito e come studiosa percorre la via della cultura: «da questo grande silenzio ti chiamo / pensiero a pensiero pensato». La poesia si presenta non solo come scavo, ma soprattutto come colloquio e come esperienza, come parola e come silenzio, come attesa e come realizzazione: «ti rendo grazie [...] / di quanto mi hai dato / scoperto in me / restituendolo a parola». Ma la partita non è chiusa, il "kairós" si presenta non solo come un dono, ma soprattutto come impegno a restituire grazia a grazia: «— c'è sempre un'ultima cosa da dire / che sulla penultima si chiude / e apre l'inizio in fine» (G. L.).

Armando Rudi, *Contraddittorio*, Novi Ligure, Joker 2008

Pluristilismo o mescolanza contraddistinguono i versi di Armando Rudi, che oscillano tra due estremi: il luogo comune del linguaggio familiare e la metafora ardita di ascendenza novecentesca: «La città si presenta a testa alta / anche se priva di serto imperiale». E all'interno di questa vastissima area trovano cittadinanza praticamente tutte le maniere della tradizione italiana senza che ad alcuna in particolare sia conferito un privilegio. Anafore («ora [...] / ora [...] / ora [...] / ora [...]»), metafore ardite di vago sapore ermetico («Quando nei cantieri / le gru, i gasometri, le ciminiere / si levano le sciarpe della nebbia»), accumulo di aggettivi («ultimi / speculativi, rarefatti, nobili»), allocuzioni («Madri, che avete generato») si uniscono e si disgiungono in un andamento franto, ripetitivo, espressione poetica di un vero e proprio «contraddittorio» (G. L.).

Giovanni Stefano Savino, *L'acerbo vero*, Firenze, Gazebo 2008

La pubblicazione si presenta come un'antologia di diverse raccolte. La datazione (28 dicembre 2005 – 7 giugno 2007) testimonia un'attività poetica costante e meticolosa: «Scrivere e cancellare non mi costa: / del mio passaggio però nulla ha presa / e dell'assenza di parole, dentro, / dove si formano e prendono forza, / e diventano versi». La lotta contro la distru-

zione del tempo si gioca allora sulla carta, cui il poeta consegna tutto se stesso, il suo mondo interiore e la sua esistenza sociale. La composizione in versi diventa un diario, sul quale colloquiare con se stesso per conoscersi, confrontarsi, “fotografarsi”, mettersi nella condizione di riprodurre all’infinito i vari istanti di cui è composto il tempo della vita: «... ed io non sono l’uomo che tu cerchi, / durante il mio tempo, madre e figlia, / trascurato, ho lasciato, ho tradito». Momenti lieti si alternano con attestati di malinconia; vittorie e sconfitte vengono registrate con il piglio documentario e l’amore per la poesia si confonde con l’amore per la verità: «Sono costretto irrimediabilmente / in un angolo, e guardo, e prendo nota, / e qualcosa, lo so, diventa un verso, / e non per la mia gloria, per la sorte, / che così volle [...] mi volle Sempre-in-via, così la Voce» (G. L.).

Francesco Scaramozzino, *Sedersi accanto*, Novi Ligure, CSA 2007

La raccolta è caratterizzata da uno stile colloquiale, mai banale, sempre dignitoso, rispettoso, direi, del lettore, uno stile che non cerca la “poeticità” nelle parole o nelle metafore, ma negli scorci di vita e nell’empatia con cui ad esse il poeta aderisce. Sotto una chiarezza, risultato di un cammino stilistico e non di superficialità, vibra un mondo di cultura e di sentimenti, che vengono distillati con grande maestria al punto da essere dissimulati, obiettivo di ogni arte umana, come il calciatore provetto che compie il miracolo di lanciare il pallone all’incrocio dei pali con una destrezza che pare naturale: «C’è una casa nascosta / in questa casa, / e una donna scalza / che la abita / come / nelle profondità di uno specchio» (G. L.).

Francesca Simonetti, *Nei meandri del tempo a ritroso*, Spinea, Edizioni del Leone 2007

La poetessa siciliana in questa raccolta, formata in parte da composizioni inedite e in parte da testi già pubblicati, ripercorre, secondo l’indicazione del titolo, il cammino della vita alla ricerca di una precisa corrispondenza tra l’esperienza personale e la storia dell’universo: «Nei menadi del tempo a ritroso / ripercorro le galassie del mondo: / i fondali marini, le vette, l’ombroso / mio cielo, le nubi squarciando // con la luce del cuore redento». Per questo motivo la storia personale, collocata in un preciso lasso di tempo, e quella del mondo si intrecciano in una corrispondenza di senso, all’interno della quale ogni episodio dell’una diventa segno dell’altra. La dimensione religiosa viene colta nella contraddittorietà di un reale formato di natura e di umanità, quasi un cammino non ancora compiuto: «Per risalire dal baratro / e ritornare a guardare / il volto di Dio nascosto / nelle cose terrene / nei fiori // e nei misteri / negli occhi dei bambini / e nelle menti / contorte degli aguzzini / ci resti solo tu // poesia del futuro». I limoni si pongono come scoperta della bellezza dell’esistenza: «Qui coi limoni / si vive e si muore, / sono cibo e medicina / e suoi germogli si intrecciano / con zagara d’arancio / e si fanno ricchezza / ai margini d’ogni umana cosa»; la tradizione classica rievoca conflitti, gioie e dolori personali: «Come Saffo spargo con le lacrime represses / la mia voce al vento / (non si addice il lamento / a chi serve la musa)»; i «tralci secchi di vite / e [gli] alberi stroncati» come emblemi di morte delineano il termine del cammino (G. L.).

Francesca Simonetti, *Indagine postuma*, Catanzaro, Carello 2007

Un’atmosfera di contemplazione estatica, favorita da profondissimi silenzi, determina i caratteri di questa raccolta (con traduzione in inglese) della Simonetti: «Era il mandorlo / con i suoi fiori bianchi / l’amore nascosto / il riposo agognato». E proprio tale disposizione poetica permette alle cose di svelarsi nella celata componente ontologica, contrassegnata nel paesaggio siciliano: «Ma sono le ginestre / il vanto delle pietre / incise con tristi note / d’antichi ricordi di dolori». Il tempo della vita e la voce della natura raggiungono l’estasi nel sogno, «un lasso strappato d’eterno», la forma più autentica di conoscenza. «Le ombre del

quotidiano» e le minacce cosmiche future sono “luoghi” di un «deserto intermittente» e segno di una realtà “oltre” che la poesia porta alla luce (G. L.).

Paola Susana Solorza, *Contigüidades: un Mundo*, Buenos Aires, Rotella al Mar 2008

La prima pubblicazione in versi di questa poetessa argentina si caratterizza per l'organicità dell'impostazione: la composizione di apertura si propone come progetto: «Nel mondo / la contiguità è inesatta / però si conosce vicina». Ella, pertanto, va alla ricerca di quella “terra di nessuno” dove l'ombra si configura come tempo e come spazio: passato e futuro si fondono nel presente e lo spazio esterno diventa proiezione del mondo sentimentale. Ne deriva una “leggerezza” di linguaggio, di situazioni accennate più che descritte, di parole più sussurrate, più suggerite che espresse; le sensazioni, tuttavia, non cedono ad una malinconia di maniera, ma spingono sia ad un atteggiamento attivo («L'incerto, / il dubbio eterno / si leva al mattino / dal suo letto») sia ad un'oscillazione tra le estremità delle barriere della “contiguità” («Il giardino della vita / è lo spazio / immune dal tempo»), dove sogno e realtà, dolore e gioia, delusione e speranza determinano il succedersi di interiori eventi. Nei versi si avverte la lezione del grande Jorge Luis Borges e, in modo particolare *L'elogio dell'ombra*, anche se la scrittrice ha saputo delineare un universo totalmente femminile, colorato di esitazione e di decisione, di apatia e di vigore, di debolezza e di forza, di incertezza e di consapevolezza che la vita va affrontata in tutte le sfaccettature con modalità e con strumenti diversificati, così come l'espressione poetica (G. L.).

Gian Piero Stefanoni, *Geografia del mattino e altre poesie*, Firenze, Gazebo 2008

«(Qualcuno, da cui apprendemmo la lingua / o qualcuno che apprese la nostra, // dovette discendere invece di salire; / noi ci affacciamo nello stupore / di quando il solo poi esce, in un battito / senza vertigine – davvero da lì proveniamo? / forse memori dell'antica origine)»: un inserto, una precisazione o, meglio, una dichiarazione in tono confidenziale costituisce la chiave di interpretazione di questa raccolta di Stefanoni. A lui non basta lanciare lo sguardo sull'esistente: sia questo un episodio o la città di Roma o il paesaggio laziale o una mostra o un quadro o una scultura, sia esso un incontro di carattere letterario o artistico, lo scrittore deve scavare in profondità alla ricerca «dell'antica origine»: «Levano su Caracalla come fosse altrove, / come non fosse Roma, sì una Roma sepolta, / una Roma mai sorta [...] // Salgono e fanno gruppo secondo direzioni del volto; / uniformi ai lati, sparsi per i movimenti interni. // “Solo corpo del giorno è la perfettissima voce”». Tale disposizione, ad ogni modo, non si limita all'aspetto intellettuale, si traduce in un atteggiamento etico, perché, a suo parere, la poesia deve “prendersi cura” del mondo. Non si tratta del semplice atteggiamento della denuncia e dell'impegno, qui i problemi economici ed ecologici vanno indagati e risolti alla radice: «Quelli che erano i patti, i lati oscuri / superata la soglia del consumo? // C'è sempre un fattivo da pagare, che muta sentenza» (G. L.).

Donatella Tesi, *Il cancello chiuso*, Lecce, Manni 2005

Finalista al premio P.E.N. Club 2006 della sezione “Lo scrittore più votato dagli scrittori”, il romanzo della Tesi supera d'un balzo le mode momentanee per inserirsi su un filone di documentazione che non necessita né di fantasia né di invenzione, perché le vicende della vita continuamente ci sorprendono per la loro imprevedibilità. Con il vigore di una parola-testimonianza viene tracciato uno spaccato della società italiana dall'età del fascismo fino agli Anni Ottanta, in un susseguirsi di guerra, di malattia e del sequestro patito dall'autrice stessa. Colpisce il lettore la pacatezza con cui si prendono le distanze da avvenimenti ancora vivi e sanguinanti nella coscienza, risultato raggiunto non solo per mezzo di una maturità umana,

ma anche per mezzo di un esercizio stilistico che sa imbrigliare nella giusto limite la valanga del sentimento. I personaggi al di là del «cancello» lottano invano per scardinare la serratura, emblemi di una condizione esistenziale nella quale la realtà del limite ci imprigiona. Per questo anche la rappresentazione del sequestro si presenta ben lontana dai soliti colpi di scena finalizzati a concludere una vicenda, qui la veridicità del fatto si unisce ad un disegno generale capace di leggere la storia personale e generale in un interrogativo che trova nella speranza la conclusione: «Aperta l'ultima [porta, ndr], uscimmo fuori ed entrammo in un grande giardino inondato di sole e pieno di alberi. Percepimmo un'aria diversa, più leggera e profumata, una fragranza mescolata di fiori. In fondo ad esso un cancello spalancato sembrava aspettare. Fu allora che lei lasciò la mia mano, senza voltarsi si avviò decisa e lo varcò. Da sola» (G. L.).

Liliana Ugolini, *Delle marionette, dei burattini e del burattinaio*, Torino, Genesi 2007

Una "rilettura fantastica del teatrino" in diciotto riflessioni si trasformano in occasione per riinterpretare il mondo attraverso la metafora del teatro e a porre sotto gli occhi del lettore le marionette come emblema del destino umano. Vengono rivisti sotto l'azione di un'analisi pensosa molti problemi culturali, sociali ed esistenziali in una profondità che l'autrice lascia filtrare con felice disposizione di scrittura: «Il progetto è uguale a quello della crescita di ogni cosa e perché succeda o non succeda (qui sta il mistero) è la volontà del burattinaio che fa capolino alla fine anche perché il moto primario non è stato inventato dalle marionette». Non è un testo che può essere letto di corsa, esige tempo, meditazione e decantazione; è un testo che lascia il segno in chi lo legge con attenzione (G. L.).

Lucia Visconti, *Per mano*, Firenze, Polistampa 2008

Qual è la voce delle cose, delle piccole cose, degli avvenimenti lieti e tragici, delle persone buone e di quelle infelici? La poesia di Lucia Visconti tenta di decifrarla, ma il loro linguaggio supera la comprensione umana e non resta che porsi in umile ascolto e rimettere le ragioni a Chi è venuto per testimoniare il dolore, non per spiegarlo. Ma questo non calma l'animo assetato di un'inestinguibile conoscenza: «Serro la porta; / fuori i bracconieri. // Mi prostra / l'inquietudine / apro / la stanza». La fede spinge a concludere come Bernanos: «Tutto è grazia», ma il tempo dell'uomo continua ad essere segnato dalla Croce (G. L.)

Anna Maria Volpini, *101 SMS d'amore e d'odio*, Novi Ligure, Joker 2007

101 messaggi entro le 160 battute, come richiede un SMS, commentano il carne 85 di Catullo. L'antifrasi domina ogni composizione, emblema di una condizione umana e sentimentale ribelle ad ogni inquadramento rigorosamente logico. Le interrogazioni presenti in modo persistente esprimono timore, esitazione, ondeggiamenti emotivi in quella "terra di nessuno" tra amore e odio, perché gli opposti in realtà occupano spazi talmente contigui da sovrapporsi in parecchie occasioni. «Quare id faciam fortasse requiris», ma nell'abisso del cuore umano l'amore lascia sempre angoli oscuri che velano caverne inesplorate spesso volutamente, consciamente e inconsciamente lasciate all'oscuro: «nudi, a piedi sul pavimento / come Adamo ed Eva nel paradiso / il nostro? Un'ora tutta per noi / ...a mezzogiorno pausa pranzo». La tragedia del poeta latino nella Volpini si stempera in un'ironia finalizzata a distanziare e a calmare il tumulto interiore: «gra gra... la rana gracida la sua grammatica / con le ranocchie del pantano / ...ma se tu fossi un rospo verde e nero / che bella novella ti racconterei». Per questo anche il finale distacco non comporta le invettive classiche, ma un malinconico, rassegnato e convinto saluto: «quella voce ora si affievolisce / per la ferita comprerò un cicatrizzante / una parola per voltare / pagina... come al cinema: FINE» (G. L.).

Le pubblicazioni di Atelier

- COLLEZIONE DI POESIA "PARSIFAL" 7,50 euro
 Serie "BLU"
 Riccardo Ielmini, *Il privilegio della vita*, 2000, 2002²
 Gianni Priano, *Nel raggio della catena*, 2001
 Simone Cattaneo, *Nome e soprannome*, 2001
 Nicola Gardini, *Nind*, 2002
 Serie "ROSSA"
 Tiziana Cera Rosco, *Il sangue trattenere*, 2003
 Gabriel Del Sarto, *I viali*, 2003
 Federico Italiano, *Nella costanza*, 2003
 Massimo Gezzi, *Il mare a destra*, 2004
 Serie "NERA"
 Davide Brullo, *Annali*, 2004
 Flavio Santi, *Il ragazzo X*, 2004
 Massimo Sannelli, *Santa Cecilia e l'angelo*, 2005
 Giuliano Ladolfi, *Attestato*, 2005
 Serie "VERDE"
 Maria Grazia Calandrone, *Come per mezzo di una briglia ardente*, 2005
 Martino Baldi, *Capitoli della commedia*, 2005, 2006²
 Matteo Marchesini, *I cani alla tua tavola*, 2006
 Luigi Severi, *Terza persona*, 2006
- COLLEZIONE DI POESIA "MACADAMIA" 10,00 euro
 Giovanna Rosadini, *Il sistema limbico*, 2008
 Simone Cattaneo, *Made in Italy* 2008
- COLLEZIONE DI CRITICA LETTERARIA "900 E OLTRE" 15,00 euro
 Marco Merlin, *Nodi di Hartman*, 2006
- COLLANA DI TRADUZIONI "MENARD" 10,00 euro
 Spyros Vrettós, *Postscriptum della storia*, traduzione di Massimo Cazzulo, 2005
 Johanna Venho, *Virtuosi incantesimi*, traduzione di Antonio Parente, 2006
 John F. Deane, *Gli strumenti dell'arte*, traduzione di Roberto Cogo
- ANTOLOGIE POETICHE 15,00 euro
L'opera comune. Antologia di poeti nati negli Anni Settanta, a c. di Giuliano Ladolfi, 1999
- I QUADERNI DI ATELIER 6,00 euro
 Giuliano Ladolfi, *Vittorio Sereni: il prigioniero*, 2003
 Marco Merlin, *L'anello che non tiene. Poeti di fine Novecento*, 2003
 Tiziano Fratus, *L'architettura dei fari: 1990-2003 la nuova drammaturgia italiana*, 2003
- VOLUMI FUORI COLLANA
 Andrea Temporelli, *Il cielo di Marte*, 1999 esaurito
 Riccardo Sappa, *Manuale del cacciatore di temporali*, 2002 esaurito

I volumi possono essere richiesti direttamente alla sede (Ass. Culturale Atelier, corso Roma, 168, 28021 Borgomanero No) mediante comunicazione telefonica o mediante fax (0322835681) o un messaggio di posta elettronica (redazione@atelierpoesia.it)