www.andreatemporelli.com

Spedizione in A. P. art. 2, comma 20/c, legge 662/96 - Filiale di Novara

NUMERO 59 • ANNO XV - SETTEMBRE 2010

ATELIER

Trimestrale di poesia critica letteratura

GIOVANI SCRITTORI ALLO SBARAGLIO

Alessandro Ceni

EDIZIONI ATELIER

www.andreatemporelli.com

«Attraversare il male senza prendersi per un'incarnazione del bene»: questa frase di Tzvetan Todorov può essere certo una delle più efficaci bussole per indagare il rapporto nella contemporaneità fra letteratura e etica. Non esiste scrittura sensata che possa puntare ad incarnare il bene senza perdersi in pose dottrinarie, autoritarie, di dittatura morale. Ma esiste il bisogno di sondare la fragilità del bene in tutta la sua sconfinata, allarmante attualità. L'invito è ad attraversare, indagare, elaborare e cogliere nell'allarme fissante dello choc, in una lingua che è physis e philia, connessa all'orrore che ci circonda, ciò che chiamiamo realtà, per riempire un concetto dandogli il respiro di anime, di vite e dei loro destini senza riparo.

Alessandro Baldacci, *Controparole*

www.andreatemporelli.com

ATELIER

Trimestrale di poesia, critica, letteratura

Direttori:
Giuliano Ladolfi (direttore responsabile) e Andrea Temporelli

Collaboratori:
Paolo Bignoli, Davide Brullo, Matteo Fantuzzi, Umberto Fiori, Riccardo Ielmini, Federico Italiano, Andrea Masetti, Massimo Orgiazzi, Alessandro Rivali, Riccardo Sappa, 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 2010: 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 2010

www.andreatemporelli.com

Indice

Editoriale
5 Giovani scrittori allo sbaraglio
Andrea Temporelli

9 **In questo numero**
Giuliano Ladolfi

Il racconto
10 Simone, Dejan Stankovic, Walter Zenga (e anch'io)
Riccardo Ielmini

Saggi
17 Precondizioni interpretative o Nonostante la crisi. (Note su alcuni poeti italiani nati negli Anni Settanta — seconda parte)
Mimmo Cangiano

L'inchiesta
38 Carotaggio grullo e geniale per tastare la narrativa d'oggidì
Andrea Temporelli

Lettera aperta
48 L'officina di Atelier. Lettere riaperte per Giuliano Ladolfi
Andrea Temporelli

Voci
Alessandro Ceni
71 Notizia biografica
71 Opere: poesia
72 Opere: saggistica
72 Bibliografia critica
76 Antologia della critica
98 Interventi critici inediti

www.andreatemporelli.com

Alessandro Ceni. Lingua della trasformazione e dell'indistinto
Daniele Piccini
Ceni *versus* Rondoni, ovvero Tragico *versus* Lirico
Roberto Bartoli
Il tempo intercalare della trasmutazione. Sulla poetica di Alessandro Ceni
Massimo Baldi
Alessandro Ceni: la parola neoorfica
Giuliano Ladolfi
Nulla chiedere alla poesia
Colloquio fra Alessandro Ceni e Riccardo Ielmini

137 Antologia di testi editi
166 Testi inediti

Letture
Poesia
169 Stefano Guglielmin: "C'è bufera dentro la madre"
Roberto Cogo
171 Giancarlo Pontiggia: "Stazioni"
Adriano Napoli
173 Barolong Seboni: "Nell'aria inquieta del Kalahari"
Marisa Cecchetti

www.andreatemporelli.com

Editoriale

Giovani scrittori allo sbaraglio

I giovani non passano mai di moda. Lo sappiamo meglio di tutti noi Italiani, guidati in ogni settore da una classe dirigente decrepita, abile a rifarsi il trucco e persino sfacciata *nel presentarsi più nuova del nuovo, come conferma negli indomiti appetiti adolescenziali che esibisce persino come un pregio. È la solita solfa sociologica: ci si rivolge ai giovani, perché tanto di mezzo non ci sono gli adulti (ah, la scomparsa dei padri…), ridotti anch'essi ad amici accondiscendenti, a complici capricciosi. Del resto, in poesia, quanti "giovani" poeti di quasi cinquant'anni sono sempre lì ad attendere di esordire, finalmente, dopo innumerevoli tentativi di nascita,* plaquette *su* plaquette*, di quaderno in almanacco?*

I giovani fanno comodo, dunque. E, se in narrativa il giovanilismo è un fenomeno di vecchia data, pare tuttavia che negli ultimi anni si sia consolidato, se non sclerotizzato. Rispetto a qualche meteora o a qualche intruppamento che si presentavano da sé come estemporanee escursioni nel "nuovo", bandiera sempre comoda da sventolare di tanto in tanto, quando suonava l'ora del restyling*, oggi i giovani narratori sono una legione. I motivi sono noti: economicamente la scommessa ormai conviene, del resto una fascetta eclatante non si nega a nessuno, e poi si evita la fatica di portare avanti, in quanto editori e critici o lettori, un dialogo con l'autore che cresce di libro in libro, screziandosi, complicandosi in sottili risvolti, addirittura rimettendo in gioco la posta intera: il tempo è quello che è e seguire lo sviluppo di una voce non è agevole. Perciò, alla faccia dei poeti sfigati, si viene facilmente proiettati nella classifiche al primo romanzo, con sollievo del pubblico, che può partire da zero — ma alla seconda o terza prova la regola sarà*

www.andreatemporelli.com

serializzare: riscrivere la medesima cosa giusto con qualche variazione, perché risulti, in mezzo alle caterve di proposte, riconoscibile, e la sorpresa dia un effetto già noto. L'importante è scrivere per i giovani (d'altronde i critici adulti e severi sono ingabbiati ai margini come specie in estinzione da esibire semmai per questioni di etichetta, all'occorrenza; quelli che contano, sono anche loro sulla cresta dell'onda: hai visto che concetti facili e ficcanti vanno snocciolando?) ovvero predisporre libri che siano bibite fresche, frizzanti, piene di zuccheri e di coloranti che vanno giù leggere leggere. *Se proprio si smania, poi, per qualcosa di maggiormente alcolico, c'è sempre la variante "cattiva" di questi scrittori, cantori di gioventù bruciate in mezzo a scenari derelitti: onore ai nuovi testimoni dell'orrore. Non si dovrebbe distribuire alcol a cuor* leggero*? Non importa, non c'è reato, perché in fondo in queste alchimie anche il tragico svapora, dentro una mimesi ingenua della realtà. È tutto un gioco, insomma.*

Ed eccoci al nodo, ovvio e terribile: il rapporto tra il reale e la lingua di uno scrittore. Qui non si può fingere. La qualità di un'opera si misura in questa intercapedine, nelle modalità con cui un autore interfaccia il mondo e la voce con cui lo racconta, anche e soprattutto qualora mirasse a raggiungere la semplicità, la grazia, la leggerezza *(riapriremo il tema tentando di far piazza pulita di qualche ingombrante stereotipo) che servono per testimoniare il male senza ipocrite coperture ideologiche o anche il bene, ma senza semplificazioni consolanti. Non si perdona a uno scrittore di avere uno stile ingenuo, neanche in buona fede, perché qui mette alla prova tutta la sua credibilità etica. E uno stile consapevole ha sempre dietro di sé uno sfondo filosofico e persino politico, anche quando magari si fa "solo" letteratura. In una lingua ingenua, connivente con la* rappresentazione *della realtà (che è ben altro rispetto al reale) istituita a vantaggio dei poteri che gestiscono lo spettacolo, anche la migliore intenzione, anche il tema importante, anche il riverbero discreto della letterarietà diventano espedienti narrativi, ripetizione oscena di un orrore devitalizzato. Senza scandalo, senza* choc*, non c'è scrittura, ma solo simulazione, mestiere, infingimento.*

Ripetute queste banalità che ognuno già sapeva (ma tra il leggere e il capire c'è di mezzo il male), resta da riportare la notizia positiva: a seguire l'inchiesta che stiamo conducendo, si coglie in diversi giovani scrittori una maturità che non soffoca l'azzardo, una resistenza interna al sistema e una grandezza di intenzioni che puntano al sabotaggio. Non in tutti, è ovvio, e per tutti comunque la corrispondenza tra le dichiarazioni e gli esiti effettivi resta da verificare, ma è appunto per favorire tali accertamenti che si compiono i primi approcci critici.

Ci pare, allora, che l'accostamento fra le nostre indagini sulla narrativa e l'analisi accurata del percorso di un poeta sia una formula particolarmente provocante. Una volta tanto, ad avvantaggiarsi potrebbero essere addirittura proprio loro, i giovani scrittori di ogni età, che nella scandalosa lingua di un poeta, nel suo superconsapevole e nello stesso tempo naturale rapporto con il mondo, potrebbero trovare la ragione per cui egli ha saputo meritarsi un manipolo di lettori esiguo fin

www.andreatemporelli.com

che vuoi, ma di una qualità e di una fedeltà che certi narratori possono solo sognarsi.

Ma dove si misura lo choc *della scrittura, in mezzo a tanti precisi documentatori di scandali? Non sul pubblico, lesto ad applaudire e piangere per l'abile attore, ma sull'autore stesso e sul corpo piagato della sua opera, e su quei pochi lettori fedeli e di qualità che la custodiscono.*

Andrea Temporelli

POSTILLA PER CHI PUÒ INTENDERLA

Non creda il lettore più accorto di queste pagine, soprattutto se ha avuto modo di seguire la vicenda "generazionale" di «Atelier» negli anni addietro o, peggio ancora, se ne è stato toccato, direttamente o indirettamente, che la presenza in questo numero della rivista di un racconto di Riccardo Ielmini sul suo ultimo incontro con Simone Cattaneo sia, come si suol dire, un dovuto omaggio all'amico e poeta a un anno dalla tragica scomparsa. Qui le date sono sospette ed equivoche ed è importante, perciò, smontare qualche facile pensiero e pulire bene le parole dal loro senso usurato.

La perdita di Simone, in un'età e in un frangente particolare per tanti autori e interlocutori di «Atelier», è di per sé altamente emblematica, soprattutto per il modo in cui è avvenuta e per certi nessi che legano davvero strettamente la sua voce poetica e i suoi nodi umani a tanti coetanei che sono passati da queste parti. Ciascuno elaborerà la perdita come vorrà o come ne sarà capace. Tuttavia, l'inquietante concomitanza tra la morte di Simone e — il lettore di cui sopra capirà bene a cui stiamo alludendo, ripassandosi magari le dichiarazioni in apertura del numero scorso — la fine dell'"opera comune" non deve avallare l'elaborazione di un esile mito, di una piccola leggenda consolante ad uso collettivo. Vanno maneggiati con estrema cautela i fili sottili che legano la sua tragedia personale con le aspettative, le delusioni, i possibili risarcimenti o sostegni che avrebbero dovuto garantire un "lavorare insieme per scoprire, attraverso il confronto, la propria ineluttabile differenza, in modo che essa si tramuti in un'offerta e non si cristallizzi in una ferita soffocante e insanabile, nell'ottica beninteso di un'idea alta della scrittura, che nulla ha da spartire con le sirene di una supposta carriera letteraria, magari anche ingenuamente conniventi con un'idea svilita della letteratura oggi dominante" (questo, non altro, voleva essere l'"opera comune"). Nessuno si permetta di credere che "con la morte di Simone qualcosa si sia spezzato"; sarebbe peraltro un pensiero ipocrita che liquida in modo sommario delle responsabilità nient'affatto generiche, ma personali — specie per chi se le è sentite indicare, dopo il proprio nome, al momento dell'appello.

www.andreatemporelli.com

Simone non deve diventare un nostalgico oggetto di commemorazione, relativo a un passato da mitizzare né, tanto peggio, un rimpianto. Simone è una voce del nostro presente ancora tutta da scoprire, perciò gli prestiamo e gli presteremo ascolto (non appena possibile, per esempio, con un numero monografico della rivista) e auspichiamo che anche gli altri lettori, quelli che finora non hanno colto bene le allusioni a storie che non hanno seguìto nemmeno a distanza e di cui nulla sanno, volgano lo sguardo verso un poeta che non è faccenda di una generazione o uno scrittore la cui voce ha valore solo in relazione a quella di coloro che ne hanno seguito da vicino la sorte, ma un patrimonio di tutti, al di là di qualsiasi ricorrenza. Ben vengano, dunque, editori interessati, come nel caso di chi si appresta, a quanto ci risulta, a pubblicarne l'ultima raccolta. Ben vengano anche altre iniziative, di qualsiasi natura, purché non siano solo "dovute commemorazioni". Chi ha avuto la fortuna di conoscerlo davvero e di stargli vicino, sentirà che il compito che ora gli compete è quello di fare silenzio e di non tentare sconti. La sua voce perentoria pretende udienza, subito. Ed è rivolta a tutti. Attorno a Simone non vogliamo, perciò, alcun coro che si autocommiseri, bello di lacrime: non ne farà certamente parte chi, come il sottoscritto, crede all'opposto che con la sua morte qualcosa, in noi, si sia congiunto per sempre.

Cucito con punto metallico, senza pietà.

www.andreatemporelli.com

In questo numero

Il numero 59 presenta caratteri peculiari a cominciare dalle pagine, 176. Tanta è l'urgenza di suscitare dibattito, che non ci siamo sottratti a questo impulso, nonostante le accresciute spese di edizione e di spedizione.

Nell'**Editoriale** Andrea Temporelli invita i lettori a riflettere sulla moda del giovanilismo letterario, in voga soprattutto nel settore della narrativa, incapace di distinguere l'opera di pregio da quella ispirata da una moda passeggera. Nella postilla rievoca, in occasione del primo anniversario, la tragica fine di Simone Cattaneo, poeta che ha vissuto il progetto dell'"opera comune". Riccardo Ielmini nella sezione **Il racconto** ricorda l'ultimo incontro con il grande amico.

In **Saggi** viene pubblicata la seconda parte dello studio di Mimmo Cangiano dedicato ai poeti nati negli Anni Settanta.

Continua **L'inchiesta** sui giovani narratori, a cura di Andrea Temporelli. Hanno collaborato: Davide Bregola, Nicola Lagioia, Gianluca Morozzi, Paolo Piccirillo e Gabriele Picco.

La **Lettera aperta** viene indirizzata da Andrea Temporelli al "capitano" e celebra gli obiettivi, la passione e il lavoro svolto insieme in quindici anni di direzione della rivista: «*E dire che tutto era cominciato da lì, dalla solitudine che noi per primi avevamo sperimentato quando desideravamo "entrare in rete" con altre realtà culturali che ci circondavano, quando ancora la Rete praticamente non c'era. Era il nostro sogno di farla finita con le lagne e tentare di costruirlo davvero, un pubblico di poesia, offrendo un servizio che rompesse l'ipocrisia e l'omertà imperversante, e non solo nel "sottobosco" letterario. Il sogno di leggere e di essere letti, di fare comunità, e innescare un processo critico che dal basso si aprisse e si allargasse in cerchi concentrici ogni volta più alti…*». Segue la pubblicazione di un gruppo di lettere inviate dallo stesso Temporelli ai poeti che cercavano un dialogo con «Atelier», come documentazione di un lavoro sommerso, ma sommamente prezioso, che nell'ombra ha cambiato il destino di molti scrittori in versi.

La rubrica **Voci** è dedicata ad Alessandro Ceni, poeta appartato e difficilmente inquadrabile in una corrente, il quale sta guadagnando stima e considerazione a livello nazionale.

Chiudono in **Letture** tre recensioni su recenti raccolte poetiche.

G. L.

www.andreatemporelli.com

Il racconto

Riccardo Ielmini
Simone, Dejan Stankovic, Walter Zenga (e anch'io)

Mi telefona venerdì. Sei giorni prima che tutto finisca, maledizione.

È mezzogiorno, o giù di lì. Mi dice che viene a trovarmi la sera stessa — se per me non è un problema, aggiunge; ma so benissimo che intende: per te non deve essere un problema, vengo e basta. Un cenno con Elena, di sguincio sulla porta della cucina, io con la cornetta del telefono in mano e il filo che si attorciglia, lei seduta a imboccare Sofia. Io ed Elena: sembriamo due strappati ad un film francese, incasinati e innamorati. Manca solo un pezzo di Trenet. Se mi vedesse, lui capirebbe. È uno che su certe cose non fa sconti. Per esempio sulla famiglia che viene prima di tutto, cascasse il mondo, la Grande Famiglia Italiana — quella è la quintessenza di tutto, anche se questo vuol dire che ci si vede e ci si sente di meno.

Comunque, basta quel cenno con Elena: nessun problema, gli dico io — stasera va bene.

«Devo prendermi un gelato, grande Ricky — aggiunge — è tutta l'estate che sono a dieta. Ma stasera non ci sono storie». Buon segno. La voce è calda, e decisa. Non è solo un gelato. So che viene per poter avere il numero della «Clessidra» con la recensione che ho scritto a *Made in Italy*. Mi ha tampinato per mesi. Io ho caracollato, tirato avanti, preso tempo tirando in ballo il *menage* familiare e le stupide cose che dovrebbero concorrere a corroborare autostima ed ambizioni, e poi ho deciso di mantenere l'impegno. Ora la recensione c'è. Ma l'idea del gelato è buonissima, vecchio Simone.

Così sono le otto e mezza. Lo aspetto seduto sul muretto dell'imbarcadero. Ho il filo di agitazione che ho sempre quando devo incontrare un amico — come quando

metti calzettoni e parastinchi, mezz'ora prima della partita. Prima di scioglierti nel riscaldamento. Prima, prima. Di solito è uno che arriva puntuale — tutt'al più qualche minuto di ritardo: la Varesina è la peggior strada che si conosca. Una *via crucis* di mercatoni, semafori e posti senza anima. Una volta, dopo una partita, ho visto la peggior rissa delle mia vita, da quelle parti. Devo averglielo anche raccontato, al vecchio Simo. Comunque, otto e mezza passate. Attracca il traghetto. Guardo le macchine che mi sfilano davanti. Uno mi fa un cenno dietro i vetri, ma non lo riconosco. Tutto intorno, il principio di settembre, con l'aria ancora tiepida, le ragazze sbracciate, i ragazzi che parlano ad alta voce. È tutto lì, pronto ad iniziare quando tutto sta per finire. Una stagione magica, maledizione.

Poi lo vedo arrivare. Impossibile non notare la mole che occupa in verticale l'abitacolo. È lui. Su un Ypsilon, stavolta. Gli faccio un cenno, alzandomi, ma non mi vede. Ho fra le mani la rivista. Per un disguido delle poste, è arrivata dopo 3 mesi d'attesa. Al solito, al telefono Simone si è (giustamente) lamentato per la «nuvola che mi sovrasta», per quest'attesa fra le tante attese irrisolte della sua vita.

Accosta e scende guardandosi intorno. Mi avvicino all'auto.

«Ué sciur Catàneo» dico, come al solito. (Una volta al telefono lo avevo apostrofato così: «buongiorno poeta». Lui mi aveva risposto: «mi avessi chiamato coglione sarebbe stato meglio». Puro cattanese).

«Uéé́é vecchio Ricky» mi dice: poi stretta di mano ed abbraccio con doppio bacio sulla guancia. Da italiani, dice lui — anche questo puro cattanese. Io sono un po' più schivo. Lui lo sa, e fa apposta, ogni volta. Più lombardo, dico sempre io. No, più svizzero, dice lui. Sei uno svizzero: lago e vacanze a Rapallo d'estate — mi ha detto una volta. Ripenso su due piedi al suo motto più memorabile: *italiano terrone che amo*. Comunque, capisco che stretta di mano e abbraccio non sono solo convenevoli. Sono già tutto, per lui. Come abbassarsi verso il mio metro e 75 scarso, che ogni volta mi fa venire in mente che è lui, l'incredibile rabdomante di quella sua poesia. E penso a quell'acqua che cerca, disperatamente.

«Eccola qui, la rivista» dico.

«Grande Ricky» mi dice afferrandola. Dondola sulle gambe, come fa di solito. È per vincere la timidezza, lo so. Facciamo a gara, io e lui.

«Dai, andiamo a parcheggiare» aggiungo.

Saliamo in macchina e lo porto nel parcheggio dietro la stazione. Un paio di volte — d'estate, se non ricordo male — è arrivato in treno. Saronno-Laveno. Tratta classica delle Nord, quella per i tre giorni della visita di leva. Ma poi ha rinunciato. Da Saronno è più di un'ora di tortura. Non che cambi molto in macchina, ma almeno c'è la radio. Pogues, Lou Reed, Nick Cave.

«Ti piace la macchina?» mi chiede. Certo che sì: è nuova.

«Modamilano. Sai che io *per certi particolari non bado a spese*» dice lui. «Con tettuccio argentato e interni in pelle» aggiunge. Facciamo due-trecento metri. Classico stile di guida alla Cattaneo. Praticamente sdraiato all'indietro, con le braccia in presa bassa sul volante. Una volta me la sono vista brutta, su un rettili-

www.andreatemporelli.com

neo prima di Novara, dove ci aspettava una lettura poetica. Lui lanciato in un sorpasso lunghissimo — giuro, lunghissimo — senza scalata di marcia, mentre mi intrattiene con una durissima polemica su qualche poeta italiano che gli stava sul culo. Mentre inveisce sul malcapitato di turno, io mi aggrappo al sedile e vedo l'auto che arriva in senso contrario avvicinarsi, e avvicinarsi, e avvicinarsi. Poi la sterzata improvvisa e tutto che fila liscio, mentre Simone continua nella sua tirata rabbiosa, ed io che ascolto, con il cuore in gola e i muscoli che finalmente ci provano, a rilassarsi.

Scendiamo dall'auto. È contento della brezza che tira, a due passi dal lago.

«Non come da noi. *La pianura padana è il vero, l'unico ecomostro italiano*» dice. «L'ho messo in una nuova poesia che ho scritto». E poesia che io non conosco — vorrei dirgli. Ho letto meticolosamente i manoscritti dei suoi due libri, prima che fossero pubblicati. Andava così. Me li spediva, accompagnati da una lettera autografa molto spiccia. Io leggevo il manoscritto, segnavo a matita, e poi ci si vedeva sempre qui, a Laveno — bar Vela, o Kopy Club, o Cigno Verde. Passavamo in rassegna i manoscritti dove avevo segnato i miei *ok*, *no*, e *standby*. Tre parole per chiarire cosa secondo me funzionava, cosa no, cosa andava rivisto. Poi lui faceva comunque di testa sua. E faceva bene, maledizione. Da qualche parte ci saranno ancora, quei fogli. Uno dei privilegi della mia vita. Una cosa di cui andare fieri, un giorno, vero?

Ci avviamo lungo il lago.

«Ti trovo bene, vecchio Ricky. Non cambi mai» esordisce. Bugia, lo so.

«Sì, come no. Pancetta, capelli bianchi, eccetera» dico.

«Be', ma non sei scoppiato come tutti quelli che si sposano».

«Grazie. Mi sono allenato. Tutta l'estate. Quest'anno gioco ancora, se il mio ginocchio maledetto tiene».

Penso che da quando ci conosciamo — primavera del '98, Borgomanero — ogni volta che ci siamo visti e abbiamo percorso insieme il lungolago di Laveno, ha esordito chiedendo delle mie statistiche in campo. Invariabilmente. Quanti gol, quante partite, posizione finale in classifica. Io mi schermisco. Ma in fondo mi fa piacere. Quindi do conto dei miei numeri — che tutto sommato non sono niente male, per l'età che ho.

«Anche tu sei messo bene» aggiungo. È vero. Lo trovo asciutto, ma disteso, non come certe volte, che veniva qui con la faccia di uno a pezzi.

«Non sono convinto» risponde lui. «Guarda qui» e fa cenno su bicipiti e pettorali. «Devo portarli un po' in risalto, sono solo abbozzati». Protesto che è già grande e grosso, che va bene così.

«No, no. Devo rimettermi ad andare in palestra. Seriamente» chiude lui.

Abbiamo fatto duecento metri. Il lago a sinistra. Bar e gelaterie a destra. Sotto, il porfido sangue. Sopra, il firmamento che non meritiamo mai. Mai.

«Dove ci sediamo?» chiedo.

Aggiungo che uno dei due bar che abbiamo di fronte è gestito dai cinesi.

«Per carità, Ricky. Sai che ho già la mia guerra con gli islamici. Ci mancano solo i cinesi». Eccolo, è lui. Nessuna pietà, come quando faceva lo stopper, in quella poesia, una delle tante che avrei voluto scrivere io.

Allora ci sediamo Da Romano. Bar storico, gli dico. Sono di spalle al lago, con Simone di fronte. Faccio in tempo a salutare due o tre che passano, e Simone ordina una coppa di gelato. Io un affogato. Ha in mano la rivista e comincia a sbirciare la recensione. Sembra contento, mentre legge. Continua a ringraziarmi. Gli dico di leggere tutto — che magari parlo male di lui. Piuttosto, sono contento perché la recensione è l'occasione per potersi rivedere.

«È vero, Ricky. Una volta ci si vedeva due tre volte all'anno. Almeno per le feste comandate e prima delle vacanze. Adesso invece» dice lui. Ha ragione. Pasqua e Natale — o fine anno. E poi d'estate. Cattaneo in fuga da Saronno.

«Sì, ma adesso ho deciso di tornare in sella. Tenere i fili con tutti noi. Se non lo faccio io, chi lo fa?» butto lì io, ridendo — ma è vero. La vita mi ha portato un po' lontano da tutti. Ma per me sono tutti vicini, come quella poesia di Ungaretti sul paese straziato e sulle croci che non mancano, mi pare.

«Chissà perché ci si vede così poco. E ci si sente anche di meno. Anche con gli altri» dice lui.

«Sarà che ognuno prende la propria strada. Poi cominciano ad arrivare la famiglia, e i figli». So che non dovrebbe essere così. Io e Simone, rintanati per conto nostro a sessanta chilometri di distanza. Quante occasioni sprecate. Ma se abbiamo sbagliato tutto, non tutto è finito. C'è sempre tempo per recuperare. C'è sempre tempo, maledizione, vero?

Arrivano i gelati.

«A proposito del mondo dei poeti. Se mi capita fra le mani *****, che ha dato dei mafiosi a quelli di «Atelier», lo faccio ripassare dai miei amici calabresi» dice. Penso subito a Martin Scorsese. *Quei bravi ragazzi*. Ad Ed Norton. *La 25esima ora*. Ad *Apocalypse Now*. I duri e i disperati, cioè lui. O quello che mi ha sempre fatto vedere di lui.

«E fai bene. Mafiosi, noi. Atelier, poi. Ma guardaci. Come se noi potessimo fare chissà che cosa. Come se avessimo chissà quale potere. Ti ricordi come è andata a finire con la pubblicazione delle nostre poesie sui ********?» So che gli piace fare la polemica su questa storia. E mi diverto a sentire le sue tirate su questo e quello. Tirate che sottoscrivo, in pieno. Solo che lui è disilluso. Io invece continuo a pensare che ci sarà il tempo giusto per tirare le somme.

«Sai che mi pubblicano da Pequod?» butta lì all'improvviso.

«Però, vecchio Simo. Bella novità. Bel colpo. E cosa aspettavi a dirmelo?».

Si schermisce, come se la cosa non gli importasse. Ma so che è importante, invece.

«Te lo meriti. Anzi, anche di più» aggiungo.

Si schermisce di nuovo.

«Sì, se aspettavo come te, campa cavallo. Sei scandaloso, Ricky. Cosa sono pas-

www.andreatemporelli.com

sati? Quasi dieci anni dal tuo libro? Ti ricordi che avevo fatto l'apripista degli applausi, alla presentazione — dov'era, lì, giusto?» e fa un cenno più in là. Il vecchio Municipio, dove andavo da piccolo ad aspettare mio padre che riceveva i cittadini scontenti.

«Vero. Mi ricordo eccome. Quasi dieci anni, Simo. Bella serata, quella».

Dieci anni. Sembra una vita, e sembra ieri.

Allora parte con i calcoli. Tipico suo. Calcoli sul tempo che passa, sull'età, sulla definizione di poeta giova

ne, sul fatto che si arriva allo Specchio Mondadori a cinquant'anni, forse. Poi torna su di noi: 35, 36 anni. E qui cominciamo a snocciolare la questione del *mezzo del cammin di nostra vita*. È a 35, dico io. No, è a 37, dice lui: l'ho letto da qualche parte. No, dico io. A 37 è morto Rimbaud. Cose che si dicono buttando giù un gelato in mezzo a famiglie di crucchi in villeggiatura.

«Senti, e quell'idea su Denis Johnson?» taglia corto, cambiando, ancora improvvisamente, discorso.

Denis Johnson. Già. Ci siamo sentiti qualche tempo prima (mi telefonava ogni mese per sapere se la rivista era in arrivo). Gli ho chiesto qualche consiglio di lettura. Mi fido ciecamente dei suoi gusti in narrativa, da quando — 1998 — mi aveva fatto scoprire *Opinioni di un clown*. Io, che allora avevo letto *L'onore perduto di Katarina Blum* — mio padre ha una biblioteca incredibile sugli anni di piombo e dintorni — avevo ricambiato con i miei consigli. Modesti, a dir la verità. Così ecco, in agosto salta fuori Denis Johnson. Leggo *Jesus' Son*, rifaccio i conti con Lou Reed (e quindi con Simone) e poi mi avventuro nell'*Albero di fumo*.

«Allora. *Albero di fumo* non riesco a leggerlo. Non riesco proprio» dico candidamente «però l'idea mia piace. Magari ne parliamo con Marco. Sai che la traduttrice di Johnson è una mia concittadina (Silvia Pareschi)? Magari può darci una mano».

Una mano. L'idea-Denis-Johnson è provare a tradurre le sue poesie inedite in Italia. Su Atelier. Un'avventura che dividerei volentieri con il mio amico. Gli dico due cose sulla biografia di Johnson che non sapeva («mi immaginavo fosse un professorone», mi spiega). Allora dopo l'estate se ne parla con Marco.

Poi comincia a decantare la bellezza del posto, e la tranquillità.

Io lo disilludo raccontando dei vandalismi degli ultimi tempi — gente che a notte fonda sradica le sedie e i tavoli dei bar e butta tutto a lago, gente che lancia bottiglie di vetro dalle auto in corsa, e altre amenità del genere. La tranquilla provincia. Quasi Svizzera.

Non si stupisce granché, ma tira fuori una polemica contro i dati sui controlli della polizia stradale. Mi dà conto di cifre, numeri, percentuali: numero effettivo dei kit di controllo del tasso dell'alcool in dotazione, cifre fasulle del ministero, incidenti mortali. Ne sa una più del diavolo, il vecchio Simo.

Poi, non so come facciamo, in tre secondi si passa a parlare della Nazionale. Anche questo è il nostro terreno. Più suo che mio, a dire il vero.

Mi dice che fra qualche giorno sarà a Torino con un amico per vedere Italia-Bulgaria.

«Non posso perderla» commenta laconico. Ha praticamente divorato il gelato.

www.andreatemporelli.com

Parte con la sua tirata sull'Italia. Soprattutto su Gattuso («è scoppiato, come lui stesso aveva previsto», dice), e sul fatto che senza di lui i Mondiali sono una chimera.

«Sì, ma io sto male *solo* per l'Inter» dico io punzecchiandolo. Vero.

«Se Mourinho non fa giocare lo zingaro» risponde lui.

Lo zingaro è Dejan Stankovic. Il suo eroe. Fresco di gol nel poker rifilato al Milan. Una volta mi aveva tenuto un monologo sugli slavi: razza calcistica superiore, perfetta: bastardi con piedi buoni da sudamericani e testa dura e cattiva, aveva detto.

A Stankovic aggiunge Materazzi: la quintessenza del calcio italiano, per lui.

«E di Walterone mister, cosa mi dici?» gli chiedo.

Walterone. Walter Zenga e i suoi proclami di scudetto.

«No, lui è Il Grande Guappo. Per ora meglio di no all'Inter. Troppo da curva. Troppo da ultras» risponde. Su due questioni calcistiche siamo perfettamente d'accordo, sì. Zenga. E Altobelli — ogni volta mi racconta di averlo visto palleggiare in allenamento: un miracolo da non credere. Roba degli anni Ottanta, di quando avremmo potuto magari incontrarci alla Pinetina di Appiano, quando si andava a vedere gli allenamenti dell'Inter. Roba degli anni Ottanta come Shane MacGowan, il cantante alcolizzato e sdentato dei Pogues.

«Sono stato al loro concerto. Pazzesco, dovevi vederlo» mi dice.

Io, al solito, gli dico che so solo *Fairytale of New York*: troppa tristezza, gli dico. Intanto Laveno si è animata. Ogni tanto si finisce a parlare di questo poeta, o di quello. Chiacchiere. Simone è in grandissima forma, giuro. Ne ha per tutti, ma non c'è la sua solita inquietudine. Forse è per il libro da Pequod, penso. Forse è che ci si vede, finalmente.

«Dovremmo vederci più spesso, vecchio Ricky» dice di nuovo. Come un ritornello. Ha ragione. E mi dice di Davide, di Marco, di Federico, di Flavio, di Alessandro, di Isabella.

È passata più di un'ora, e non ce ne siamo nemmeno accorti. Con delicatezza, mi dice che forse devo rientrare per mettere a letto Sofia. Vero. Ma adesso facciamo due passi, propongo io.

Così mi paga il gelato e ci avviamo. Verso il vecchio Municipio, e poi tagliamo sul lungolago.

E qui, inaspettatamente, mi tira fuori la cronaca. Stasera è un fiume in piena. Florido, allegro. Mi tira fuori la vicenda del direttore del giornale dei vescovi — pensa un po'.

«Lui si è sputtanato con le sue mani. Loro sono degli sciacalli. Il cardinale doveva metterci la faccia» sentenzia. Potrebbe averle dette Joe Pesci, queste cose. In un capitolo aggiunto di *Quei bravi ragazzi*. O De Niro in *Casino*. Io sottoscrivo.

Abbiamo superato i crocchi di ragazzini che si godono gli ultimi giorni di relax. Ora ci sono i vecchi e le coppiette sulle panchine. I cigni che dormono. Uno degli ultimi traghetti. Poi il parcheggio, e so già cosa mi chiederà. Lo fa sempre, il vecchio Simo.

«Senti, mi accompagni fino alla diramazione e mi indichi la strada, ok?».

Mi metto a ridere. Dopo tutte queste volte, ha bisogno di imboccare la strada giusta. Che poi è una e una sola, non si può sbagliare — non ci sono diramazioni.

www.andreatemporelli.com

Laveno non è una metropoli. Ma tant'è. Volentieri salto su, anche perché il mio appartamento è di strada. Mi scopro, al solito, il poeta sentimentale. Mi piace l'idea che il vecchio Simo veda le luci di casa mia. E penso che non ha mai visto Sofia. Forse verrà a trovarmi quando sarà nata anche Bianca, che Elena sta aspettando. Allora faremo una bella foto di gruppo con Cattaneo, come quella al mio matrimonio.

Facciamo cinquecento metri.

Gli dico di accostare.

«Ecco, io abito là, in alto. La soffitta accesa» dico.

«Grande. Senti. Bellissima serata. Avevo bisogno di una bella chiacchierata con te. Perché non ci si vede più spesso?». È il suo ritornello, stasera.

«Hai ragione. Bella serata. Come ai vecchi tempi. Ma prometto. Torno in sella. Te l'ho detto che se non tengo tutti i contatti io, chi li tiene. Devo chiamare Marco e Davide e Flavio e Isabella e Alessandro e Massimo e Gabriel. Mando una mail a Federico. Prometto che ci vediamo» rispondo io. E non è l'enfasi del momento. Ci credo davvero.

«Grande. Allora leggo la tua recensione e ti chiamo. Domani mattina»

«Sì, ma fai con calma. Tanto so cosa ho scritto»

«Oh, allora ci si vede, vecchio Ricky» mi dice, e si allunga per la solita stretta di mano e per l'abbraccio fraterno.

Scendo dalla macchina e gli faccio cenno con la mano.

Vai dritto, sempre dritto e poi segui le indicazioni, vecchio Simo. Lui mi dice qualcosa, ma non sento.

Ci salutiamo con la mano. Poi mi volto e guardo su, verso la mia soffitta. La luce è ancora accesa. Qualcuno mi aspetta, e non vedo l'ora di parlare del vecchio Simone.

Non è una storia, questa. Sono cose successe. Sono successe venerdì 4 settembre 2009, a Laveno. E la mattina di sabato 5 settembre è arrivata la telefonata di Simone per la recensione. Puntuale, come promesso. Ma io sono al lavoro, e gli dico di richiamare a mezzogiorno. A mezzogiorno richiama. Puntuale. Ed entusiasta. Ci si vede presto, allora? — dice. Buona partita, faccio io. È ancora su di giri. Un miracolo. E invece, la settimana dopo, è arrivata anche la telefonata di Marco, terribile. E poi ho chiamato la mamma di Simone. E ho saputo. E ho richiamato Marco. E poi ho pianto, e ho continuato a chiedermi quello che ci siamo chiesti tutti. Cosa, cosa sia successo, lì in mezzo. E poi, in tutta l'assurda tragedia che lo ha colpito, che ci ha colpito, ho pensato, continuo a pensare anche che Simone aveva voluto vedermi. E abbracciarmi. Ma è una cosa che non devo pensare. Ciao, ci si vede. Sempre dritto, vecchio Simo, sempre dritto.

www.andreatemporelli.com

Saggi

Mimmo Cangiano

Precondizioni interpretative o Nonostante la crisi (Note su alcuni poeti italiani nati negli Anni Settanta — seconda parte)*

Qualche anno fa (mi sembra fosse il 2003) io ed alcuni amici decidemmo di fare un banale scherzetto: al tavolino di un bar del centro di Bologna buttiamo giù, in pochi minuti, alcune improbabili poesie e, seduta stante, creammo un poeta. Si chiamava Beniamino Merumeni, italo-svizzero, tradotto in diverse lingue (di cui alcune defunte!). Beniamino aveva vissuto una giovinezza complicata: si era laureato in teologia a Perugia (*summa cum laude)* con una tesi sull'assimilazione della teodicea negli stili di viti transumanti degli allevatori del Canton dei Grigioni, aveva creato il "movimento infrarealista" che, fra le altre cose, si fregiava di massime come «penetreremo il guscio sdegnoso del vostro timore», era stato un acceso sostenitore della massa corporea come arma spirituale, aveva scritto, durante una visita al sanatorio di Dornach, un libello titolato *Ho visto il nulla. Considerazioni sul calcolo integrale e la fisica quantistica*... e via dicendo. Era un irregolare insomma, impubblicabile in Italia a causa della sua ferocia requisitoria contro la neoavanguardia e le sue propaggini (cfr. *Chi ha paura del gioco dell'oca?)*. Chi poteva credere a un poeta così?

Interpretato da un amico lo portammo ad una lettura di poesie organizzata da un

* La prima parte del saggio è comparsa sul n. 54 di «Atelier» (giugno 2009) e aveva suscitato un dibattito sviluppatosi con la *Lettera aperta* di Gianfranco Lauretano, la *Risposta* di Marco Merlin (n. 56, dicembre 2009) e un *Intervento* di Matteo Veronesi (*Due forme di empatia. Breve discorso sullo studio bolognese*, n. 57, marzo 2010).

www.andreatemporelli.com

gruppetto di scrittori (giovani e meno giovani) afferenti ad una nota organizzazione finanziaria/politica/confessionale[1].

Va detto che era ben camuffato, contornato da segretarie pronte a servirgli *whisky* al minimo schiocco delle dita, circondato da telecamere e faretti a fargli luce, ma certo nessuno di noi avrebbe potuto immaginare un tale successo. Un trionfo di applausi (Dio mio, gli applausi!), un tripudio ad ogni strale contro Sanguineti o giù di lì, una corsa a scambiare due parole col giovane poeta ticinese, tutto un dire, intervistati alle nostre telecamere: «Finalmente!, Finalmente un poeta che parla con il cuore in mano, che dice quello che pensa, che ti fa vedere le cose»; qualcuno (temo non lo dimenticherò mai) disse: «Finalmente una poesia buona come il pane».

Ma qui poco conta lo scherzo (non originale del resto) o la reazione (traete da voi le conseguenze in materia ideologica), conta l'incapacità di un certo pubblico della poesia (e fra quel pubblico c'erano alcuni poeti che io stesso giudico di valore) di discernere un livello, se pur minimo, di capacità artigianale e conta la fiducia mistica che emergeva da quelle "critiche" alla poesia di Merumeni, come se il passaggio dalla casualità alla necessità fosse immediato, come se il lungo, tortuoso e tendenzialmente infinito cammino che un uomo *problematico* deve compiere per arrivare a sfiorare il senso di concetti come "vita", "emozione", "verità" e "bellezza" fosse invece un passaggio immediato dove, all'improvviso, tutto «è soltanto ciò che significa e significa ciò che è»[2]. Che ironia! La casualità, la casualità del nostro buttar giù versi su un tovagliolo, diventava, in quelle affermazioni, capacità di cogliere la vita, di fermarla sulla carta, nella sua *necessità*. Quelle ingenue critiche miravano all'essenziale, si riducevano (scortate dalla presunta "grandezza" del poeta e tranquillizzate dall'affinità "estetica") all'equazione semplicità-bellezza, abitavano in un sistema di leggi talmente certo (certo perché semplice!) che finiva per rivestire di sé qualsiasi realtà. L'ordine del simbolico era cioè talmente abbagliante e rassicurante che finiva per sclerotizzare la realtà, sostituendo ad essa la sua precomprensione.

Certo, di solito le cose sono ben più complesse ed il critico non ha gioco così facile, ma lavorare, avendo sempre presente questo procedimento di simbolizzazione, di cristallizzazione, di *formazione*, penso sia un buon punto di partenza. E non lo è solo per il critico, anzi, come ho cercato di chiarire nella prima parte del saggio, i poeti nati negli Anni Settanta hanno fatto di questo tema un elemento importante della loro ricerca, seppur in modi molto differenti, analizzandolo nella posizione del soggetto nei confronti del mondo o in quella nei confronti del testo, riflettendo sulla capacità simbolizzatrice della lingua, ritrovando tale procedimento nelle movenze dei loro personaggi e così via. Sintetizzare un orizzonte comune è pressoché impossibile, ma si può forse dire, per contrasto, che ai poeti finora citati è estranea la fiducia nell'attuabilità di un contatto non mediato col reale, questo tipo di contatto viene anzi rigettato come paralisi conoscitiva, rifiutato nelle ragioni di una poetica che, sempre, prevede un improvviso scarto laterale, un punto di vista altro, una contraddizione piuttosto che una conciliazione. È come se il conflit-

www.andreatemporelli.com

to delle interpretazioni si fosse spostato all'interno dell'autore stesso, sempre pronto a mettere in dubbio, falsificare, criticare quanto egli stesso afferma e, nei casi più interessanti, pronto a porre il conflitto stesso, la possibilità di abitarlo, come posta in palio.

Cominciamo allora questa seconda parte da una poetessa quasi inedita, Eleonora Pinzuti (classe '73):

> My Medusa
> M'hai fatto al lungo scudo al tuo mostrarti.
> Io solo specchio
> del riflesso artato di te. Non altro. E ad arte.
> Ma io, guerriera, e forse scaltra
> ti guardavo trasparire
> in tralice, piegavo il volto lento
> (ch'altro non potevo). Leggevo a retro
> i segni. Mi difendevo così, a stento
> come un Perseo allievo:
> sapevo che diretta agli occhi,
> al crocchio dei sensi
> ferivi sempre. Sfioravi la faretra
> e mi facevi pietra[3].

Il mito di Medusa (spesso in diade con quello Proteo) ha, negli ultimi anni, acquisito fra gli studiosi del contemporaneo una popolarità via via crescente; si può forse arrivare a dire che questa coppia ha raggiunto, nella teorizzazione del Postmoderno, un'importanza di poco inferiore a quella ottenuta, nel Moderno, da Apollo e Dioniso. La paura e il desiderio dell'immobilizzazione (declinati nella poesia in un contesto smaccatamente psicanalitico e collegato a filo doppio all'atto sessuale) hanno accompagnato l'arte del secolo scorso (si pensi, per esempio, al Peter Kien di Canetti che si immobilizza volontariamente nel folle tentativo di non essere notato dal mondo esterno). Nella Pinzuti tale tema è sempre mirato a sottolineare la minaccia insita nella chiusura in specifiche determinazioni, ma si tratta di una minaccia (e di una ribellione) a più livelli.

Ad un primo grado la chiusura va ad identificarsi nell'etichetta del conformismo, nel meccanismo pirandelliano della «fissità di giudizio»:

> A galla venne in bocca d'altri
> il *majorant game* (lesbica): fu burla
> all'inizio, poi affronto aperto.
> Inscritta in dominio d'altri
> io ancora muta, bimba,
> emergevo con corna di conchiglia[4].

Ad un secondo grado il poeta, non più bimbo, presenta con esattezza (con medicale precisione) il proprio destino, la propria identità, ed eleva la protesta:

> Le coordinate che ci attraversano
> prevedono di fatto che qualcuno perda (*regione poligonale*).
> È la statistica

www.andreatemporelli.com

che conserva il proprio status:
ma non assolvo niente e nessuno
dal reato[5].

Ad un terzo grado però lo scrittore rifiuta la propria condizione, esclude la rigidità del «ruolo fisso» e muove la propria accusa anche nei confronti della determinazione psicanalitica. È allora lo stesso procedimento poetico (fatto di una spietata analisi psicologica, spietata ma consolatoria perchè chiarificante) a ritrovarsi ribaltato, soppiantato dall'immagine del teatro:

Ho giocato per tutto il tempo
un ruolo fisso,
deciso già nel canovaccio.
Aver saputo prima la questione
non avrei sprecato tanto fiato
nel gioco del concione.
Avrei scelto il teatro
(*sempre aperto*)
già come missione[6].

E il teatro è naturalmente il luogo dove la scissione del soggetto moderno si trasforma, senza senso di colpa, nell'identità stessa di quest'ultimo, il luogo dove finzione e inautenticità non possono più trasmettere angoscia ad un soggetto che ha sostituito il gioco della maschera alla ricerca nevrotica dell'identità. La *forma*, prima avversa nel giudizio della gente, poi rasserenante nella prospettiva psicanalitica, viene infine rigettata nell'esaltazione di una *differenza* che non vuole definire se stessa.

Il rifiuto del proprio sistema privilegiato di interpretazione del mondo, lo smascheramento delle proprie, direbbe Jameson, «strategie di contenimento», è un fenomeno che *affligge* questa generazione. Non si tratta più di muovere una *critica* ad un modello assolutista, creato a posteriori sui fatti per definirli in un'identità, e non si tratta più, soprattutto, di muovere una *critica* ad un modello esterno: la *critica* coinvolge adesso quel procedimento interno che porta alla creazione di una poetica, vale a dire, alla propria possibilità/necessità di riconoscersi in un determinato canone. E quella necessità di canonizzare che Giorgio Nisini ha riconosciuto (nel recente *Annuario* di poesia) nella critica letteraria degli ultimi anni, rappresenta la propaggine estrema della questione, perché è ora in primo luogo il poeta a riconoscere l'esistenza di zone d'ombra all'interno del proprio testo, è in primo luogo il poeta a riconoscere come necessario e insopportabile quel *quid* di formalizzazione e di stilizzazione operante nel testo. Ecco che è assurdo discutere di superamento del Postmodernismo (al massimo bisogna discutere della sua estenuazione, bisogna discutere del suo continuare ad attaccare castelli ormai vuoti o quasi), perché le grandi battaglie che il Postmodernismo poneva al centro di sé, il superamento delle coppie binarie della modernità e l'attacco a tutte le false coscienze che si fingono rappresentabile un tempo che moderno non è più, sono già vinte e sono proprio queste vittorie a porci oggi nuove sfide e nuovi problemi. Non c'è insomma

www.andreatemporelli.com

bisogna di ricorrere ad Althusser per comprendere che l'ideologia, qui sotto forma di *narrazione*, non garantisce più al poeta l'appagamento di uno schema astratto, la finzione riconoscitiva di un posto per sé (per la propria visione) in un processo storico che invece lo esclude e che è non rappresentabile narrativamente.

Nei casi migliori, come ho detto, le distorsioni operate dal testo sono poi riconosciute dal testo stesso come le ragioni di un conflitto che va tenuto in vita. Un libro che ha ben messo in evidenza questo punto (sin dal titolo) è *Fuoco amico* di Paolo Maccari (1975). La prima parte del volume è quasi interamente dedicata ad una condizione di prigionia a cui il soggetto viene costretto dall'esterno, interpretando passivamente la volontà di chiusura e, nelle parole dello stesso Maccari, di «ordine» che il mondo richiede, ma anche perpetrando egli stesso queste costrizioni nella inflessibilità del sonetto e nel riconoscimento della propria condizione romantica di opposizione:

> *Sia resa piena la testimonianza*
> *e abbia nome perenne il nostro clan,*
> *l'ideale di cruenti peter pan*
> *che mi ha schiuso la gioia e questa stanza.*
>
> *Non è finita la belligeranza,*
> *lo sappiano i nemici e i nostri fans:*
> *io vivo e anche a distanza*
> *combatto. Obbediente, senza chicanes*
>
> *ideologiche, alla mia salda fede.*
> *È tutto qui: scriverò per chi crede,*
> *per gli altri non ho che un sordo mutismo.*
>
> (Perchè io? Perchè se questo catechismo
> senza voi sento sfilarlo dai nervi
> da altre parole, da sospiri più protervi?)[7].

Ma la prospettiva della liberazione, veicolata nella fuga caproniana della realtà del paradosso, chiama direttamente in causa il meccanismo dell'*epoché*:

> Con tutto il garbo degli incubi migliori
> antagonisti e catastrofi di cieli
> s'inchineranno a persuadermi
> della loro confessione.
> Tentare l'impresa di lasciarsi tentare
> e con un gesto di terribile armistizio
> sospendere il giudizio,
> assaporando il tremito delle mani
> e l'avvampare di un nuovo pallore
> come sorsi di sudato liquore.
>
> Darsi tutto all'esercizio
> di non affrettare la fine
> di questo estremo inizio[8].

Solo che, a questo punto, anche l'adagio dell'*armistizio* che l'*epoché* comporta

www.andreatemporelli.com

deve essere analizzato nella prospettiva di un'*ideologia della forma*, una sutura che il singolo testo padroneggia, un correlativo semantico della chiusura. Ecco dunque che il "fuoco amico" non è più semplicemente quello proveniente dall'esterno, ma diventa quello interno allo stesso libro, modulato nei suoi continui cambi di rotta, fino all'*Orazione* che riprospetta, nei termini di una marcia, una ribellione, del tutto diversa da quella da cui si era partiti:

> Io che stremato quasi vi vedo. Vi vedo quasi.
> Io. Ora. In marcia. Ve lo chiedo in ginocchio.
> Qualcosa, ancora qualcosa, prima della ferocia.
> Infine, ora, prima di cautela e di pace, vi supplico:...[9]

Ed ecco che la parola «tradimento», che più volte ritorna nel libro, acquista un significato complesso, rimanda, nietzschianamente, ad un pensiero dell'erranza e dello spaesamento sottolinea la necessità di una poetica *mobile*, di un punto di vista sempre in grado di rivolgere contro se stesso le proprie armi, sempre traditore di se stesso pur nella accorata richiesta di verità (di *Totalità*) che domina il libro. E non si tratta di un paradosso, perché il falso atto di conciliazione che la poetica comporta (proprio nel suo darsi come totalità) è altresì foriero, l'abbiamo visto, di dissonanze e di negatività, vale a dire di quegli elementi che disoccultano la sua formalizzazione, e poi degli elementi che istituzionalizzano quelle dissonanze e così via, in un contrappunto rigorosamente dialettico.

Disorientamento, desiderio, nausea, richiesta d'aiuto, in un veloce *scroll* fenomenologico, questi temi sembrano avere, nei poeti che trattiamo, un posto di riguardo. Fatta forse eccezione per l'ultimo, si tratta certo di elementi non innovativi: diverso è il contesto nei quali questi elementi emergono. Se, rispetto alle generazioni precedenti, quasi del tutto scomparsa è la nausea "storica", quella connessa alla riflessione sulla condizione monadica del soggetto, ormai interiorizzata, come detto, nello stesso procedimento narrativo, nella riflessione sulla parzialità della capacità conoscitiva, capacità/incapacità di controllo e di possesso (si pensi a *Marcia nuziale* di Matteo Marchesini), tale nausea riappare nella consapevolezza di uno *status* particolare di vita:

> *— non sono di questo posto —*
> Sono solo per scelta e combinazione
> se volete posso regalarvi una parte
> del repertorio standard dei naufraghi.
> L'altra parte si paga un prezzo
> che non vi vedo in grado di pagare
> ma lo so, a volte si sbaglia.
> Sinceramente non so cosa fare
> e convengo sul fatto che essere soli
> non è facile
> non so cosa per fare una voragine
> di quel centimetro di spazio
> che per legge si concede a tutti.
> Sappiate che ne sono capace.
> Sono altro da ciò che vedere

www.andreatemporelli.com

ho già piegato il bancone con i miei desideri
ho già scolpito l'universo con queste mani gentili
e non aspetto che voi e la vostra vita da invadere
non aspetto che di vedervi
implorare un carnefice affascinante
che esegua lo spartito
della pena che preferite[10].

In Simone Molinaroli (1970) l'alveo del *pop* è totalmente deformato rispetto a quello di un Baldi o di un Simonelli. Il disagio non viene qui rappresentato mediante la colonizzazione dell'immaginario (poetico ed esistenziale), ma direttamente vissuto nell'assunzione di uno stile bovaristico dichiarato dal proscenio di un palco. Fra maledettismo ironizzato, *beat* e romanzi "Urania" il poeta si ritrova a tessere un elogio resistenziale giocato sulla critica (fino all'invettiva) delle costrittive apparenze sociali che limitano la vita del singolo. Quasi assente il contrappunto crepuscolare, questa poesia si sviluppa su di un sistematico straniamento che coinvolge in primo luogo i modelli culturali di riferimento, fino alla sardonica assunzione di uno stile di vita *assurdamente* (e crudelmente) esemplare:

Il mio amante è una falena di plastica muta
— *disse la ragazza*
e prima di lui
era stato un nuotatore silurato
colato a picco
in uno stagno di gelida quiete
— *aggiunse*
sono sola
— *concluse*
io parlo, chiedo, imploro,
ma niente accade
fuori dalla macchinazione terribile
del mentire celeste.
Sono solo anch'io
— *risposi*
parlo con le bottiglie vuote
mi rispondono i bicchieri e i morti
con il loro silenzio lacerante
la loro nobile assenza.
Canto la patria smarrita
il suo tonfo indecoroso
la costruzione di milioni di trincee
a difesa di nulla
la vergogna di sopravvivere
solo per la medaglia da eroe
che porto saldata sulla carne.
Sono solo
— *aggiunsi*
e ho saldato tutti i debiti che non avevo
per non incontrare sedicenti creditori.
Anche la musica

www.andreatemporelli.com

— *you're nobody 'till somebody loves you*
sentenziò liberamente la nostra solitudine
e noi ci limitammo a non decidere
l'invenzione che di due solitudini
fa una festa feroce
e con intelligenza da rifugiati restammo
nell'insieme infinito del non avuto[11].

Il soggetto, pur nell'afflato resistenziale, non sfugge al meccanismo pervasivo della società. La vitalità, che talvolta è vitalismo (come già notato da Guglielmin), sfocia nella radicalità del sarcasmo, ma sbatte il muso contro la dominante culturale che lo avvolge, si ritaglia uno spazio continuamente invaso dall'esterno a cui oppone, già al di là dei suoi modelli, lo spazio *altro* dell'Utopia, vale a dire il desiderio che nega[12] il suo antecedente, vale a dire, più semplicemente, la possibilità di un'alternativa.

Se da una costruzione poetica di tipo palesemente narrativo ci spostiamo ad un lirismo rappreso, fatto di componimenti sincopati, di risposte azzardate, di verità enigmatiche, avremo l'occasione di riconoscere un altro importante filone della poesia contemporanea:

Viaggiamo con passo serrato
verso Occidente
verso quell'odore intenso che si fa olezzo
nel silenzio tra gioia e disprezzo.
Nelle loro piccole mani
portano segni atroci.

...[13]

I testi di Rossella Renzi (1977), modulati sul meccanismo ossessivo dell'oggettivazione, inseriscono all'interno della dimensione della quotidianità più usuale (rapporto di coppia, rapporto madre-figli) un innalzamento del materiale trattato fino ad una sfera altamente simbolica. Fra Anise Koltz, René Char e certo Montale (ma credo si possa qui riscontrare anche l'influenza di quasi-coetanei come Massari) questa poesia fa perno su un principio metaforico che, si direbbe ormai solo per convenzione, veicola un messaggio di salvezza. Se il centro di questa poesia è il movimento tra diversi piani di significato di cui l'ultimo, quello "autentico", vuole veicolare una condizione essenzialistica come antidoto all'«immoto andare», non si può comunque non riconoscere che proprio verso quest'ultimo sintagma la poesia tende tragicamente:

Sta dietro le porte la nonna
mi parla di quel fratello
(ma io non ho un fratello).
I bambini assetati
di sera mi strappano gli occhi[14].

Il consueto meccanismo metaforico tende, infatti, a trasformarsi continuamente in un meccanismo metonimico. Nel testo appena riportato la cesura fra le due stro-

www.andreatemporelli.com

fe fa pendere il contesto verso un'implicita nullificazione o, meglio, verso un accostamento di natura paratattica che amplifica la presenza di un vuoto esistenziale. E non è dunque un caso che l'ancoraggio che il poeta riserva alla propria vicenda sia quello dell'acqua, elemento, nelle poesie conclusive del volume, junghiano nella sua connessione alla sfera dell'erotismo carnale, allegoria del tempo e dell'andare, contrapposto ad un *corpo* incapace a resistergli:

> Non posso resistere all'acqua
> alla sua spinta essenziale
> sdraiata sul letto del fiume
> ho labbra serrate che tremano
> al suono del mondo intorno, mentre mi chiedi
> cosa vuol dire morire. Vuol dire
> sciogliere le corde che trattengono il corpo
> stendere gli arti fino a toccarti
> nel centro del tempo. Finire[15].

La contrapposizione fra il corpo e l'esterno è centrale anche nella poesia di Francesca Serragnoli (1972). Nel suo primo libro, *Il fianco dove appoggiare un figlio*, il corpo era direttamente connesso all'idea di *casa*, la contrapposizione con il mondo (anche qui luogo della *retorica*) era delineata nei termini di un prospettiva difensiva protratta fino all'involuzione del soggetto, fino ad una regressione di tipo animalesco. Un po' di esempi:

> Dovrebbero proibirla la realtà?
> A noi deboli di guancia
> torbidi di dubbi e diavoli?
> Rincasare a piccoli spicchi
> Piano come cantilena negli anni...
> la notte ci fa cani
> non avere paura[16].

> Incrocio i tuoi fari, scappo
> non ti muovere
> annuso il tuo ritorno[17].

> Hai paura che mordi i fogli dei tuoi appunti?
> Anche nella paglia di un canile
> continuo a disegnare i tuoi occhi
> riprendo l'osso come un cielo azzurro[18].

L'involuzione non era prerogativa solo del soggetto, il mondo stesso tendeva verso un'animalizzazione/reificazione, la notte diventava un «ragno», gli occhi del *Tu* sbarre di ferro e così via. Nel recente lavoro, *Il rubino del martedì*, assistiamo ad un sottile ma deciso cambio di direzione, sin dal titolo (*Goodbye Ruby Tuesday / Who could hang a name on you? / When you change with every new day / Still I'm gonna miss you*). L'irruzione di un quotidiano più prosastico, descritto in specifiche modalità narrative e vivificato, talvolta, dall'irruzione di nuclei recitativi, comporta un deliberato alleggerimento del contesto. La condizione nevrotica che pervadeva il soggetto nel libro precedente lascia il passo ad un più concreto sentimento di *pietas*

www.andreatemporelli.com

verso la natura relazionale del consorzio umano. È proprio l'*apertura* a comportare l'alleggerimento, capacità di comprensione e di perdono, umoristica perdita di intransigenza:

> Ero entrata appena
> nel tuo harem di rose pakistane
> avevo creduto al tuo cuore di farina
> alle uova avvolte
> nella carta di un giornale.
> Sbagliavo, stringevo
> la tua rosa seccata fra i denti.
>
> Di te sono rimasti
> un piatto di pasta
> riscaldato nel vino
> i tetti di una Bologna svestita e un cognac
> marca Lepanto.
> E forse sono rimasta io
> fra le rose[19].

Lo stesso corazzinismo[20] di alcuni testi acquisisce una valenza terapeutica, perdita della dimensione verticalista della tragedia a favore di un'esistenza più in chiaroscuro, temporalizzata, descritta per via di negazioni e fallimenti, perché in fondo, come scriveva Schelling, «noi diciamo che una cosa dura nel tempo perché la sua esistenza è inadeguata alla sua essenza».

Altro poeta che coltiva un gusto vivacemente espressionista, che incentra il suo lavoro sulla friabilità fra interno ed esterno, che contrappone una minimale esperienza "corporale" alla palude dell'inautentico, è Stefano Lorefice (1977). Nella raccolta *L'esperienza della pioggia*, rispetto ai primi libri, egli abbandona il gusto, fra malinconico ed acre, connesso alla discrezione *pop* dell'*esperienza metropolitana*. La città, uno dei suoi elementi preferiti di indagine, ha assunto un'aria decisamente più rarefatta, come per una nuova consapevolezza:

> con la faccia bugiarda
> di chi non c'è mai stato in quei quartieri
> preparare la tavola
> ecco cosa si deve fare
> bisogna disporre le posate
> preparare l'esatta costruzione della vergogna
> e sedere in silenzio, senza preghiere o frasi di circostanza
> stendere le mani sulla tovaglia, e non raccontare
> e accettarlo questo silenzio, per come viene
> perché una volta piegati i vestiti
> rimane il corpo vero[21]

Eppure, a ben guardare, l'esperienza dell'*esterno* non è stata "rifiutata", è stata interiorizzata, ha coinvolto in primo luogo la capacità descrittiva dell'io narrante, ha costretto al recupero di una figurazione più *pesante* da opporre alla "deriva":

> **a**desso la stanza ha tutte queste fatiche
> per me, tutti questi buchi

www.andreatemporelli.com

e me ne rendo conto
che l'esistere non è semplice essere
è stare nel puro atto
è il resto delle stoviglie, di là
ammassate, che sembrano gli ultimi giorni
come un istante di teatro
nel pieno[22]

Le note impressionistiche, che ancora resistevano nei testi precedenti, hanno decisamente ceduto il passo ad un verso che non ammette alcun angolo privilegiato di lettura del mondo, equiparando invece la ricerca conoscitiva al lavorio faticoso di un cacciatore di tracce, impegnato ad inseguire all'*interno* gli effetti (e le cause) di un'*impasse* esistenziale:

alle nostre frontiere troppo spesso confuse
c'è da affacciarsi poco,
c'è da rivoltare i sassi per cercare gli indizi
dobbiamo essere cacciatori
e stare sulle tracce[23]

Il contatto del poetico con una sfera più propriamente narrativa non risulta certo l'unica soluzione ammessa, elevatissimo è anzi il numero di poeti che ricerca un sistema linguistico totalmente (o quasi) avulso dai compromessi con le consuetudini del "parlato". Proviamo, fra questi, a distinguere (grosso modo) tre filoni. Il primo, che potremmo definire "mistico", è rappresentato da Tiziana Cera Rosco (1973). La contorsione espressionistica a cui la lingua è sottoposta tocca qui i suoi punti estremi:

Aprimi la bocca.
— Pelle liscia
cosa temi? —
Non gratto squame.
Gli artigli arano
i campi folti degli uccelli.
— Sguardo largo
cosa vedi? —
Con un dito puoi spingere nell'occhio
la visione all'indietro
la pupilla trattiene ogni indizio, il ribes
stillava fiele prima che arrivassi.
— Sesso forte
cosa vuoi lacerare? —
Queste sono carni violente
l'incisione scudiscia tra le gambe
non chiudo le fami
dal cavo cola polpa cruda controluce.
Aprimi la bocca.
— Cuore scuro
cosa abbui? —
Senza baci i perversi
il sangue trattenere e trattenere

www.andreatemporelli.com

tra le anche monastica cresce l'acqua.
Ora spalmami pupille
ovunque
un vento liquido — senti? — scotta gli elementi.
Lasciati solo nelle mie braci e bevi
— lo vuoi dissanguato il mio liquore
vuoi che filtri il miele con la lingua? —
Aprimi la bocca.
— Mia ostia
cosa temi? —
Mulinano le piume delle falci.
Il canto non può essere stanato.
Aprimi la bocca
con i denti illesi dei draghi.
Non muoverti. Più non lecco.
Divoro[24].

La valenza erotico-guerriera veicola qui una contorsione sintattica che ha il compito di garantire l'accesso ad un'esperienza "primordiale" di tipo rituale. I rapporti simbolici che avvincono i protagonisti rimandano ad una condizione naturale di tipo ferino e, contemporaneamente, ad una prospettiva sacrale *pre-lógos*, per definizione inconoscibile. Il tema sacrificale, in primo luogo sacrificio del sistema comunicativo, colpisce primariamente le strutture retoriche di una realtà che ha eluso la sfera dell'infinito negandosi, agli occhi del poeta, la possibilità di una prospettiva di tipo simbolico. Fra il mondo che vive di «rinuncia», che senza posa procrastina nella sua tecnicizzazione la visione di un "fine", e il sacrificio che permette l'apparizione di quel "raggio simbolico" di cui parlava Creuzer, il poeta si schiera decisamente a favore di quest'ultimo, facendosi custode di una religione a valenza drasticamente negativa.

Il substrato materico è centrale anche nella poesia di Gianluca D'Andrea (1976), ma il segno è qui decisamente opposto. La fisicità della parola è ora lo spettro di un'assenza, di una mancanza:

Mio fare non credere
alle parole di queste immagini
il succo è spessore di mani
noi distanti
noi tendini
legami esterni
ben oltre l'occhio di terra
pure immersi nei golfi di carne
a maciullare i residui plateali
o a dormire esposti[25].

Il movimento è, infatti, il tema principale di questa poesia, il continuo tendere verso qualcosa, la faticosa ricognizione delle relazioni che intercorrono in un mondo a cui è stata sottratta la funzione unificatrice del mito. Ciò che ritroviamo è la dolorosa messa in scena di frammenti tutt'altro che votati all'immobilizzazione, e questo perchè la poesia di D'Andrea più che "poesia d'esperienza" è poesia di

www.andreatemporelli.com

riflessione sull'esperienza, analisi dello scompaginamento dell'inconscio al contatto con il mondo. Il desiderio (ovvia variante del "movimento") risulta continuamente frustrato e, correlativo dell'unione mancata (del pacificato agio nel mondo o in un corpo esterno), diviene l'impossibile adagiarsi della parola nel "pieno" di una definizione, di una *forma*:

> Se religio fosse blocco di parola
> che assorbisse il possesso
> ancora il nostro corpo improprio
> invece della luce inarginabile
> l'esterno di una libera impotenza[26].

Normale dunque che nei libri successivi D'Andrea si sia spostato verso una più precisa descrizione di tipo diacronico, contemplando angosce più spiccatamente temporali, dichiarando apertamente il *quid* razionale da cui è abitato il suo lirismo, dichiarando le ragione del suo «smostrare» la lingua:

> CACAZZI
>
> Non amo l'ordine dato alla fuga,
> eppure amavo l'ordine,
> il ragionamento.
>
> Salvare il salvabile vale per tutti,
> sputo sulla carta mi costringo
> e forzo per smostrare la mia lingua —
> sbavo sul foglio,
> caco sangue, m'imbratto,
> non importa la figura.
>
> Non è più tempo di poesia
> ma di lotte, lordure,
> sporcare le carte,
> vomitare il vero,
> capovolgersi
> razionalmente[27].

È chiaro che qui la prospettiva di deformazione (di capovolgimento) del dato poetico è ben distante da quella operante nella Cera Rosco, si delinea ad un livello etico-esistenziale le cui origini tematiche, almeno in Italia, sono rintracciabili nei "moralisti vociani".

Un terzo livello della questione è rappresentato dalla prospettiva sfacciatamente neo-manierista di Federico Scaramuccia (1973):

> Grave d'aſta, la man leggera vibra:
> Pian piano 'l ferreo arneſe ſcuopre 'l fianco,
> Ogni nervo gli dole, ed ogni fibra.
> Gl'otri ſon pieni, ad innaffiar la ſete:
> La notte già ſi chiude, e 'l dì vien manco,
> Aſpro ripoſo, inquïeta quïete.
> Ritrae 'l ſaldo guerrier l'alma tiranna,
> E 'l veleno c'havea converte 'n manna[28].

www.andreatemporelli.com

In primo luogo Scaramuccia sceglie la forma chiusa, decreta umoristicamente *chiusa* la possibilità del verso libero opponendovi un complesso esercizio di stile, si fa beffe di qualsiasi eminenza autoriale (la gran parte dei suoi libri è a più voci[29]) e piega in una prospettiva ironica modelli che ironici non sono[30]. Tutto viene restituito dal punto di vista della parodia, vale a dire delle seconda lettura («e ne lo specchio ancor l'ombra dell'ombra»): tecniche di riscrittura, citazione, travestimento. Il mito dell'autenticità è qui eluso programmaticamente, il mondo è diventato un grande contenitore di messaggi linguistici da cui attingere, l'avvento di un nuovo tipo di società (chiaramente quella post-industriale) ha favorito la trasformazione simbolica dei modi di produzione dell'arte fino a decretarla come riproduzione: il gioco/protesta/analisi di un soggetto che tenta di adeguarsi all'oggetto (per usare una formula celebre) viene di conseguenza:

sul letto senza veli
esibisce a rovescio una spaccata
un po' arruffati i peli
(acrobata)[31]

Poesia (come per Simonelli) di un'avvenuta colonizzazione dell'immaginario, ma contemporaneamente vigile cartografia di questa colonizzazione, spazio di quell'«inquietudine irrigidita» di cui parlava Benjamin, questa poesia è anche storicizzazione compulsiva (proprio nel suo essere sfacciatamente frutto di un tempo che rifiuta ogni storicizzazione), disvelamento e demistificazione delle severe prigionie di una nevrosi tutt'altro che individuale. E, nel suo essere rigorosamente commento sul commento, è eminentemente dialettica, allegoria del tempo in cui viene alla luce e allegoria dei processi mentali del tempo, compresi, è evidente, quelli che sottostanno alla necessità di fare poesia e alla *topologia*[32] utilizzata nel farlo.

Se dallo sperimentalismo ironico-cerebrale di Scaramuccia ci spostiamo verso l'implosione linguistico-frammentaria di Dome Bulfaro (1971) avremo modo di ritrovare le ragioni di un fare artistico che, strutturato sulla diade Eros e Thanatos, giunge fino all'abiura di qualsiasi possibilità consolatoria, giunge fino a sancire il fallimento di qualsiasi possibile rapporto da instaurare col mondo esterno. L'arte, il momento della creazione, è qui questo rapporto e, contemporaneamente, la negazione di questo, perché essa non può sostituirsi al mondo reale, può, tutt'al più, darsi come sostituto di Thanatos:

Come la Luna piena e la Luna nuova determinano la diversificazione
di viso e nuca, così le forze cosmiche che si manifestano
in inverno ed estate, in primavera ed autunno, fanno sì
che le nostre membra siano configurate, che noi abbiamo
due gambe e che non siamo una colonna. In tal modo nel capo
non siamo del tutto cosmici, ma per così dire siamo qualcosa
di cosmico mitigato dalla Terra, e nelle membra non siamo
del tutto terrestri, ma qualcosa di terrestre mitigato dal cosmo.
Siamo ventenni da millenni, di luce
eppure soggetti alle stagioni ai cicli

www.andreatemporelli.com

del sensibile che per voi va all'eterno.
Le stelle che ci ritraggono d'argento
sono le comete in fuga che addentiamo
e ci dilatano cranio e faccia in spazi
perfettamente ovali come uova ed uva
lustre in cui per esprimere desideri
ci riflettiamo e nutriamo senza tregua.
Ora che siamo anche l'inimmaginabile
per nascondervi la Verità restiamo
perché se la conquistaste perdereste
il fine d'esistere, ne morireste[33]

Il contrasto fra il soggetto e il mondo, quel contrasto che l'arte (di matrice avanguardistica) prova a sanare, viene, nell'arte stessa, rigettato quale smentita (e ha ben ragione Francesco Marotta a chiamare in causa Benn[34]). Il faticoso lavorio dell'archeologo si infrange sul reperto *cadaverico* che ne rifiuta, propedeuticamente, il possesso e lo rinvia ad una ricerca infinita, dove l'avanguardia ha il compito di gestire fino in fondo la propensione negativa che in lei si agita, fino al rischio della propria dissoluzione, vale a dire fino al rischio del silenzio:

ecco, cosa è realtà cosa sogno
cosa è la spina dell'essere
che dolce s'incunea
nel non dire[35]

L'ansia idealistico/romantica viene allora rigettata come mito impossibile, come mito da rifiutare, ma la svaporizzazione del reale (e il crollo del rapporto ontologico fra cose e parole) non è un alibi, anzi, il *surplus* di concretezza che si registra nelle pagine di *Versi a morsi* fa da contraltare alla simulacrizzazione del mondo (in questo caso Milano) e l'invidia per l'*essere* di Dio è il suggello di una sfida interrotta:

Tra pugni bruchi contratti, ho di farfalle promesse.
Stritolo cori d'insonnia, nel gracchiare di fantasmi
*
Tu scommessa purosangue, tra mille artisti al macello
Crudo, in fretta, furia, folle, rissa per un mero cagno
*
Ce l'ho le zanne scontrose, l'ho l'orgoglio pachiderma.
Mozzo fiato che si scorda: per Dio ostensione d'invidia[36]

Ma anche la sorgente dell'ansia creativa deve sempre fare i conti con lo spettro di Pameelen, il medico di un piccolo dramma di Benn che, sancita l'impossibilità di qualsiasi rapporto autentico con il mondo, decide di ritirarsi su un monte innevato dove, in tarda età, riceve la visita di un indistruttibile Pablo Picasso che gli riprospetta il sogno hölderliniano della coincidenza fra arte e mondo, ma quel sogno, Pameelen lo sa, si era spento già con Novalis e l'arte può ormai riproporlo solo come nodo da sciogliere, come punto di riflessione dialettica. Pameelen mi è tornato spesso alla mente leggendo le poesie di Italo Testa (1972), poesie ad alta densità filosofica, dove le vie avanguardiste sono portate ad una consunzione di natura formale nell'intricato mosaico delle citazioni, fra lo stesso Hölderlin, la tecnica enu-

www.andreatemporelli.com

merativa di matrice gaddiana, le riflessioni di Magritte, Nietzsche, Michelangelo e persino qualche vago rimpianto di natura ariostesca:

questo non è un pullman.
queste mani non sono mani.
visti dall'altro: corpi impagliati sui sedili.

questo non è un pullman.
questi occhi non sono occhi:
non sai distinguere la merda d'artista?

questo non è un pullman:
questa vita: questa vita[37]

Ma è evidente che qui non si tratta di quell'apoteosi del labirinto (mistica suo malgrado) veicolata da certo postmodernismo. Mi sembra anzi che Testa, anche nei casi più sarcastici, faccia propria una lezione che, al fondo, è umanistica, dove il rischio nietzschiano per l'epica dell'indifferenza è, per l'appunto, un rischio a cui contrapporre una scandalosa idea di *Totalità* che riporti in auge la necessità della *forma*, perché dietro il labirinto del sistema culturale onnipervasivo, e qui è urgente la lezione di Lukács, preme ancora l'eco, il balbettio di un senso:

LALLAZIONE D'OMBRA, 1999
(novecento remix)

Per calcolate derive, per naufragi a tempo
Inscrivi volti mineralizzati, negativi
Pinoli, in cerchi funzionali disseminato
Porti la maschera di un'ateologia privata
Tutti i pigmenti, i simulacri del dire
E chi ti chiama poeta oggi, voce postuma
Ma tu, invidia d'esistenza scrivi
Razze, vessilli, cose perdute
Remix, taglia e cuci, ogni nuvola
A velare il mondo, svelare gli oggetti
Tu, egli, Niccolò, Io, nominare
E bucare il foglio ad inscenare il gorgo
Delle nostre umane sconnessioni
Del nostro deittico non dire, sfumare
In controtempo, a contrappeso in spiagge
Aggalla il ciglio di un occhio vacuo
Di un nome minimo, opaco, lupesco
Toponimo di te, degli altri, di voi
Ai fossi, ai cigli aguzzi, stoviglie
In questi detriti quel tuo Io naviga,
Astraendo da sé, da accenti astrali
D'inarticolati gridi, d'animali sognati
Che in colori avvampano, congedato
L'emblema terso di giorni ordinati
D'almanacchi stracciati, di frecce
Al passato, che sforma la lingua
In gerundi, in participali apparizioni

www.andreatemporelli.com

Di lampionai, fogge d'*antan*, foto appariture
In futuri anteriori di tu ed io capofitti:
Qui si corrode il congruo andare e buttare,
Inverare, e ai ciechi saltelli camminare,
Si cristallizza di te la lallazione d'ombra[38].

La condizione ateologica, postuma, simulacrale a cui il soggetto è sottoposto non elude l'ansia etico-desiderante che sulla rovina degli ordinamenti di discorso e di pensiero (il «taglia e cuci»), specchio della rovina delle gerarchie del reale, riattiva il valore *negativo* di quel desiderio di produzione artistica.

A mio avviso dice bene Davide Nota quando, in un recente articolo, parla della possibilità di «individuare l'origine di una *novità* generazionale solo a partire da un'oggettivabile discontinuità storico-culturale»[39], ma, pur condividendo la scelta degli eventi storici che egli pone a capo di questa discontinuità (esaurimento dell'impegno politico, fine del movimento studentesco ecc.), non credo che questa poesia si fondi sul porsi al di là del «dogma del disimpegno» e dello scollamento fra il soggetto poetico e la realtà. A ben guardare, anzi questo *scollamento* è, declinato in vari modi, uno dei temi centrali di questa "generazione". Non basta, infatti, superare l'istanza privatistica per annullare questo dissidio (e, tanto meno, basta tornare a parlare di realtà). Ciò che segna il nuovo di questi poeti è il livello di *problematizzazione* che viene portato in campo: la messa in gioco di un'ansia interpretativa il cui accento cade sulle aporie dell'interpretazione, sullo svelamento, non sempre volontario, del materiale latente connesso ad una logica ideologica (ad una *forma*), ma anche sul bisogno di questa interpretazione. In qualche modo è la simultaneità di questi due termini quella che stiamo vivendo: la necessità di tornare alla storicizzazione, la critica (già introiettata) ai tentativi di categorizzazione del senso.

Se anche decido di prendere a campione quello che, fra le mie letture, mi pare il poeta più schiettamente realistico-civile di questa generazione, Alessandro Seri (1971), ritroverò, nei colpi di coda dei suoi testi, un'accorata messa a nudo delle contraddizioni che affliggono la progressione storica, vale a dire un accento posto sulla contingenza delle situazioni, sul tempo, e dunque anche una critica (per quanto bonaria) ad un ufficio poetico in cui la realtà è falsificata:

MONTECACTUS
(ipotetica futura sommossa underealista in una qualsiasi
città italiana dopo decenni di governi ladri)

E dopo l'accidia la deserta Italia
rubata di se stessa dai mostri faccendieri
scoprì lo scheletro sotto la coperta
e non bastarono più i panorami e l'arte

Giorgio Balzani per anni sindaco dormiente
fu scapestrato fuori dal terrazzo
dalla sommossa undereale in pieno scazzo
con la poltrona ancora sotto il culo

Nessuno fino allora ci credeva

www.andreatemporelli.com

che a Montecactus giungesse primavera
finché non si presentò l'orda inesistente
d'una rivolta di cui non si sa niente[40].

Qui lo schema metrico/*rimario* è tale da indurre al sospetto di uno scherzo doloroso (tanto più se si considera che la poesia è la 12a di un poemetto in stazioni che ripercorre famose insurrezioni della storia), vanificazione di una prospettiva storica di rivolta tesa ormai verso il dissolvimento, verso un progressivo assottigliamento delle ragioni (e delle possibilità) dei *vinti*.

E, se anche decido di fare riferimento ad una poesia, in quella di Francesca Matteoni (1975), ad evidente carattere evocativo-mitico,

Ogni tanto un cartello sul greto dei sentieri
le case d'assi, i tetti acuti
l'orso impagliato nei parcheggi.
Un vecchio sale e ci fa cenno —
Ha un bastone grezzo, gli stivali da pescatore.
Qualcuno si addormenta[41],

ritroverò le ragioni di questo scollamento all'interno di un'idea di realtà tutt'altro che pacificata e immobile, un puntello di sangue che continuamente turba la pacificata distesa di ghiaccio:

Questo è il corpo ulcerato
dalle branchie, la sua acqua commestibile,
irreale, la vita del mondo sottostante[42].

Il riferimento è qui di natura archetipica: il magma dell'inconscio vitalissimo al di sotto delle strutture di natura fiabesca. Ma se pure qui *ghiaccio* e *sangue*, in contrasto a livello narrativo, giocano poi la medesima partita nella medesima squadra, gli elementi di natura realistico-temporale intervengono a intorbidare (anche se non a svilire) il quadro: il luogo dell'esperienza mitica, nel poemetto in questione, resta infatti delimitato alla Lapponia, posto, in pratica, in una "riserva" contrapposta ad un orizzonte altro dove le renne:

si fermano abbagliate sull'asfalto, i loro palchi
si schiantano nei fari. Sono grandi, sciocchi animali[43].

Ma anche la parola "parodia" risulta qui del tutto inadeguata, si dovrebbe forse parlare di *memoria*, la memoria di un passato che conteneva in sé i germi della vita e della metamorfosi, della morte e della rinascita (la presenza dei "morti" è un altro tema centrale della Matteoni), il mito dunque come contenitore dell'inconscio umano da contrapporre all'abisso della dimenticanza, fin anche nella prospettiva del silenzio:

Tra me e voi un distacco d'ombra
e non è vero che il ricordo è parola,
il premere dei nomi attraversati,
solca più a fondo il non detto, il non appreso
la forzatura ad essere nei corpi.

www.andreatemporelli.com

La lingua fa pulito sul suo vuoto.
La paglia strizzata nelle ossa —
le piume inadeguate sopra i volti[44].

Sarà molto difficile divincolare l'enigma del senso dal sospetto che questo risieda proprio nell'assenza di enigma e, allo stesso modo, sarà difficile (un po' meno, visti i tempi) dimostrare sempre quella vigilanza critica che permetta di comprendere che un senso raggiunto non è altro che assenza di senso. Ma, effettivamente, la sfida che il tempo del nichilismo compiuto (che è naturalmente ben altra cosa rispetto alla progressione critica del nichilismo) ci pone davanti sembra, innanzitutto, essere lo smascheramento di quella che Magris ha definito «totalità additiva»[45], l'incubo di una contingenza deprivata di alternative, l'assolutizzazione dell'*Abgrund*, un mondo deprivato dalla possibilità della Verità e, dunque, un mondo dove ancora tutto è Assoluto, maiuscolo, unidimensionale, dove rivive la violenza di sempre:

A Philadelphia si beve la morte
Io voglio morire
Hanno fame?
La tenebra squilla
Je craques toutes les nuits entre mes dents
A Philadelphia si beve la morte
si piscia per terra
si scende
un ponte profondo sei miglia
ai sbatte la testa sul fiume
A Philadelphia si beve la morte
la tenebra non ha più misura
Mi voglio spaccare la testa
sul bordo di questa frattura
A Philly non sono mai stato
ci vado domani se è bello
Mi voglio spaccare la testa
su un carro di ferro
A Philly non ho avuto tempo
di veder la città, né i musei
Si beve la morte per strada
ho mangiato verso le sei
A Philly ci vado domani
se è bello, da solo
Da solo ma con una donna
con palmi nei palmi di mani[46].

Nella raccolta *La Comunità Assoluta* di Lorenzo Carlucci (1976) emerge il dramma di un tempo fatto di *assenza*, di un'incapacità conoscitiva appena riscattata dall'angoscia che la rivela, unico sintomo che ancora permette la possibilità di una reazione, perché ancora in grado di aprire crepe nel tessuto compatto di una terrificante immanenza:

www.andreatemporelli.com

Non voglio mentire mai più
alla stagione che cade
non voglio aspettare in ginocchio
che la sera si spenga[47].

È Giuda, nel libro successivo, ad assumere su di sé il carico di questa immanenza, a farsi, nel sacrificio, portatore di angoscia, di movimento, di una trascendenza che, ovviamente, non sarà la sua:

né gioia d'uccellino
né gaia età
rubano lacci alla tua cordicella
gaio d'una gaiezza d'impiccato
sei e pure giri, disubbidiente al vento[48].

Qui l'*essere per la morte* di Giuda diventa anche assenza di *mortificazione*, *Essere* non calcificato, lontano dalla sua causalità ma opposto alla casualità del vento[49].

«E come potrei sopportare», ha scritto Nietzsche, «di essere uomo, se l'uomo non fosse anche poeta e solutore di enigmi e redentore della casualità!».

NOTE

1 Non è l'*Opus Dei*, è l'altra.
2 GEORGY LUKÁCS, *L'anima e le forme* (1910), Milano, SE 2002, p. 46.
3 ELEONORA PINZUTI, *My Medusa*: http://kolibris.wordpress.com/2010/02/28/eleonora-pinzuti-da-trasparenze-inedito/
4 ELEONORA PINZUTI, *Game of Society*, in *Pro/testo*, a cura di Luca Ariano e Luca Paci, Rimini, Fara 2009, p. 191.
5 *Ibidem*, p. 193.
6 *Ibidem*, p. 197.
7 PAOLO MACCARI, *Fuoco amico*, Firenze, Passigli 2009, p. 23.
8 *Ibidem*, p. 56.
9 *Ibidem*, p. 85.
10 SIMONE MOLINAROLI, *Il crollo degli addendi*, Milano, Dizlexiqa — ass cult press 2006, p. 9.
11 *Ibidem*, pp. 48-49.
12 E riassorbe, va da sé.
13 ROSSELLA RENZI, *I giorni dell'acqua*, Forlì, L'arcolaio 2009, p. 40.
14 *Ibidem*, p. 37.
15 *Ibidem*, p. 52.
16 FRANCESCA SERRAGNOLI, *Il fianco dove appoggiare un figlio*, Bologna, Re Enzo 2003, p. 9.
17 *Ibidem*, p. 39.
18 *Ibidem*, p. 43.
19 FRANCESCA SERRAGNOLI, *Il rubino del martedì*: http://mariobenedettiofficialblog.blogspot.com/2010/01/francesca-serragnoli.html
20 Magistero fondamentale per alcuni dei migliori poeti di questa generazione, si pensi, ad esempio, a DANIELE MENCARELLI.
21 STEFANO LOREFICE, *L'esperienza della pioggia*, Pasian di Prato, Campanotto 2006, p. 22.
22 *Ibidem*, p. 42.
23 *Ibidem*, p. 54.
24 TIZIANA CERA ROSCO, *Il sangue trattenere*, Borgomanero, Atelier 2003, p. 48.

[25] Gianluca D'Andrea, *Chiusure*, Lecce, Manni 2008, p. 25.
[26] *Ibidem*, p. 22.
[27] Gianluca D'Andrea, *Evosistemi*, Salerno, L'Arca Felice 2010, p. 24.
[28] Federico Scaramuccia, *Sonetti e madrigali di Leopoldo Lascivo*, inedito.
[29] Si legga il godibilissimo *Trilorgia* scritto a sei mani con Lorenzo Durante e Tommaso Lisa.
[30] Si guardi, per esempio, alla sua raccolta di haiku: http://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2007/05/05/federico-scaramuccia-da-ninfe-senza-posa/
[31] Federico Scaramuccia, http://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2007/05/05/federico-scaramuccia-da-ninfe-senza-posa/.
[32] Termine, pensiamo, gradito a Scaramuccia.
[33] Dome Bulfaro, *Ossa. 16 reperti*: http://lellovoce.altervista.org/article.php3?id_article=250.
[34] Francesco Marotta, *Forme del desiderio e della voca — Dome Bulfaro*: http://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2008/07/20/forme-del-desiderio-e-della-voce-dome-bulfaro/
[35] Dome Bulfaro, *Ossa. 16 reperti*: http://viadellebelledonne.wordpress.com/2009/09/20/dome-bulfaro-ossa-e-carne/
[36] Dome Bulfaro, *Versi a morsi*, Monza, Mille Gru Associazione Culturale 2008.
[37] Italo Testa, *canti ostili*, Faloppio, Lietocolle 2007, p. 13.
[38] Italo Testa, *biometrie*, Lecce, Manni 2005, pp. 78-79.
[39] Davide Nota, *Dove va la poesia italiana?*: http://www.lagru.org/index.php?option=com_content&task=view&id=116&Itemid=1
[40] Alessandro Seri, *Le insorte*, in *Pro/testo*, *op. cit.*, p. 207.
[41] Francesca Matteoni, *Higgiugiuk la lappone*, in *Poesia contemporanea. Decimo quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos 2010, pp. 104-105.
[42] *Ibidem*, p. 105.
[43] *Ibidem*, p. 103.
[44] Francesca Matteoni, *le pietre*, *ibidem*, p. 93.
[45] Claudio Magris, *L'anello di Clarisse* (1984), Torino, Einaudi 1999, p. 386.
[46] Lorenzo Carlucci, *La Comunità Assoluta*, Milano 2008, p. 52.
[47] *Ibidem*, p. 93.
[48] Lorenzo Carlucci, *Ciclo di Giuda e altre poesie*, Forlì, L'arcolaio 2008, p. 25.
[49] Prendo questa nota conclusiva per rispondere, in breve, ad alcune critiche che mi sono state mosse in seguito alla pubblicazione della prima parte di questo saggio. Questo lavoro, benché piuttosto lungo, è incentrato su poche questioni di carattere estetico-filosofico che ritengo particolarmente rilevanti nel "fare artistico" contemporaneo. Gli oltre trenta poeti citati valgono ovviamente ben più che le poche righe che io dedico loro, ognuno di essi è cioè custode di una poetica che va sicuramente al di là del ristretto angolo visuale in cui viene analizzata, ma un'analisi a tutto tondo avrebbe, in primo luogo, avuto bisogno di un paio di tesi di dottorato e, in secondo luogo, l'analisi dello specifico di un singola produzione poetica non è, ovviamente, il senso di questo saggio, come non lo è, forse non c'è bisogno di ribadirlo, l'identificazione di "somiglianze di famiglia" fra i poeti citati e le generazioni poetiche precedenti (se qualche volta mi è sfuggito qualche parallelo è stato solo nel tentativo di ricorrere ad una poetica più conosciuta per meglio spiegare la questione che mi premeva).
Il fatto che alcuni poeti abbiano più spazio nel testo rispetto ad altri non è un giudizio di valore, dipende dalla presenza nei loro testi delle tematiche poste al centro di questo lavoro. Del resto uno scritto che si limita semplicemente ad analizzare alcune questioni non può avere alcuna prospettiva *antologica*, dunque anche l'esclusione non può essere un giudizio di valore. Inoltre chi scrive non ha certo la pretesa di aver letto tutto.
In ultimo questo piccolo saggio vuole avere l'assurda speranza, pur nella sua parzialità, di aver contribuito, un minimo, ad invogliare qualcuno a leggere il nostro contemporaneo poetico, il quale mi sembra tutto altro che marginale.
A Lauretano, infine, non ho nulla da dire, finiremmo per litigare e rischierei di rovinare il meraviglioso ricordo che ho di lui: gongolante mentre si spella le mani, elogiando gli strali e i mirabili versi di Beniamino Merumeni.

www.andreatemporelli.com

L’inchiesta

Carotaggio grullo e geniale per tastare la narrativa d’oggidì

a cura di Andrea Temporelli

Continua la nostra rassegna di narratori e in particolare di talenti freschi freschi (in attesa di sentire, a loro piacendo, i campioni più stagionati). La messe è davvero rigogliosa: immaginiamoceli intruppati come in una bella foto di classe, anche se pochi sono quelli che stanno imbalsamati nel rispetto del gruppo: ciascuno ha la posa del fuoriclasse, chi a mostrare i muscoli, chi lo sguardo feroce, chi una finta mansuetudine da predatore che prepara l’agguato. La vittima siamo noi. O forse loro stessi?

Tra qualche falsetto e qualche battuta scontata, il ruggito di qualche voce… come si dice in questi casi?... “autentica”, ci è parso comunque di averla sentita, ed è stata una piacevole sorpresa.

DAVIDE BREGOLA

Perché scrivi?

Ho avuto diverse fasi nella mia vita in cui la scrittura ha preso nuovi e diversi significati. Una volta, diversi anni fa, dicevo che scrivevo per necessità. Fondamentalmente lo dicevo perché faceva effetto ed era sufficientemente nebuloso da significare molto o nulla. Quando mi sono accorto che tutti gli scrittori durante gli incontri in pubblico lo dicevano, ho pensato ci fosse qualcosa che non andava e allora ho cancellato “necessità” dal mio vocabolario interiore. Adesso scrivo perché, quando sono di buon umore, questa attività ne amplifica il senso e, quando sono infelice o arrabbiato essa agisce come momento di catarsi. In questi anni ho cercato di capire se la scrittura mi fa bene o se invece nuoce alla mia spiritualità.

www.andreatemporelli.com

Per scrivere cerco di consumare frequentazioni e conoscenze e a volte per trarre beneficio nella scrittura e nella creazione, nel potenziamento dell'immaginazione, uso soggiogare persone che prendo di mira, di cui mi appassiono momentaneamente per trarre linfa vitale non da loro, ma da me stesso nella condizione di dipendenza psicologica. Non è sano, soprattutto spesso, anzi sempre, si invertono i ruoli e io soggiaccio a chi originariamente doveva servirmi per poi essere trascurato e abbandonato fino a giungere alla condizione di indifferenza reciproca. È strano: si cerca l'altro o l'altra per aumentare il proprio potenziale, diciamo così, creativo, per poi accorgersi che proprio l'altro diventa causa di depotenziamento e allora l'unica soluzione è la solitudine. Se dovessi rispondere ora alla domanda direi, scrivo per essere soggiogato dalla mia volontà di potenza che diventa solitudine completa.

Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?

Io scrivo romanzi e libri sul bene di vivere e non sul male. Cerco la verità per il tramite del Bene. Si dice che l'uomo cerca questa verità con l'arte, la religione e la filosofia. Non essendo io particolarmente interessato a cercarla con queste ultime due discipline, la cerco attraverso l'arte e lo scarto sta nel non descrivere l'apocalisse, ma cercare Senso attraverso le parole buone, le emozioni buone, che vi possono essere nell'apocalisse. Tutti i miei libri sottendono a questa idea. Non credo vi siano autori italiani che tentino questa strada. Per questo, anche per questo, per trovare la dimensione ideale alla mia idea di scrittura ho dovuto via via isolarmi dal contesto della cosiddetta Repubblica delle Lettere italiana che mi confondeva la visione del mondo così come volevo rappresentarla. Ora con gli scrittori italiani contemporanei ho solo rapporti di cortesia e di lavoro. li contatto per presentazioni o conferenze, mi parlano di gettoni di presenza, di rimborsi, vitto e alloggi. Per il resto, leggo molta poesia e filosofia di persone morte. Hanno il vantaggio di non essere frequentate e conosciute personalmente e non possono né deluderci né esaltarci. C'è solo l'opera che parla.

Indicami un ingrediente a te caro per l'elaborazione del capolavoro di domani.

Il capolavoro di domani sarà di autore ignoto, sottoforma di poema e passerà di mano in mano senza l'ausilio del mercato. Arriverà in ogni formato plausibile: *e-mail*, cartaceo, video, file scaricabili. Sarà un testo molto popolare per tutti gli uomini della terra, scritto in svariate lingue, tradotto continuamente dalle lingue più conosciute a quelle più rare. Racchiuderà tutte le sapienze spirituali dell'uomo e avrà al suo interno simboli del subconscio, idee filosofiche, magnifiche descrizioni di paesaggi e luoghi, utilizzerà una lingua precisa come solo le opere spirituali delle grandi religioni mondiali sanno utilizzare. Non avrà pretesa poetica o letteraria, ma sapienziali. Non sarà scritto per glorie personali ma per la volontà di Bellezza e Verità. *E-book*, morte del romanzo, morte del libro in questo senso sono idee veramente vecchie e sorpassate. Quando la letteratura è grande non ci sono immagini o tecnologie che possono fare di meglio. Per questo la parola scritta nella forma conosciuta col nome di prosa o poesia non morirà mai del tutto.

www.andreatemporelli.com

Strappa un angolo dalla tua veste perché ci si possa fare un'idea del tessuto: autocìtati.

Un breve testo che riflette la mia idea di letteratura: «La sincerità è di moda. Non hanno importanza l'ironia arguta della generazione di *Facebook* o il postmodernismo che ha indotto gli intellettuali a leggere fratture in ogni sistema di valutazione. Dall'11 settembre 2001 e dopo la Grande Crisi del 2009 e 2010 i lettori hanno dimostrato interesse per storie semplici, raccontate in modo sempre più diretto. Tale approccio trova spazio in una quantità di opere di letteratura popolare degli ultimi anni. I primi titoli che vengono in mente sono *Il cacciatore di aquiloni*, la storia toccante di due bambini afghani, *Zia mame,* la storia di una donna giapponese e un bambino americano in giro per le strade newyorkesi, *Il Delfino* con la meravigliosa storia di un pesce che vuole andare oltre le barriere imposte dai suoi simili… fino all'ultimo Fernando Vargas con *Alla ricerca della felicità*. Meno apprezzati dalla critica, ma ben inquadrati in questo contesto, sono i notissimi romanzi di Richard Bach *Il gabbiano Jonathan Livingston* e *Illusioni*, che meritano almeno il rispetto che si deve a opere che riflettono in modo così netto il tenore dei tempi in cui sono scritte. Dopo l'11 Settembre e la Crisi del 2009 che prosegue anche nel 2010, i lettori hanno sentito la necessità di essere rassicurati da storie schiette che narrassero di brave persone che cercano di vivere onestamente, che credono nell'amore e nell'amicizia, nell'onore e nella carità, che credono in un possibile mondo migliore e in un "sé" migliorabile; forze prosaiche ma immense che danno dignità alle nostre esistenze». Chi sottoscriverebbe questo breve testo oggi tra gli scrittori italiani? Nessuno. Anzi, un moto di stizza e fastidio passerebbe per le loro spine dorsali fino a giungere alle sinapsi. Citare Bach o Bambaren? Ma stiamo scherzando? Ci manca solo Coelho… Hanno sdoganato tutti: da King ai Fantasy. Prima o poi ciò che ho scritto, in altro modo e con argomentazioni inattaccabili, lo dirà qualcun altro spacciandolo per argomento rivoluzionario. Non è un problema, però il cinismo e lo scetticismo delle persone dedite all'arte in modo professionale che fungono da *opinion leader* mi farebbe un po' paura se non conoscessi bene quali moti puerili li muovono.

Come si forma un'opera nella tua officina?

Ecco il punto fondamentale: mi ci son voluti dieci anni per capire come agisce nella mia testa la giusta alchimia tra creazione e scrittura. Ora ho capito che, quando voglio trattare un tema o un termine, sia esso Bellezza, Felicità, Verità… devo comprare e leggere più testi possibili rivolti a questo, siano essi di letteratura, poesia, filosofia, cinema, architettura, botanica. È un lavoro compilativo. Non ultimo, quando voglio o sento il desiderio di scrivere di qualcosa in qualche modo, la mia stessa personalità muta in riferimento al servizio di quel che vorrei approfondire attraverso la scrittura. È un po' come una fissazione che spesso nella vita di tutti i giorni gioca a mio sfavore, perché nascono contraddizioni o scarti tra me e il mondo reale in una società di esseri umani. Per questo penso che scrivere sia un piacere, ma sia anche una piccola condanna che ci si auto infligge per ragioni sicuramente riconducibili alla psiche e quindi alla psicologia e alla psichiatria.

www.andreatemporelli.com

Per me il segreto stava tutto lì: capire quando le mie fasi compositive agiscono in un certo modo per portarmi alla creazione. Nel momento in cui l'ho capito e ho accettato tutto ciò che ne consegue, ho potuto iniziare sul serio senza brancolare nel buio. Fortunatamente però ho incontrato l'editore Gianluca Barbera, *deus ex machina* della collana Indicativo/Presente di Sironi Editore (fu lui a contattare Giulio Mozzi per farlo diventare Direttore di collana). Barbera nel 2005 è uscito dalla casa editrice fondando i due marchi Barbera e Liberamente. Lui mi ha aperto l'officina vera e propria e mi ha dato piena libertà d'azione artistica. Promuovo i testi di altri autori in cui credo, promuovo titoli di libri e idee. Scrivo sapendo che i miei testi verranno pubblicati perché hanno un pubblico di lettori che li attende. Ho imparato che c'è tanta arte anche nel fare libri che funzionano per il grande pubblico e che vendono bene. Arrivare a tante persone rende il libro vivo, ossigena la mente e dà molte soddisfazioni. Dà una libertà inimmaginabile. Se posso fare un appello: mandatemi romanzi, idee e dattiloscritti. Non sono invidioso, se trovo qualcosa di buono farò di tutto per agevolarne la divulgazione.

Qual è il tuo maggior cruccio, rispetto a quanto hai finora scritto?

Sarò patetico nella prima parte della risposta e spietato nella seconda. Il mio maggior cruccio quando ho scritto i vari libri, che ormai sono veramente cospicui, era: sarò all'altezza dei miei figli e dei miei nipoti? Se ipoteticamente li leggeranno, dovranno vergognarsi per me o ne andranno fieri? Non so, ma da bigotto quale sono, certi romanzi che hanno all'interno perversioni o giri ombelicali o bestemmie o masturbazioni cerebrali e fisiche oltre che imbarazzarmi mi fanno pensare: ecco l'ego ipertrofico di un uomo o una donna inconsapevoli dell'idea di pudore. D'accordo, l'artista deve essere spudorato, ma il pudore cui faccio riferimento è una visione morale ed estetica. Ammetto efferatezze e volgarità solo nei classici e nei grandi scrittori e, siccome non considero grande scrittore nessuno degli autori italiani viventi a parte me, ovviamente, come ogni altro autore penso di essere uno dei più grandi, altrimenti non scriverei nemmeno una riga, non posso accettare questo tipo di situazioni.

Altro cruccio: certe collaborazioni, soprattutto all'inizio, tra il 1996 e 2002 e poi dopo la pubblicazione del primo libro per Sironi concernenti riviste letterarie e antologie avrei potuto tranquillamente evitarle. Erano progetti che servivano solo a chi le curava e le gestiva, ma io, ingenuo ragazzo di campagna, accettavo perché credevo fosse vera stima, fosse in qualche modo un'amicizia leale o almeno solidale. Non era così, c'era solo l'idea di autoaffermazione e attestazione di un piccolo e insignificante potere. Tra l'altro i quotidiani nemmeno pagavano! Tornassi indietro quindi almeno cinque racconti non li ripubblicherei su antologie e riviste letterarie e nemmeno scriverei per i giornali nazionali che mi chiedevano racconti gratuitamente. Per fortuna sembra che la moda delle riviste letterarie sia passata così come la moda di antologizzare orde di scrittori in erba.

La critica più intelligente che hai ricevuto, diceva che…

Adesso i miei libri vengono appena segnalati in tre righe o vengono riportate le

www.andreatemporelli.com

quarte di copertina sui quotidiani locali. Nel 2006 feci un romanzo che fu molto recensito e molto stroncato e molto elogiato. Ma non erano recensioni o critiche a me o al mio libro, bensì machiavellicamente fatte per elogiare o denigrare direttore di collana, casa editrice. Io e il mio libro in tutto questo non c'entravamo nulla. Nel 2003 con l'esordio di *Racconti felici* venivo recensito perché ero un giovane scrittore e in Italia fino al 2005 c'era tutto un pullulare di critici che avevano interessi di varia natura nel recensire giovani scrittori carini. Il più intelligente, che esula d tutto questo, è stato su "Il Foglio" Camillo Langone che, riporto letteralmente, dice: «Lo scrittore Davide Bregola piace alle donne, accidenti. Piace perché è piacente e perché scrive di buoni sentimenti, di bellezza e felicità dello stare al mondo». Oppure altro suggestivo critico, Raul Montanari dal suo sito: «Un po' spiace quando ti rubano la scena, ma bisogna ammetterlo: Davide Bregola è di una bellezza limpida e romantica, sul palco cosparso dagli sguardi ipnotici…». Queste sono segnalazioni o suggestioni del 2009 e da qui si può dedurre che sono un bell'uomo e pure piacente. Come può scrivere cose tristi uno che si sente bene, che ha un buon rapporto con se stesso ed è pure amato? L'autostima non concorre certo a farmi scrivere di uomini in crisi o cospirazioni internazionali. O Langone e Montanari volevano intendere altro? Siccome non prendo mai troppo sul serio recensioni o segnalazioni, a volte leggo, sorrido e passo oltre con ironia. Per il resto, invece, mi prendo sul serio quel tanto che basta per non diventare patetico.

Mi chiamo **Davide Bregola** e sono nato il 12 luglio del 1971. Durante gli studi in Legge a Ferrara ho avuto l'opportunità di pubblicare tre racconti in un'antologia Under 25 di Transeuropa intitolata *CODA* curata da Silvia Ballestra e Giulio Mozzi. Era il 1995 e da allora mi sono dedicato completamente alla scrittura e alla promozione culturale in giro per l'Italia. Ho pubblicato recentemente *Lettera agli amici sulla felicità* e *La più bella lettera d'amore di tutti i tempi* assieme a saggi divulgativi dal titolo *L'arte di sognare* e *L'arte della gioia*. Li considero romanzi epistolari e saggi alla Peter Handke. Tutti libri pubblicati da Liberamente Editore. Sovente scrivo di libri su GQ, un mensile ad ampia tiratura del gruppo Condé Nast. Sono nel comitato scientifico della "Festa del racconto di Carpi" e direttore artistico di "Musei da Gustare" organizzato dalla Provincia di Modena. Sono consulente editoriale per Barbera Editore e Liberamente Editore. Abito a Mantova.

NICOLA LAGIOIA

Perché scrivi?

Lo scrittore per me è qualcosa a metà tra l'esorcista e lo scienziato: ci si confronta con un demone a cui apparteniamo per privilegio di nascita o perlomeno d'infanzia, e nello stesso tempo si tenta di scoprire qualcosa a proposito del caos del mondo esterno. La relatività ristretta non esisteva prima di Einstein e la stessa cosa si può dire del bovarismo prima di Flaubert. Non è vero. Sia la relatività ristretta che il bovarismo già esistevano, indipendentemente da Einstein e Flaubert. Solo, non erano ancora stati trovati.

Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?

Non so, vorrei imparare a infischiarmene.

www.andreatemporelli.com

Indicami un ingrediente a te caro per l'elaborazione del capolavoro di domani.

Saper camminare mano nella mano con il fallimento senza innamorarsene e soprattutto senza usarlo come scusa o come dissetante del proprio cinismo. Ma in definitiva, se proprio bisogna scegliere: amare più il console Firmin degli allori sulla forfora dei poeti laureati.

Strappa un angolo dalla tua veste perché ci si possa fare un'idea del tessuto: autocìtati.

«Non si perde quello che non si è mai avuto, non si ha quello che non si è mai perso».

Come si forma un'opera nella tua officina?

Per ogni romanzo terminato: due anni e mezzo circa di lavoro ininterrotto, sabati e domeniche e natali e capodanno compresi. Circa 150 *file word* accumulati (tra riscritture totali, aggiunte, false partenze, integrazioni, rielaborazioni di singoli capitoli ecc.) prima di andare in stampa. Credo sia l'unico modo di metterla, perché per il resto si vede semplicemente un uomo intento a battere le dita su una tastiera.

Qual è il tuo maggior cruccio, rispetto a quanto hai finora scritto?

Se uno scrive romanzi, non potrà mai essere soddisfatto di un bel niente. Dunque, qual è il mio non-cruccio mi piacerebbe sapere.

La critica più intelligente che hai ricevuto diceva che…

...che essere il primo della classe non serve a niente se non si acquisisce prima o poi la quieta sprezzatura delle aspettative altrui necessaria a diventare un fuoriclasse. Più facile studiare la lezione del giorno che essere mandati in presidenza. E, una volta giunti davanti alla porta della presidenza, più facile varcarla che girare i tacchi, disertare, andarsene in giro per la città, poi per il mondo.

Nicola Lagioia (Bari 1973), ha pubblicato i romanzi *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj (senza risparmiare se stessi)* (Roma, minimum fax 2001), *Occidente per principianti* (Torino, Einaudi 2004), *Riportando tutto a casa* (Torino, Einaudi 2009). Dirige *nichel*, la collana di narrativa italiana di minimum fax. È uno dei conduttori di "Pagina 3", la rassegna stampa delle pagine culturali dei quotidiani in onda ogni mattina su Radio Tre.

GIANLUCA MOROZZI

Perché scrivi?

Bella domanda. Perché a dodici anni ho letto l'autobiografia di Isaac Asimov e ho pensato: «Lo voglio fare anch'io, questo mestiere!». Perché due anni dopo ho letto *La lunga marcia* di Stephen King e ho pensato: «Lo voglio scrivere anch'io, un libro così!». Perché a ventisette anni ho letto *Alta fedeltà* di Nick Hornby e ho pensato: «Questo forse lo saprei scrivere anch'io!». Oppure perché, come diceva Bukowski, è il miglior modo di passare la notte che sia mai stato inventato. O perché se avessi

www.andreatemporelli.com

fatto un lavoro un po' più tradizionale, con la sveglia alle sette del mattino, l'avrei fatta finita col cianuro. Magari, semplicemente, perché è l'unica cosa che so fare. E a qualcuno, a quanto pare, piace.

Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?

Mah... diciamo che io cerco di non avere limiti e di non piantare paletti intorno alla mia scrittura. Non sono della scuola del "si deve assolutamente scrivere del momento storico che stiamo vivendo e dell'Italia di oggi e di Berlusconi" né della scuola "non si deve assolutamente scrivere del momento storico che stiamo vivendo e dell'Italia di oggi e di Berlusconi". In generale detesto le grandi affermazioni di principio del tipo "si deve scrivere così!", "non si deve scrivere così!". Io sono libero di scrivere quel che voglio come voglio, per fortuna. Vedo molti colleghi che hanno davanti un pianoforte e si ostinano a suonare solo i tasti neri... Io non sono ancora all'altezza di inventare sonorità nuove dallo strumento, per il momento, ma i tasti li voglio usare tutti quanti.

Indicami un ingrediente a te caro per l'elaborazione del capolavoro di domani.

Ce l'ho qua, rinchiuso in un cassetto, a doppia mandata. È segreto. Lo vedrete nel mio romanzo del 2012. Se quell'anno non finirà miseramente il mondo.

Strappa un angolo dalla tua veste perché ci si possa fare un'idea del tessuto: autocìtati.

«Mi piaceva una ragazza, volevo impressionarla, per impressionarla avevo scritto un romanzo, nove racconti e trenta poesie. È sensibile all'arte, avevo pensato, di certo la impressionerò con un romanzo, nove racconti e trenta poesie. Lei aveva letto il mio romanzo, i miei nove racconti, le mie trenta poesie. Sei bravo, aveva detto, scrivi bene, io li adoro, gli artisti. Poi si era messa con un ultrà neonazista del Lecce.

Non ho ancora capito dov'è che ho sbagliato.»

Come si forma un'opera nella tua officina?

Io inizio a scrivere un romanzo solo quando ho deciso come inizierà e come finirà. Non sono capace di andare avanti per accumulazione, aspettando l'illuminazione per il finale lungo la strada. Poi amo inventare lungo il percorso dal primo capitolo all'ultimo... Per parlare in senso pratico, scrivo al *computer*, in casa mia, qualche volta in treno. La prima stesura (se di stesura si può parlare, al *computer*) è quella orribile, che leggerò solo io. La seconda è quella divertente, io cui aggiusto, rimonto, taglio, incollo, magari faccio leggere a qualche amico fidato o alla fidanzata del momento. La terza è quella che mando alla mia agente.

Qual è il tuo maggior cruccio, rispetto a quanto hai finora scritto?

Nessuno. È andato tutto nel migliore dei modi, fin qua. Anzi, sì: avrei voluto che *L'era del porco* diventasse un film con un'attrice italiana bellissima e tormentata nel ruolo di Elettra, io sarei stato sul *set* come sceneggiatore, io e l'attrice avremmo iniziato una storia d'amore complicata e torbida dietro le quinte del film, che sarebbe finita in modo teatrale. Abbastanza teatrale da scriverci il romanzo successivo.

www.andreatemporelli.com

La critica più intelligente che hai ricevuto diceva che…

«Morozzi è un narratore nato.»

Gianluca Morozzi è nato a Bologna nel 1971. I libri che finora ha pubblicato sono: *Despero* (Ravenna, Fernandel, 2001; Milano, Guanda, 2007), *Luglio, agosto, settembre nero* (Ravenna, Fernandel, 2002), *Dieci cose che ho fatto ma che non posso credere di aver fatto, però le ho fatte* (Ravenna, Fernandel, 2003), *Accecati dalla luce* (Ravenna, Fernandel, 2004), *Blackout* (Milano, Guanda, 2004; TEA, 2007), *L'era del porco* (MIlano, Guanda, 2005; TEA 2008), *Le avventure di zio Savoldi* (con Paolo Alberti, Ravenna, Fernandel, 2006), *Pandemonio* (*graphic novel*, disegni di Giuseppe Camuncoli e Michele Petrucci, Milano, Guanda, 2007), *Colui che gli dei vogliono distruggere* (Milano, Guanda, 2009), *Il rosso e il blu* (Roma, Castelvecchi, 2009), *Nato per rincorrere* (Roma, Castelvecchi, 2010), *Cicatrici* (Milano, Guanda, 2010). *Blackout* è stato tradotto in Inghilterra e Germania (col titolo di *Panik*) ed è diventato un film per la regia di Rigoberto Castaneda. È coautore (con Michele Petrucci) della serie a fumetti *FactorY*, in uscita trimestrale per Fernandel. Carmine Brancaccio, scrittore e poeta, gli ha dedicato il libro *L'era del Moroz. Viaggio nella vita e nella scrittura di Gianluca Morozzi*. Come musicista ha partecipato al disco-tributo a Vasco Rossi *Deviazioni*, uscito in allegato al Mucchio Extra.

PAOLO PICCIRILLO

Perché scrivi?

Non ricordo quale grande scrittore disse che scrivere è come stare su una barca, allontanarsi sempre di più dalla costa, e quando poi all'improvviso ti volti, ti rendi conto che non è più possibile tornare indietro. Ecco, io scrivo perché pure se mi allontano dalla costa, non ho mai paura di perdermi.

Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?

Non credo di avere scarti con la narrativa odierna. E, se li ho, sinceramente, non li conosco né mi interessa conoscerli, poiché non mi interessa pormi in nessun tipo di corrente letteraria o genere, non mi piacciono gli orizzonti culturali. L'unica cosa che posso dirti, riguardo alla narrativa odierna, è che noto una tendenza a caricare molto le voci narranti a sacrificio della potenza narrativa e drammaturgica di una storia. Ecco, questo non mi piace proprio. Al lettore bisogna raccontare prima di tutto una bella storia, non fargli vedere che bella voce che abbiamo mentre raccontiamo. Secondo te, è più piacevole ascoltare Mina mentre si esercita nelle scale di do o fa o mentre canta *Il cielo in una stanza*? È questa la differenza fra la voce e le parole. Le storie, poi se a raccontarle c'è una bella voce, ancora meglio.

Indicami un ingrediente a te caro per l'elaborazione del capolavoro di domani.

La strada. Questo è il mio ingrediente. Uscire e parlare con le persone. Mentre elaboro, non amo (e non voglio) stare in casa davanti al *computer*; tanto, davanti al *pc*, idee nuove non mi vengono mai.

Strappa un angolo dalla tua veste perché ci si possa fare un'idea del tessuto: autocìtati.

«Le luci si accendono sempre un po' prima che il sole scompaia del tutto». Ultima frase di *Zoo col semaforo*. Nella vita, non sempre ci riesco ad accenderle.

www.andreatemporelli.com

Come si forma un'opera nella tua officina?

Io scrivo sia sceneggiature per *fiction* tv o cinema che narrativa. E per entrambe le cose ho due modi completamente diversi di iniziare una storia. Sarebbe troppo impegnativo descrivere passaggio per passaggio il corso d'opera, quindi ti dico il passaggio comune tra le due forme di scrittura: le dieci scene. Che cosa sono le dieci scene? Sono le prime scene che mi vengono in mente di una storia; posso stare sull'autobus, a cena con gli amici, allo stadio, in aereo, in treno, dovunque mi trovo, prendo carta e penna e me le segno. Le prima dieci scene di quella storia che, confusamente, appena la inizio a pensare, voglio raccontare. Sono il cuore dell'opera, della storia che sarà, o che non sarà mai.

Qual è il tuo maggior cruccio, rispetto a quanto hai finora scritto?

Io penso che il racconto sia una ferita aperta, rossa, sempre fresca, in cui lo scrittore ci mette il dito dentro, e fa male, brucia, a volte pensi di non poter resistere a tutto quel dolore, ma stringi i denti e continui a battere le dita sulla tastiera. E più scrivi, più le parole affondano la ferita, e più il racconto sarà sincero; hai sofferto, ma di certo la tua sofferenza emozionerà qualcuno. Ecco, il mio cruccio è che forse finora non sono andato troppo a fondo di questa ferita.

La critica più intelligente che hai ricevuto diceva che…

Diceva che devo aver meno paura di perdere le mie certezze (il mio passato, la mia terra, la mia cultura), tanto quando si scrive non si ha nulla da perdere.

Paolo Piccirillo è nato a Santa Maria Capua Vetere (Ce) il 28 novembre 1987. A 19 anni, va via di casa, a Firenze, per studiare Filosofia. Da sempre appassionato di cinema, l'anno successivo si trasferisce a Roma per studiare sceneggiatura cinematografica. Nel 2010 esce il suo primo romanzo, *Zoo col semaforo*, edito da Nutrimenti. Attualmente frequenta il corso di formazione e perfezionamento per sceneggiatori "Rai Script".

GABRIELE PICCO

Perché scrivi?

Per non annoiarmi, e perché in certi momenti mi fa stare anche molto bene.

Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?

Preferirei dirti tutte le "categorie" a cui credo di non appartenere, ma in realtà fare questi ragionamenti porta spesso a costruirsi dei confini che non desidero.

Indicami un ingrediente a te caro per l'elaborazione del capolavoro di domani.

Il capolavoro di domani non verrà scritto, ma dettato dall'autore e trasformato direttamente in film da un computer.

Strappa un angolo dalla tua veste perché ci si possa fare un'idea del tessuto: autocitati.

Ti cito un brano dal mio ultimo romanzo (*Cosa ti cade dagli occhi*). È un'immagine a me cara, perché penso che rappresenti un po' quello che fa lo scrittore, e più

www.andreatemporelli.com

in generale l'artista, cioè cercare nella realtà quella chiave segreta che possa svelarci un mondo nuovo.

«Si ricorda, Gardone, di quando, accoccolato in un uovo, scoprì quanto fossero fragili le pareti del mondo, che andavano in frantumi con il becco, e che magia, dopo, scoprirne un altro di mondo. E forse nessuno lo sa, ma i gabbiani come lui volano sperando di trovare un giorno il tallone d'Achille del cielo, il punto esatto in cui, con la sola forza del becco, tutto si frantumerà di nuovo».

Come si forma un'opera nella tua officina?

Lavoro su più fronti, disegno, dipingo, creo sculture, oltre a scrivere, e spesso queste discipline si mescolano tra loro. Quindi capita che l'idea di un romanzo nasca da un'opera artistica. *Cosa ti cade dagli occhi* è nato da una scultura, che è poi quella che sta in copertina. Dopo averla realizzata ed esposta sentivo che l'idea non era esaurita, che poteva trasformarsi in qualcosa d'altro.

Mentre il titolo del mio primo romanzo (*Aureole in cerca di santi*) era quello di un mio disegno. In questo periodo sto avvicinandomi al mio terzo romanzo, e dopo alcune settimane in cui ho scritto decine di idee su un quaderno, pezzi di dialoghi e descrizioni di personaggi sul computer, adesso ho preso il mio portatile, l'ho prelevato dal mio studio per approdare in cucina.

Ci vado la mattina presto, tavolo bianco e sgombro, davanti una finestra che lascia intravedere un tronco di palma e un oleandro. Sembra che funzioni: sto cercando di estrapolare dalla massa sporca e puzzolente qualche pietra preziosa, se saranno abbastanza allora il romanzo comincerà sul serio, altrimenti dovrò sguazzare nel fango ancora per un po'. Questo mi fa penare, ma quando tutto sarà finito la gioia sarà immensa.

Qual è il tuo maggior cruccio, rispetto a quanto hai finora scritto?

Si può sempre fare meglio sotto ogni punto di vista, ma non è un cruccio, è una speranza.

La critica più intelligente che hai ricevuto diceva che…

Diceva che non si deve aver paura della palla quando si "calcia" di testa.

Gabriele Picco è nato a Brescia nel 1974. Come artista visivo ha esposto in mostre in Italia e all'estero. Suoi lavori sono in collezioni pubbliche e private tra le quali MoMa, New York, Montblanc collection, Amburgo, The Robert Lehman Foundation, New York.
Ha pubblicato due romanzi: *Aureole in cerca di santi* (Milano, Ponte alle Grazie 2002) e *Cosa ti cade dagli occhi* (Milano, Mondadori 2010).

www.andreatemporelli.com

Lettera aperta

Andrea Temporelli
L'officina di Atelier. Lettere riaperte per Giuliano Ladolfi

Caro Capitano,

di tanto in tanto provo un forte di senso di colpa, come corresponsabile di «Atelier», perché c'è una stiva reietta e sacra di questo brigantino perso in alto mare che non frequento più, e ti lascio solo, mentre ti ostini ad occupartene. È il luogo dove si accumula la posta indistinta, dove si annida il possibile incontro con qualche clandestino saltato a bordo per salvarsi.

Forse esagero. Tutto passa ancora, in effetti, anche per le mie mani, ma sono le tue, sempre così premurose, a farsi carico di rispondere, di lasciare almeno un riscontro se non si riesce ad avviare un dialogo nel tempo, cosa che, peraltro, non di rado accade, per tuo merito.

E dire che tutto era cominciato da lì, dalla solitudine che noi per primi avevamo sperimentato quando desideravamo "entrare in rete" con altre realtà culturali che ci circondavano, quando ancora la Rete praticamente non c'era. Era il nostro sogno di farla finita con le lagne e tentare di costruirlo davvero, un pubblico di poesia, offrendo un servizio che rompesse l'ipocrisia e l'omertà imperversante, e non solo nel "sottobosco" letterario. Il sogno di leggere e di essere letti, di fare comunità, e innescare un processo critico che dal basso si aprisse e si allargasse in cerchi concentrici ogni volta più alti…

In questo segreto e potente lavorìo, tu hai sempre avuto il dono della comprensione, della mediazione, della modestia; io invece sono sempre stato, e in gran parte lo sono ancora, così impulsivo, intemperante, tanto che a rileggermi capisco

www.andreatemporelli.com

bene quanto sia giustificato l'astio che ho molte volte sollevato. Eppure, nonostante tutto questo, sono qui a chiedermi chi di noi sia il più giovane. Sì, perché le doti che ti ho appena riconosciuto in te si sono sempre mirabilmente unite con un entusiasmo e una generosità che non sono mai venute meno, mentre io da un po' di tempo mi limito a scrutare l'orizzonte e affronto i clandestini solo quando li sento già pericolosamente addosso. E reagisco, per lo più, ancora bruscamente: proprio perché sono più vecchio e saggio, mi dico con autocompiacente superbia.

Fatto sta che recentemente, probabilmente a causa di un soprassalto di scrupoli e di nostalgia, mi è capitato di scrivere di nuovo a qualcuno. Con questo vago sentimento, mi sono poi messo a cercare delle cose in qualche archivio lavorando ad altre faccende, fino a sorprendermi a rovistare tra vecchie lettere, inviate ad alcuni dei nostri interlocutori. Molti di loro non sappiamo nemmeno più chi siano, che fine abbiano fatto, e siamo dunque qui a chiederci se aveva senso tutto quel nostro "parlare ai fiori", tutta quell'energia profusa intorno (nel vuoto? ma no, vedi, non l'ho detto, non mi sono ancora arreso). Mi sono così ritrovato con una serie di lettere (quanto infima rispetto alla totalità, tu soltanto lo sai!) e le ho rilette, con i sentimenti che ti lascio immaginare. Mi è parso però che nell'insieme si formasse quasi un romanzo, che raccontasse della nostra officina, che rendesse l'idea dei princìpi che hanno mosso e spronato il nostro progetto meglio di qualsiasi teorizzazione. Noi non ci siamo mai identificati in una poetica chiusa, eppure ci siamo dati tratti distintivi marcati. Li abbiamo maturati sul campo, nel fervere dell'esperienza. Siamo stati davvero poeti, in questo.

Mi è venuta voglia, così, di forzare in tuo onore questo scrigno. Riapro queste lettere e le rispedisco a te. Ho la vaga intuizione che sia questo, in fondo, il tesoro che stiamo trasportando sulla nostra navicella. È così? Ora queste lettere diventano tue, allora. Ti va di salire sulla coffa e lasciarle svolazzare nell'azzurro? Ti va di torcere il collo alla nostalgia e annusare di nuovo il vento?

Di tutto questo nostro tesoro segreto, facciamo vele e bandiere. Voglio un legno leggero per continuare a perdermi tra nuovi possibili avvistamenti e notizie improbabili di fortune leggendarie…

Ti va?

6 settembre 1996

Caro Domenico,

[…] Le tue poesie, dicevo. Prima di tutto, la cosa più importante: si sente che sono "vere". Ti invito, perciò, a coltivare sempre questa tua "inclinazione", e questo *al di là dei risultati* che riuscirai a ottenere. Pubblicare, per esempio, non è la cosa essenziale, e bisogna in ogni caso avere pazienza per dare i frutti del proprio lavoro al tempo giusto e nel modo giusto. Pensa a quanto spreco di energie ci circonda, quante parole spese inutilmente... La poesia non è, per sua natura, *contro* tutto ciò?

Ma la semplicità, la discrezione e la pulizia del tuo libricino mi sembra lascino trasparire una apprezzabile umiltà (cioè giusta considerazione, ovvero anche una certa dose, calibrata, di autostima...). Anche le tue lettere mi fanno credere che tu sia un appassionato, ma non

www.andreatemporelli.com

un grafomane; uno che ha delle ricchezze interiori, e di ricchezze interiori ha fame, ma non un logorroico (gente che per sentirsi vivere, deve scrivere, mentre la scrittura dovrebbe essere un trampolino sulla vita e non un suo feticistico surrogato.)

Questa tua autenticità lascia però trasparire un eccessivo, seppure salutare, trasporto nei confronti della parola, del suo meraviglioso manifestarsi. È il segno del tuo entusiasmo, di ogni giovanile entusiasmo. Non devi soffocarlo, ma dosarlo, perché acquisti profondità.

Non so se riesco a farmi intendere. In termini stilistici, il mio discorso varrebbe: cerca il verso, non la parola che, seppur autentica, si limita a se stessa, diviene scintilla breve... Cerca un respiro più ampio per la tua poesia. Non fermarti alla prima scoperta, al primo lampo conoscitivo. Cerca la pagina limpida ma densa, che va in profondità. Cerca il ragionamento (poetico, si intende), o meglio la metafora, la situazione emblematica che racchiuda molti significati. Cerca, per porvi il seme della tua intuizione, non solo il terreno (linguistico, musicale) fertile, ma anche quello stratificato, ricco di risonanze, di implicazioni. Tira, con una poesia, non un filo solo, ma un ordito di significati. Cerca non la nota, ma l'armonia, la musica.

Per fare questo, devi anzitutto leggere molto. Leggere molta prosa, anche. E leggere i poemi, le poesie lunghe, intere raccolte di poesia. Finché troverai quella pagina "fitta", che sembra dire tutto in una scena, in un quadro.

Non cercare lo stillicidio, pur sofferto e profondissimo, della parola ungarettiana. Noi scriviamo *dopo* Ungaretti. Non dobbiamo eccedere nel dire (come prima ti scrivevo), ma dire soltanto quando davvero ne vale la pena: quando parliamo dai fondali delle cose. Dobbiamo portare il peso di essere insieme gli ultimi e i primi a parlare: gli ultimi del Novecento, e i fondatori del nuovo.

I poeti devono ridarci il mondo. Di brevi frammenti inerti è già piena la nostra vita che è per questo abbastanza incasinata, insensata, senza direzione.

Se proprio senti congeniale al tuo modo di scrivere il frammento, l'illuminazione, il momento epifanico (e dunque superficiale, anche in senso buono), pensa alla fatica di Eliot nel «puntellare le sue rovine» oppure alla strutturazione dei libri-poemi di Caproni, dai quali non si potrebbe leggere una poesia separatamente dalle altre.

6 sett. 96

Gentile signor * * *,

a stento cerco di scrivere una breve e pacata risposta dopo aver letto la sua scortese lettera, soprattutto dopo il suo... poco "mansueto" finale: «ed io ti perdono perché non sai e non potevi sapere».

La sua dottissima esposizione di una idealistica storia delle poetiche, che lei confonde con la poesia, è un vero delirio di onnipotenza. […]

Non ho la forza per cercare di dimostrarle con altrettante citazioni e meditazioni personali quanto davvero lei sia "fuori tempo", e la sua lettera non merita lo sforzo di ricordarle che lei scrive *dopo* Pasolini, Fortini, Luzi, Caproni, Bigongiari... ed ha per *contemporanei* Cucchi, De Angelis, Mussapi, D'Elia, Magrelli, Riccardi, Carifi, Fiori... Tutta gente che lei non ha letto (nemmeno se i suoi occhi si sono fermati sulle pagine di qualcuno di loro, ma dubito anche di questo), e lo si capisce da *come* scrive e non solo da *quello* che scrive. Potrebbe, tra i contemporanei, avere qualcosa in comune al peggior Conte, per di più frainteso. Dante è eterno perché ha scritto *nel* suo tempo, *per* il suo tempo, *al* suo tempo, con le parole *del* suo tempo,

www.andreatemporelli.com

anzi, creando le parole per il tempo a venire: essere presente, presentire il futuro... Dante aveva letto i suoi contemporanei, anche i minori, e lei, avendo citato addirittura Eliot come poeta avvicinabile alla sua linea (!!!!!!!!!!!!!!!), saprà quanto sia importante per il "talento" il confronto con la "tradizione", e dunque leggere e conoscere i contemporanei serve a coltivare la propria originalità...

[…] La lascio […] con qualche semplice domanda: *si* risponda da solo. Anzi, le lasci risuonare dentro di sé *senza rispondere* […]. Sono domande che non possono non mettere in crisi *qualsiasi* "poetica" (io-sono-costantemente-in-crisi di fronte alle stesse domande, che mi pongo sempre senza aver la pretesa di metterle a tacere con un elenco insignificante di "ismi", giacché ogni risposta vera è sempre personale: si "risponde" di una cosa quando se ne assume la "responsabilità", e dunque pago di "persona" le conseguenze della "risposta"). Le scrivo rileggendo la sua lettera.

Può un filosofo sapere che cosa è la poesia? O la poesia è una *pratica* che sfugge alla filosofia, proprio in quanto *esperienza non esperita*?

Che cosa sono la natura, la realtà, la realtà superiore? Come posso parlare di loro, non creandole con i concetti del mio dire, ma lasciandole parlare con il mio dire-ascoltare?

Una poetica, cioè una teoria nata da una esperienza, può stabilire il valore di una poesia, che emerge ed esiste solo nell'esperienza della stessa? Se esistono tante poetiche, non esistono forse tante diverse esperienze di poesia? E forse, dunque, la poesia di Eliot non potrebbe, pur rimanendo nel comune ambito della poesia (che è una esperienza, non una teoria, come il nome stesso ricorda), *non* essere la stessa esperienza della poesia di Leopardi o di Carducci o di Ariosto, che infatti scrivevano in modo diverso, *facevano cose diverse* con la loro scrittura?

Se la poesia raccoglie molteplici esperienze del poetico ed ha valore conoscitivo, non esistono allora diverse esperienze di una stessa verità, piani diversi di conoscenza? Allora preferire un poeta ad un altro significa e-leggere una prospettiva sulla verità?

Ma che cosa è la verità? Può la poesia raggiungerla? Perché? Come? Come può "donarla" a tutto ciò che non è poesia, e dunque non può esperire la verità secondo i suoi mezzi, ma la cercherà attraverso altre pratiche, altri livelli di conoscenza, altri rapporti con la stessa verità?

Come si può contemporaneamente dire, con un Aristotele superficialmente letto e scolasticamente citato, che la poesia è superiore alla storia perché tocca l'universale e non il particolare, e insieme che «la poesia deve avere radici profonde nella storia, e deve raccontarla perché è storia, e il poeta è (*sic!*) l'espressione della volontà collettiva?» Ma che cosa sono l'universale e il particolare? Non è forse vero che troviamo l'universale *solo* nel particolare, concretamente, e dunque la poesia è, come diceva Maritain, divinazione dello spirituale nel materiale, cioè anche riverbero dell'eterno nel contingente?

Scrivere per amore della poesia e non di sé non implica un radicale tacere di sé (da cui, se si vuole, la poetica eliotiana dell'impersonalità del poeta)? Pubblicare un libro non significa accettarne le critiche, essere responsabili della propria parola, compiere in essa il sacrificio di sé, cioè, appunto, il mettersi a tacere perché essa, e non io, possa parlare?

22 ottobre 1996

Caro Nicola,

[…] Un appunto serio, invece, voglio fartelo. A che cosa servono quel mucchio di giudizi critici in fondo al libro? Ti assicuro che un libro di poesia non ne ha bisogno. Piuttosto, può

www.andreatemporelli.com

servire una buona prefazione, ma anche in quel caso bisognerebbe pensarci su quattro volte almeno. Se un libro ha peso, non ha bisogno di altri puntelli, che, per giunta non possono essere guardati che con sospetto.

Meglio il totale silenzio su una propria opera, piuttosto che racimolare giudizi che non hanno, visto il loro contesto (lettera personale o recensione per pseudo-riviste...), altra utilità se non quella di lustrare il nome di chi, sapendo benissimo di parlare nel vuoto, non ha la necessità di misurare le parole.

13 luglio 1997

Carissimo Gennaro,

[…] Ma siccome, tra amici, i complimenti non servono e restano sempre sottintesi, se non nei momenti in cui è primario "rendere giustizia" all'altro o ricordargli i meriti quando viene svalutato, vorrei esprimerti qualche considerazione critica. […]

La tua nota introduttiva è veramente fastidiosa. C'è troppo risentimento, troppa saccenteria. È tutto giusto quello che dici, probabilmente, ma non era quello il modo e soprattutto il luogo appropriato. Le tue poesie sono già astiose di natura, dopo quello sfogo indignato e inutile, diventano addirittura acide.

Non credere che la rabbia, l'ira, l'indignazione, il risentimento, l'umor nero e quant'altro non si addicano, secondo me, alla poesia. Non sto dicendo questo.

E poi, suvvia, un po' di umiltà: le tue poesie non potevano essere pubblicate da Einaudi o Feltrinelli. Se credi che ciò dipenda dal fatto che non hai un nome, se ti dài questa accomodante risposta («è tutta una mafia, se non ne fai parte, non ti considerano...») e cioè sei veramente convinto che le tue poesie meritassero di entrare nelle più importanti collane di poesia italiana, sbagli. […]

L'umiltà è infinita, diceva Eliot. Ed è certamente più importante della poesia.

Pubblicare da Einaudi, poi, non è detto che cambi la vita. C'è chi lo ha fatto ed è ora completamente dimenticato: Solliazzo, Zanichelli... (E cito due autori che ho recentemente spostato nella mia libreria per far posto a Sissa e Ritrovato, editi dalla Book, o Piccini, edito da Cultura Duemila Editrice, o Giuntini, edito da Rebellato....).

Giampiero Neri ha pubblicato la raccolta completa delle sue poesie da Coliseum! Margherita Guidacci ha libri sparsi in tanti piccoli editori. Dico: Neri, Guidacci. Non * * * e Merlin.

Mi sono dilungato su questa considerazione, perché già inerente alla tua poesia, che mi sembra satura di intenzioni, di saputa intelligenza, di arguzia e ironia. Gonfia, insomma. Piena di affermazioni, di bravure, di colpi d'artificio. Vi ho trovato tante idee, certo, tantissime. Ma non la musica delle immagini, le visioni, i simboli, le cose in cui si incarnano quelle idee. Le tue poesie sono un discorso atteggiato, e si sente che hai il dono del gusto delle parole, hai il pieno possesso delle tue idee. Ma è proprio questo il tuo limite: il pieno possesso delle tue idee. Anche se dici che la scrittura è scoperta, rivelazione ecc. Avere la vocazione e le idee è un privilegio che i poeti non si concedono: solo gli altri hanno l'autorità per farlo.

26 settembre 1997

Caro Riccardo,

[…] Con funambolismo sperimentale, non indicavo niente di denigrante. Riconosco alla poesia tutto lo spazio tecnico che vuoi, ma permettimi di insistere su un punto discriminante: certe frivolezze lasciano il tempo che trovano. Lo sperimentalismo più efficace, secondo me, non prescinde dal senso (c'è ancora chi fonda la propria concezione linguistica sulle

www.andreatemporelli.com

aporie desaussuriane piuttosto che sulle acquisizioni di un Benveniste, per intenderci); certe infrazioni del codice ricadono nella vacuità. Per una semplicissima legge di economia, una virgola all'inizio di strofe è ridondante rispetto allo spazio bianco già presupposto. Ma, per carità, questo è solo un esempio: figurati se un lettore di poesia contemporanea si scandalizza su una virgola. Tra l'altro, anch'io sono per un utilizzo connotativo della punteggiatura, nei testi creativi, e non difendo affatto alcun codice prestabilito, che è solo un simulacro storico.

Questo, dunque, è solo un esempio. E certo, approfondendo il discorso, ci scontreremmo, più che su due concezioni poetiche divergenti, su due diversi modi di giocarsi qualcosa nella scrittura (due diverse intenzioni). Mi scrivi: «Se *capire* etimologicamente significa prima di tutto "contenere", la poesia dev'essere un contenitore: di cosa, poi, io preferisco lasciarlo alla cristologia». È una bella frase ad effetto, ma tremenda: la poesia non è un caleidoscopio vuoto, un sogno vacuo, un gioco di specchi sul nulla. Ecco, diciamo così: io nei miei versi scom-metto qualcosa che mi riguarda.

Non credere adesso che sia così stupito da non capire che anche per te è lo stesso. Rifletti su questo, però: che senso ha quella scommessa? In altre parole: per chi scrivi? Questa non è una domanda teorica, ma un buco che dovrebbe aprirsi nella coscienza di ogni scrittore. Se non senti un senso di mancamento interiore, non tentare nemmeno di rispondere a questa domanda: non è il momento. Ti dico questo perché per molto tempo credevo di aver risposto a quella domanda (prima ancora, per la verità, la sentivo insensata), ma non era vero.

C'è anche la possibilità che tu abbia già dato una risposta a tale domanda. Ebbene, tienitela per te. Non è questo il punto. Puoi rispondere: «scrivo per me» e da qui trai tutte le conseguenze. Ma credo che solo, se uno sente degli occhi oltre la pagina, la sua scrittura acquista profondità, buca il foglio. Una parola necessaria è quella, e soltanto quella, in cui metto in gioco qualcosa di mio, e cioè lo espongo.

Ora, non fraintendermi un'altra volta. Non sono a priori contro o a favore di una scrittura autobiografica. Sono soltanto per una scrittura temprata al fuoco delle proprie intenzioni. C'è chi scrive per divertirsi, esattamente come risolverebbe le parole crociate. Niente di male in questo.

Anche per te, sono certo, la poesia non è un caleidoscopio vuoto. Questo è il punto tremendo della tua frase. Allora, che cosa c'è da capire nella poesia? Che cosa ci metti dentro? Chiami in causa la cristologia (seriamente scherzando). Dici che non sei responsabile dell'elaborazione secondaria che è la scrittura (poesia=sogno). Dici che non vuoi complicità con il lettore (e fai bene, quello che conta è quell'unico sguardo che la tua scrittura presuppone o crea, e non lo sguardo falsificante del "pubblico"): ne saresti "dimidiato". Che cosa posso dedurne, escludendo l'ipotesi circense della poesia (che pure può raggiungere vacuità vertiginose, quasi una vera e propria ontologia del nulla, una contro-realtà immaginaria: vedi il caso dell'istrionismo puro di un Carmelo Bene)? Anzitutto, che sei su un altro livello persino rispetto all'ontologia del linguaggio zanzottiana, che risulterebbe ancora una volta una poesia da laboratorio. Se dovessi prenderti sul serio, intenderei così le tue indicazioni: «quando scrivo, trascendo il mio stato naturale della coscienza e aderisco perfettamente alla mia anima, che non ha parole, ma, appunto, le *è* [così mi scrivi]. Rientrando nel mio stato ordinario, trascrivo come posso, ma già tradendo, il sogno cui ho assistito, che alla fine non posso più interpretare, se non per barlumi».

Di teorie siffatte ne circolano molte, di questi tempi, anche ad alto livello. Di buono c'è che esse implicano che nella scrittura ci si giochi tutto. Siamo davvero nel campo della mistica.

www.andreatemporelli.com

Ma è davvero questo quello in cui credi? Sei anche tu un felice delirante dell'era novella?

Ma guarda un po' dove sono andato a finire. Addio coerenza, forse questa lettera ti metterà più di prima in confusione circa le mie idee. Ma sono d'accordo con te sul fatto che la poesia incarna nella propria forma il movente, per questo mi chiedo quale movente muove (*sic!*) le tue poesie così rarefatte, intellettuali, formalistiche. Ci intendiamo? Anch'io non mi sento responsabile delle ossessioni di cui, anzi, voglio proprio liberarmi, scrivendo. Ma ci sono ossessioni da letteratura e deliri da *New Age*.

Siamo tutti coi piedi per terra, caro Riccardo, proviamo tutti le stesse emozioni, che filtriamo personalmente. Ma non ci capiamo. Perché? Esiste un luogo disarmante da cui parlare, dove ci si intende, dove non ci portiamo dietro il bagaglio pesante delle nostre intenzioni distorte? Per me, questo luogo comunitario che non mi disintegra, questo respiro cosmico e intimo, è proprio la poesia. Non leggo poesia per "capire": leggo poesia per comprendere, cioè comprendermi e dilatarmi (sentirmi preso) allo stesso tempo. Mi interessa non l'intelligibilità, ma la comunicazione estetica.

Vedi, finisco anch'io nella mistica. Non credo in una poesia "ingenua". Credo in un sogno che mi investe e mi lascia, non so perché, pieno di responsabilità: devo illimpidirlo, quel sogno, liberarmi. Non tradirlo: quello sguardo che buca il foglio sa dove fingo, dove voglio far vedere io qualcosa che in realtà non c'è o, se c'è, dovrebbe emergere senza il mio peso addosso.

Abbandonando per un attimo la mistica: ci sono poesie da laboratorio (quella che mi inviti a comporre per risponderti) e poesie che, a scapito di tutte le teorie, quando le leggi ti parlano. Parlano davvero *a te*: condividono il tuo destino. Ci sono cose che vuoi dire e ci sono cose di cui diventi testimone, che devono essere dette.

[…] E attento: l'esibizione più orrenda è quella che si cela dentro alla propria coscienza. Da questa volevo metterti in guardia (ma non voglio assolutamente camminare nella tua testa: mi fido di quello che dici, ma mie riflessioni restano congetture, fraintendimenti, parole che sento di dover dire perché ho bisogno di ascoltarle). Mi metto sempre in guardia dal rischio di ridurmi ad un rapporto intellettualistico con la vita. Tu scrivi: non so riconoscere un mondo se non attraverso le magiche caverne della lingua; non sai del greto, senza l'acqua del torrente che lo rifrange in mille pieghe. Ma la lingua è solo una parte del nostro pensiero. Noi diventiamo linguaggio (non lingua) e siamo anche pensiero per immagini, silenzio semantico, incessante incarnazione oltre i concetti. Il greto, per saperlo, devo andarlo a scoprire, fuori della pagina, oltre le parole, nella coscienza che si apre al contatto con quella realtà "fisica". Sulla pagina cerco di riportare le risonanze che ha provocato nella coscienza. Sulla pagina conta lo stile. L'io non c'entra un bel nulla di fronte a questi "fondali dell'esistenza". L'io non esiste, almeno in quel luogo in cui mi porta la poesia. L'io esiste, guarda caso, proprio nella lingua, che crediamo di parlare e invece ci parla.

Mi dispiace, ma proprio non riesco a coagulare in una teoria composta queste riflessioni magmatiche. Ancora una volta, la temperatura si è fatta troppo alta e le intenzioni si sono sciolte. Che dire? Scrivo poesia per vendicare tutti i bambini del mondo.

martedì 11 novembre 1997

Stim.mo dr. * * *,

[…] Provo a spiegarmi meglio utilizzando ad esempio la poesia inedita che ci ha inviato: *Momento (II)* (già il titolo è emblematico).

I due primi versi sono limpidamente comunicativi, ma per questo anche trasparenti, bana-

www.andreatemporelli.com

li: «Stasera piove. / Sono scuri i tuoi occhi». Inoltre, sono come due note isolate: due versi che coincidono con un'unica proposizione.

Con un'immagine, mi sembra che un pianista, volendo esprimere sentimenti di cui pure conosco l'intensa bellezza, esprima la propria creatività premendo due volte con un dito un tasto. Due note isolate, insomma, mi sembrano questi primi versi, note certamente non prive di un loro fascino, persino dovuto alla risonanza che nasce dalla loro solitudine (si tratta, peraltro, di note pulite e squillanti: un quinario e un settenario...). Tuttavia, per continuare nella metafora, non è ammissibile che il pianista continui con questa cadenza, esprimendo la propria sinfonia con un semplice seppur puro susseguirsi di note singole. Per questo le dicevo che sono per una poesia più organica, intendendo con questo una poesia che si basa sull'armonia (compresenza di più note: molti pensieri che si intrecciano in un verso che è già una microsequenza musicale ricca di movimenti, di "sviluppo" fonico e semantico), sulla sovrapposizione e moltiplicazione interna di tutti i propri livelli di lettura (metrico, contenutistico, lessicale, visuale... insomma, "stilistico").

27 febbraio 2000

Gent.ma Maria Pia,

[…] *In onore di neve* è un libretto che mi ha sorpreso. Potrà forse immaginare quanti libri semiclandestini riceviamo in redazione e quanto sia difficile, solitamente, trovare in essi qualcosa di interessante. (Ma ho sbagliato termine: tutti sono *interessanti* in quanto aprono ad un nuovo rapporto, sono un piccolo incontro ed una testimonianza, nel senso forte di trasposizione ad altri di un pezzo della propria vita. Intendevo dire, con interessanti, libri che oltre alla vita riescono ad essere partecipi anche di un altro ordine di cose: la letteratura).

[…] Non entro nel merito del mio apprezzamento perché gli aspetti positivi della sua poesia sono molteplici e messi già in evidenza dagli stessi scritti di Manzoni e Valesio. Vorrei tentare qualche considerazione "provocatoria", nel senso più amichevole possibile. Nella lettera scrive: «non riesco a dilatare i confini della mia solitudine, non solo di donna ma anche di scrittrice», facendo riferimento anche alla sua solitudine "geografica", spezzata solo da saltuari, ma già selezionati, rapporti con alcuni poeti e scrittori. Ebbene, non deve farsi un cruccio del suo isolamento. Le assicuro che anche frequentando molti poeti, a Milano e in tutta Italia, come sto facendo io, non allevia la solitudine, ma forse la acuisce (per chi almeno non si lascia incantare dallo sfolgorio delle apparenze). Le vie con cui si è investiti da una tradizione, per uno scrittore, sono molteplici, misteriose e spesso assolutizzate da qualche forma di isolamento.

Non mi prenda per un moralista. Non cerco affatto di consolarla, anzi. Già mi stupisce il fatto che lei non parli di uscita dalla solitudine, ma solo di dilatazione: c'è qualcosa di vero in questo. La mia provocazione voleva essere utile dal punto di vista della scrittura. Mi spiego: dal punto di vista umano lei deve fare il possibile per risolvere quella solitudine, dare sfogo al "fiume in piena" che trattiene per farsi conoscere: le scelte spettano a lei. Può risolvere il suo isolamento spostandosi, accentando così i disagi conseguenti, oppure restando dov'è, con lettere, letture, telefonate e quant'altro. Ma dal punto di vista della scrittura lei deve liberarsi da quel sottile senso di colpa o di inferiorità che le deriva dal sentirsi intellettualmente isolata, altrimenti questo le si ritorcerà contro, in qualche modo. Lei deve fare di Lentiai il centro del mondo (Riccardi tentava qualcosa del genere, nel suo lavoro *Il profitto domestico*, facendo di Cattabiano il centro del suo universo poetico; con la differenza che lui da quel mondo paterno e agreste ne è «ferocemente all'esterno»: vive a Milano e lavora in Mondadori, infatti). L'esempio di Zanzotto mi sembra persino scontato.

www.andreatemporelli.com

Come si traduce questo possibile limite nella sua poesia? In testi come *la memoria demente* o *Ruanda*, dove confonde la cronaca con l'evento. Non intendo dire che lei non può scrivere di determinate cose oppure che non siano poetici temi "civili": intendo solo dire che è veramente difficile trattare certe cose. Bisogna parlarne senza lasciare intendere che il nostro rapporto con quegli eventi è inautentico, veicolato da un video: si taccia del video o del proprio implicito senso di colpa per la distanza-isolamento-non partecipazione a quel fatto e si parli di quel fatto liberamente, senza complessi di sorta.

Il senso del suo isolamento si traduce anche in una poesia che forse indulge all'occasione. Nella continuità di fondo di un ricco immaginario creaturale, con riferimenti precisi e fedeli (e già simbolici) ai suoi luoghi, le poesie si staccano tuttavia come pagine di un calendario. Perché non "dilatare la solitudine" delle sue singole poesie entro una solidarietà poematica, più o meno esplicita? Anche qui, mi spiego: non vorrei spronarla a scrivere poesie "lunghe": l'importante è che ognuna sia un quadro di una rappresentazione più ampia, come i singoli giorni sono riassunti nella stagione, nell'anno, nella vita di una persona. Fare di Lentiai il centro del mondo: sentire nella quercia abbattuta un senso che riguarda tutti, non solo la sua persona. Un primo passo da compiere potrebbe essere quello di rinunciare alle date in calce ai testi: le annoti per sé, ma non le espliciti, se non in casi particolari e significativi (quando per esempio da una data si rende più esplicito il riferimento oscuro a qualche evento di cronaca presente nel testo).

Questa, però, è solo una bruta provocazione. […] Non la invito infatti a "falsificare" la sua testimonianza (rischio comunque reale per chi tenta una lettura meno autobiografica, o meno scopertamente autobiografica, della scrittura), ma soltanto a renderla meno intellettualmente timida, più consapevole di sé e del mondo, non viziata da alcun senso ingiustificato di inferiorità.

16 apr. 00

Caro Fabio,

nonostante le bellissime righe che mi hai dedicato […], ti dico proprio che più provo a rileggere *Intersex* e più mi sembra che sia una sacrosanta, purissima e per nulla volgare cazzata. Roba da collegio, in notti non prossime a esami. Carta stampata, magari riciclabile.

Esagero, naturalmente, perché lo terrò per rileggerlo meglio: chissà che non riesca a decrittare qualche indirizzo da visitare assolutamente. Male che vada, potrò in futuro ricattarti.

A metà strada fra questo tuo lato goliardico (confesso che già ad un secondo ascolto pure dei tuoi sonetti pornografici li sentivo insostenibili, non certo per la mia dissolutissima morale, ma per il senso della resistenza poetica) e le cose che più mi corrispondono metterei *Play Station*; già qui, in questo accostamento, sento consumarsi una poetica che non mi interessa, almeno finché portata avanti in questi toni. Ma è già un'altra cosa, questo testo.

Il corso di Tradate, al lato opposto, è grazioso ma anche un po' manierato: preferisco l'incandescenza impura e a tratti un po' ingenua di *Lullaby*.

Ma dove è finito il poeta capace di chiedere ad ogni porta della sua pazzia?

Ne riparleremo davanti a un piatto di risotto, e con le donne al fianco. Che è meglio.

5 giu. 00

Caro Francesco,

[…] Purtroppo non mi trovo nelle condizioni di organizzare un discorso articolato, perciò mi limito a riprendere ciò che ho appuntato accanto alle tue poesie, in modo forse disor-

www.andreatemporelli.com

dinato, che ha il vantaggio di ripercorrere però il sentiero che tu stesso hai delineato, soffermandomi su qualche particolare esemplificativo. […]

Il tenore della poesia introduttiva è ottimo, si sente il peso di un discorso in atto, apre molte implicazioni, crea dunque una prospettiva profonda che subito lascia presagire una voce molto forte. Ma può essere ancora un limite la struttura montaliana dell'ultima parte, che si apre peraltro con una formula stereotipa («Dico l'immobilità delle cose….»)

Il primo nucleo di testi trova una felice, sebbene tipicamente novecentesca, coesione intorno a un ricco bestiario di riferimenti. Mi sembri bravo a spingere su questo pedale senza eccedere nelle concessioni a una poetica altrimenti troppo prevedibile e stucchevole. Bisognerebbe forse verificare la possibilità di qualche taglio o rivedere alcune scelte lessicali («ebbra»), ma il pericolo maggiore resta quello della "poetica su tema". Si nota forse qualche strutturazione troppo trasparente: procedi a tratti per accumuli (anch'essi montaliani) e per parallelismi («È come… È quando»).

Mi chiedo se debba essere ancora infranto il limite dell'ironia, di una poesia ricca di sapienza letteraria che, esorcizzando il proprio disagio e presupponendo verità, lascia intuire, ma non dice. Un certo minimalismo che si sente saggio (nel senso della propria consapevolezza intellettuale) e che si limita alla battuta, all'immagine conchiusa e lasciata nel vuoto, mi sembra ancora molto novecentesco. Forse ci sono lezioni poetiche che devi metabolizzare (quali sono le tue letture? Quanti anni hai?)

Poesia *Lucciole*. Mi sembra davvero una caduta linguistica, non tanto perché un linguaggio così crudo non ha senso, ma perché non fa senso nel "sistema" linguistico, tutto sommato attenuato, che finora ti contraddistingueva. L'*understatement* si rompe bruscamente. La «minuscola fica» mi ricorda De André, ma davvero cadi nella canzonetta (anche per colpa di rime troppo esibite): «E quasi piangeva non sapendo / il significato dell'amore, / se il piacere che avrebbe provato / fosse un piacere onesto o fosse peccato». Più che banale.

Credi, ho un curriculum fiacco: bella, ma non sarà una nuova versione di tanti inetti piccoloborghesi già visti e sentiti in tutte le salse? Attento a creare un tuo personaggio. Ci sono tante persone reali, invece, che chiedono di essere dette con amore e senza pietà e commiserazione.

Dadi. È una *boutade*. Vanno bene queste poesie-gong, da far risuonare come moniti ogni tanto, nella raccolta. Ma si può scavare di più.

Noto che il nucleo delle prime poesie è stato sostituito da una volontaria immersione nel mondo contemporaneo, e questo è ancor più dannoso perché si presta con più forza a farsi trasportare da una poetica, non da una poesia libera. Ne è una nuova spia linguistica la poesia *Hacker* (e successive): le scelte lessicale sono tutte marche evidenti, generano una volontaria parodia. Le lascerei all'ultimo sarcastico Montale, al suo umore nero (o alla sua morsa oraziana: la tua epigrafe è giusta).

Mi piacciono le impennate di preghiera, del tipo «Dio salvi i muratori», «Dio delle derive»… Ma un mio amico dice una cosa molto giusta: Dio è un giocatore da panchina. Devi farlo entrare solo quando sei disperato, non accetta staffette continue. In altre parole: non cadere nell'automatismo con temi così importanti.

Togliere il bruttissimo: «sei negli occhi del ladro, / nel labbro viola dell'ubriaco, / nel viados che spasima» ecc. Se non è canzonetta, è un querulo abbandono domenicale.

Mi chiedo a questo punto se gli a capo interni al verso («Esistono cose eterne, vivono») non siano altri debiti non risolti verso qualche tradizione tua, dal momento che li sento inerti nella tua versificazione. Il loro uso discreto mi sembra un tributo più che a Luzi, che ne fa un uso radicale, a Rondoni, che già attenua la valenza di tale strategia. Ma in fondo questa

www.andreatemporelli.com

cercata contemporaneità (anche linguistica) con tanti sbalzi verso la preghiera, mi ricordano davvero da vicino il buon Davide, alle sue/tue «tangenziali».

La mano non è mi pare un'altra anomalia, questa volta anzitutto ritmica.

Banali e ribattute le chiusure di *Circo*, ancora in struttura parallela e cumulativa.

Avvertiti questi limiti, la terza parte giunge all'acme. Una poesia come *Preservativi* la sento quasi come dettata da una spinta ideologica. Vuoi fare poesia su certe cose, buttandoti rondonianamente nel reale a tratti impoetico, giocando su marche linguistiche compiaciutamene impure (in una poesia come questa basterebbe togliere il titolo per cambiare molte cose) con atteggiamento a tratti pietistico. «Poi, quando mangio, / il televisore è spento / e io guardo le cose / sulla tavola» ecc.: ancora Rondoni. E, se non lo hai letto, la consonanza è ancor più preoccupante e potrebbe riportare a fonti comuni.

Va poi molto di moda scrivere poesie sul supermercato. Magrelli lo fa sui giornali. Tu lo fai anche sui preservativi. Insomma, ci sono davvero tante marche moderne o postmoderne che si prestano al nostro discorso. Woody Allen *docet*, e sinceramente mi basta.

Rocco Siffredi? Ah!, eccola l'ironia, insieme al vezzo di essere moderni e di saper fare poesia su *Internet*, Pornografia, sui Nostri tempi… Proprio come nei concorsi letterari si leggono poesie sulla speranza, sul duemila, su Sarajevo, sui barboni, sul Giubileo….

Il calcio, ah, ecco un altro Tema dei Giorni Nostri. Da *Talk-show*.

Mi fermo qui, non trovo più appunti nelle ultime pagine. Probabilmente dovrei aver indicato con sufficiente cinismo (ma è questo che serve, di fronte alla poesia propria e altrui, nel momento del *lavoro letterario*) le questioni essenziali. Spero tu sappia riconoscere dietro questo cinismo la passione e la voglia di andare a fondo, di non fermarsi a pensare e a sentire a metà strada, che mi sembra tu condivida. Non ti ho indicato i molti versi splendidi né ho indugiato sullo spessore tematico e stilistico complessivo del lavoro che ci hai proposto, proprio perché non sopporta l'idea (mia, assolutamente opinabile) che quanto di buono stai coltivando venga compromesso da ciò che ho voluto sottolinearti.

Poi, magari si tratta solo di fisime personali…

24 dic. 00

Caro * * *,

la mia attenzione è stata sicuramente colpita, a partire dalla lettera, così sostenuta retoricamente che mi ha messo… in imbarazzo. Come fossi un letteratone imbalsamato (...se passa il tempo!).

Beh, se fossi un letteratone imbalsamato, metterei giù adesso due righe di complimenti lusinghieri ma abbastanza vaghi, spronandoti a non abbatterti per le difficoltà che si incontrano nel cammino della poesia e auspicando la pubblicazione del tuo libro (che non è discorso *altro* rispetto alle difficoltà della poesia, dal momento che il volume dovrai pagartelo).

E invece…

E invece mi sembra che il talento ci sia, nei tuoi versi, ma rischi di soffocarsi in qualche contorcimento intellettualistico. Mi sembra ci sia troppa enfasi, che i testi siano turgidi e il linguaggio non abbastanza tagliente (piegandosi anzi nelle curvature dell'ironia, sulla quale ormai non scivola più nessuno, se non l'autore stesso… Montale è già saturo da un po'). Il lavoro sulla sintassi e sulle figure retoriche non viene illuminato da una sapienza filosofica che pure, sono sicuro, c'è (a tratti forse persino esibita), ma che non riesce a creare Visione e ripropone il Discorso.

Sarei dell'idea di non pubblicare il canzoniere, ma non perché non sia già, comunque, un

www.andreatemporelli.com

lavoro discreto, ma perché secondo me deve entrare felicemente in crisi. Inoltre, la * * * non è una buona casa editrice e non è mai giusto pagarsi un libro. Se proprio vuoi avere qualcosa tra le mani che non sia la solita carta uscita dalla stampante o dalla macchina da scrivere e, nemmeno a Natale, ti vengono in mente valide alternative per spendere dei soldi, entra in una tipografia e confezionati da solo il libro, risparmiando, ottenendo tutte le copie che in effetti paghi, diventandone insomma fino in fondo l'editore (dissolvendo il fantasma di editore con il quale pensi di entrare in proficuo rapporto adesso).

[…] Insomma, non riesco proprio a dire tutto quello che vorrei in poche righe formali. La poesia è una faccenda davvero seria, e non si deve lasciar cadere nessun giudizio sulle cose, sia riguardanti direttamente la scrittura sia il mondo che, come un avvoltoio, le gira intorno, ansioso e famelico.

18 marzo 2001

Caro Antonello,

il tuo è un dolcissimo errore giovanile, che avrei commesso anch'io. Dico dolcissimo perché il libro è bello, anche se a tratti mi sembra stucchevole nel simbolismo, lussureggiante nel linguaggio. Ma è fra le cose più buone che ho letto fra quelli della nostra generazione. Spero, però, che fra qualche anno riconoscerai il fallo: vorrà dire che sei cresciuto, che il tuo rapporto con la poesia è più rigoroso. Mi auguro non rimarrai, come capita a troppi, un eterno adolescente e che i tuoi prossimi libri non siano accompagnati da prefazioni e quant'altro. La poesia chiede sacrificio, cioè *il sacrificio dell'io*. Reale, non poetico. Il cordone ombelicale da recidere non riguarda la tua scrittura, già deliziosa, ma il tuo rapporto con essa, perché non ci deve essere confusione tra il corpo dell'autore e il corpo dell'opera (già, *la spina dorsale*…). Ma non voglio guastare con questo mio delirio la tua festa. Del resto, la mia considerazione è banale, a pensarci bene. Solo chi è pronto a non scrivere mai più nulla, è pronto a scrivere qualcosa sul serio, perché la materia gli è offerta dalla vita, improrogabilmente.

6 aprile 2001

Gentile prof. * * *,

[…] Impressione prima: c'è misura, gusto, capacità di equilibrare la parola fra espressione emotiva, compostezza, autosufficienza dell'immagine. Sono poesie godibilissime, anche se magari la metrica risulta spontanea, alla fine anche prevedibile.

Il problema sorge dalla constatazione che manca qualcosa nel terreno in cui affondano: mi sembra si possa parlare di un ingrediente propriamente letterario. Se la meta da raggiungere per chi scrive è la sublime semplicità, essa deve risultare una vittoria faticata. Bisogna aver digerito e metabolizzato la tradizione.

Qui, però, urge una precisazione: non appartengo alla schiera di quelli che pretendono i poeti laureati (sebbene lei... lo sia), ma non bisogna nemmeno dimenticare che si sta parlando di letteratura. La grande letteratura nasce e risorge nella vita, ma deve anche strappare l'io del poeta a sé stesso, farlo smarrire nella selva oscura della tradizione e fargli trovare un varco entro quel "campo comune", quel luogo di senso sovrapersonale, che comprende ma trascende l'io, che è dato dalle forme, dai ritmi, dall'immaginario della letteratura. Il rischio, se non si fa questo, è di ricadere nel "poeticume", in un bagaglio di albe e tramonti che rappresentano ciò che è scontatamente poetico, e invece non è il punto di partenza, ma di arrivo, della grande poesia.

www.andreatemporelli.com

2 giugno 2001

Caro * * *,

sei una persona amabile, lo si capisce da come ti misuri con discrezione. Bisogna non prendersi troppo sul serio, ma portare avanti con serietà le cose in cui si crede: tu fai parte di questa categoria di persone, così rara da incontrare nel mondo della poesia.

Eppure, ti confesso un mio limite. L'haiku proprio non mi dice nulla. Lo so, è proprio un mio limite: sono sordo a questo tipo di poesia, sono troppo occidentale. Per me, l'unica strada verso l'oriente, è addirittura lo sfondamento dell'Occidente...

2 giugno 2001

Caro Tommaso,

sto rileggendo le poesie che adesso ci mandi strutturate in una raccolta. Sono testi ottimi e tu hai talento, su questo non c'è dubbio, ma...

Ma mi sembra di rileggere i sonetti che scrivevo io e che per fortuna nessuno mi ha mai pubblicato: adesso, col senno di poi, è un bene. Provo a dirti sinteticamente qual è il punto: adesso tu scrivi (e bene) da dentro le tue letture, sei ancora troppo schiacciato sui tuoi modelli. E non è un fatto di tracce da rinvenire nei tuoi versi, ma proprio dell'atteggiamento che li regge. Sono versi che devono ancora passare una soglia iniziatica. Eliot diceva: si è poeti solo dopo i venticinque anni. Io ho sentito scoppiare (*Il cielo di Marte*...) la bolla che mi imprigionava (e non sapevo ed ero certo di no) quando ho chiuso con l'università, quando la prosa del mondo mi ha investito realmente, con le persone da accudire e il lavoro da trovare e non per mezzo della mia fervente attenzione.

Per questo Giuliano ed io finora abbiamo, con una durezza che può venire solo dall'amicizia, evitato la pubblicazione su «Atelier». So che tu senti la pressione delle tue ragioni e non escludo nemmeno che, da parte nostra, ci siano incapacità di giudizio o troppa presunzione nella questione che ti ho sollevato. Ma non siamo ipocriti e per questo non rimuoviamo nulla dalla nostra attenzione.

Del resto, il tuo lavoro è davvero ancora ingenuamente, adolescenzialmente esposto a derive francamente insopportabili, quando scadi nell'ironia o nel calligramma. Eppoi, questo è davvero un nostro limite, non sopportiamo l'intellettualismo: abbiamo pubblicato versi meno belli dei tuoi, ma forse più coraggiosamente esposti al dramma. Meglio il volo di Icaro che il risolino di chi "telavevadettochefinivacosì" mentre titilla i propri versi specchiandosi nell'acqua.

Comunque, ora ti scrivo per toccare questo nervo e proporti un medicamento. Ci sono infatti cose che pubblicherei sulla rivista (e suppongo che anche Giuliano sia d'accordo: invierò comunque anche a lui questa intempestiva comunicazione). Perché? Perché, come ti ho detto, sei bravo e perché finalmente ho tirato fuori l'osso dolente, ragion per cui è chiaro che adesso la pubblicazione non è più una spinta per accogliere il tuo lavoro, ma una sferzata, che vuole rompere la schiena alla tua silloge, provando a selezionare i tessuti vivi da quelli cancerogeni (dal "nostro" misero punto di vista, è ovvio). Che ne dici?

3 giugno 2001

Caro Matteo,

[…] Francamente non ne posso più di un simile atteggiamento poetico. Lo so che troppo coraggio può portare al delirio più comico e patetico, ma sono certo che la vera sfida, nella babele attuale, sia un'altra. Tutti gorgheggiano. Tutti sono bravini. Tutti sapidi di retorica e di cultura. Ma chi canta?

Le poesie che ho maggiormente apprezzato sono *Pomeriggio scandito dall'adagio della*

www.andreatemporelli.com

pioggia che, sebbene con toni un po' crepuscolari e scontati, mantiene calda e suadente la riflessione monologante, e *Sabato assonnato nella vertebra di un treno*, poesia in cui similmente trovi figurazioni dense per stringere le immagini e i pensieri.

Un tuo pregio assoluto è il "fiato lungo", il tentare testi ampi e visionari. Il prezzo sono cadute nella banalità o nel cattivo gusto, come i versi nelle poesie che ti ho indicato: «per il triste spettacolo / di un clown che ripeterà le sue capriole altrove» e «come spermatozoi sul vetrino / di un microscopio». Inoltre, qualche volta il verso pieno ti induce a sostare su troppi aggettivi e riempitivi vari.

Spero apprezzerai la franchezza.

23 febbraio 2002

Cara Daniela,

sarò sincero: secondo me, stai per andare incontro a una cocente delusione. Il mondo dell'editoria non può darti quello che cerchi, punto e basta. Potrai forse (te lo auguro, ma mi sembra che le porte siano chiuse) trovare qualche nuova sistemazione, ma dopo il periodo di grazia iniziale ti accorgerai che hai solo spostato il problema a un altro livello.

Il poeta e lo scrittore, ormai, sono uomini come tutti. È un bene e una ricchezza da sfruttare. Portiamo avanti i nostri mestieri (magari così impoetici, così lontani dalla letteratura) non come una croce, ma come il punto di partenza di tutto: la base di verità di una vita che, magari, sarà «fiorita dalla parola».

Qui, il mio amore per la letteratura e l'intuizione della realtà del mondo poetico ed editoriale, mi ha dato la forza per creare qualcosa che non c'era: la mia rivista, lo spazio dove dialogo con gli altri, lotto, cerco di far nascere qualcosa e magari di smuovere il sistema. Ma è, e deve essere, uno spazio gratuito, una vacanza, un privilegio che responsabilizza. Me lo ricordo tutte le volte che in cantina (magari certi pomeriggi di Natale) imbusto numero dopo numero, passo la mano su tutte le etichette, riconosco i nomi di chi vorrebbe essere un poeta importante e non lo è, si lamenta, riceverà gratis la mia rivista e non penserà nemmeno che forse potrebbe abbonarsi, perché tutto gli è dovuto.

Vedi, qui c'è molta poesia. In questa quotidianità impoetica.

L'equilibrio non lo devi trovare nella letteratura, ma nella (tua) vita. Accettare il tempo, le fatiche, le malattie, la morte, le gioie, le felicità che passano, gli altri che non hanno tempo per te, tu che non hai più tempo per gli altri e forse nemmeno per te stesso...

Il problema è altrove. La poesia (proprio quella di cui tutti abbiamo bisogno) è dove nessuno la cerca. Nemmeno se dirigessi Lo Specchio Mondadori, avresti risolto il (vero) dilemma: avresti solo (e so che comunque è qualcosa) qualche ragione in più per sostenere l'illusione, ma dovendo affrontare, su un piano più alto (più alto?!) le stesse magagne.

Cerca un lavoro dignitoso, che si armonizzi con la tua vita. Ma non guardare a palazzi che non esistono e che comunque sono pieni di fantasmi. Anzi, fossi in te cercherei di allontanarmi il più possibile da essi, per sottrarti al contagio.

Oggi c'è il sole, avevano annunciato pioggia. Mia moglie gira per casa a fare pulizie e di tanto in tanto mi chiede una mano. Domani è domenica e dovrò correggere tutti i compiti dei miei pargoli, e i libri di Zuccato, di Conte, di Viviani rimarranno a respirare sulla scrivania, all'ombra, ancora per un po'.

Oggi è un buon giorno, come sempre, per vivere.

www.andreatemporelli.com

25 apr. 02

Caro Stelvio,

condivido completamente le tue parole. La poesia cambia se cambia la vita. Ma io credo anche nella reversibilità dell'affermazione. La tua vita cambia se cambi la tua poesia. Ho sempre sentito la scrittura come un'avventura antropologica; parlo di stile come ipotesi di civiltà. Cambiando la mia parola, cambio il mio rapporto col mondo. Credo insomma che non dobbiamo essere fatalisti, che il destino è semplicemente il nostro carattere.

Imparare a scrivere una splendida poesia d'amore vuol dire imparare ad amare, educarsi a sentire le cose in modo nuovo. Se così non fosse, non scriverei. Non ne varrebbe la pena. Non ci sarebbe nessun incremento vitale.

Certo, l'accettazione dello stato reale delle cose è il punto di partenza per non fare delle mie affermazioni uno sbuffo idealistico, valido quanto gli umori di un intestino.

19 gennaio 2003

Caro Fabiano,

[…] Spero di meritarmi la considerazione usando la solita spietatezza. Ai poeti (soprattutto quelli che si stanno formando) non servono lettori mediocri né annotazioni anodine, formalmente insulse. Anche se essere diretti e duri solleva antipatia immediata. (Ma io mi affido alla tua intelligenza)

Do per scontato che sei un poeta, che brucia anche in te quel grano di autenticità che devi far brillare, lavorandolo. Darei per scontato questa cosa anche di fronte a qualcuno in cui non trovo niente, mentre in te si avverte *davvero* una tempra forte, una capacità d'immagine e tante altre cose positive di cui taccio.

Non mi piacciono le poesie centrate sulla pagina: sono un'infilzata troppo fragile di parole. Oggi come oggi (e il mio sarà un giudizio del tutto opinabile) bisogna ricostruire il tessuto del discorso, dominare la sintassi, cercare il percorso ampio. Quando invece proponi i tuoi versicoli, i punti deboli si accentuano. Basta la prima nota, la prima parola, per stonare. Gli attacchi "Figli" e "Genitori" sono già retorici. Prendi troppo di petto un tema arduo; per parlarne dovresti partire da più lontano, in modo meno impostato, più vero e intimo, arrivando al tema passo dopo passo, velo dopo velo.

In effetti, il rischio di un tono troppo alto, cercato, goffo nella sua posa innaturale, compare spesso anche nelle altre poesie. Pensa anche soltanto a certe inversioni: «d'un mai nato amore», «d'una mai truccata cameriera» ecc. A ciò aggiungi formule spesso reboanti, da predicatore: «prostitute», «grumi di miseria», «beni di lusso fornicatrici» ecc. Molte maiuscole sono esibizioni di muscoli primonovecenteschi ora un po' risibili. (Attento: non sto dicendo che certe parole o soluzioni non si possano usare, ma che è difficile).

Trovo anche molte banalità, cose troppo ovvie («instancabilità operaia di formica») o in poeticume patetico (il «canarino di seta / che ha paura di volare timorato / da un cielo senza sbarre»: mi asciugo già le lacrime col fazzoletto…) o cadute prosastiche («sensazioni talmente simili»).

Forse dovresti attraversare certe zone della nostra letteratura che magari adesso ti sono poco congeniali, per esempio la cosiddetta "linea lombarda". Potresti apprendere come smorzare i toni senza perdere vigore, evitando semplicemente di sbavare per eccesso. (Attento anche qui, non sto dicendo di prendere i poeti lombardi come modello, ma di attraversarli, di nutrirtene per imparare il tono della *tua* voce e definire bene i *tuoi* temi. Non imborghesirti, mi raccomando: coltiva la tua selvatichezza).

Forse la poesia che più mi è piaciuta è *Gli occhi delle madri sono ghiande di meriggio*. Qui

www.andreatemporelli.com

trovo un certo equilibrio: sei sempre sul punto di spararla troppo grossa, ma in generale il testo tiene, nonostante l'eccesso di strutture ad accumulo di definizioni (superfetazioni immaginose che spesso si aggrovigliano e si svuotano di vigore a vicenda).

Mi raccomando, non prendere questa lettera per una stroncatura, ma come un invito a lottare e, magari, a smentirmi con altri testi più maturi.

24 aprile 2003

Gentile ***,

nessun fastidio, mi creda, per la sua olimpica risposta: sono abituato a sfoghi del genere. Piuttosto, mi irretisce far fatica a insegnare la grammatica per mestiere e aprire libri con troppi strafalcioni. Idiosincrasia mia, per carità...

Una domanda: che cos'è la letteratura? Per me NON è il libero sfogo di alcunché di Personale, ma la trasfigurazione del proprio vissuto (razionale, emotivo, fantastico, mistico ecc.) attraverso il superamento dell'egoità che passa per l'acquisizione di quel campo di forze interpersonale che è il sistema della nostra tradizione poetica (nella sua inscindibile unità di forme motivate e contenuti in perenne metamorfosi). Dunque, una forma di educazione anche, e di mestiere, che passa per la conoscenza dell'altro. Se ragiono e parlo sempre con i miei parametri, se mi misuro sui miei valori, se resto nel mio solipsismo, la scrittura rischia di essere solo sfogo. Se lei non vuole collocarsi in questo campo di forze che sta oltre la sua persona, perché pubblica, spedisce, chiede giudici dai letterati di mestiere?

24 maggio 2003

Caro Giovanni,

[…] Al di là del progetto (non so quanto dantesco, ma di sicuro ambizioso) sotteso all'opera, che si apre con un prologo e si articola in canti, il limite del frammentismo è determinante. Il linguaggio (quanti aggettivi però!) e la metrica abbastanza curata (a parte endecasillabi in quinta, cacofonie come «già ciucchi cocci» o sprezzature cercate nel quotidiano o in qualche inflessioni giovanilistica, che a me non piacciono) ribadiscono l'intelligenza di chi scrive, ma i passaggi ellittici da un frammento all'altro, con quel gusto per l'arguzia, la freddura, la posa intellettuale, mi danno l'idea, alla fine, di giochi pirotecnici sul vuoto. Domina la pagina bianca, ancora... l'allusione a qualcosa che, in fondo, non c'è (o se c'è, esiste a livello psicologico, dal momento che non è detto, non trova forma sulla pagina). Tale vuoto è in qualche modo occultato da serie di accumuli, da ricercati impasti fonici, da ricercatezze un po' vacue («ipersofferente / pizza» ?!). Viene da dire: perché cerca la poesia? Potrebbe cavarsela con brillanti aforismi.

In poche parole, crudelmente: il talento si sente, l'opera no.

Ma potrei aver detto solo cazzate e non aver capito nulla. Quello che conterà, in definitiva, è la tua reazione.

3 giugno 2003

Caro Santino,

non so proprio che dire riguardo ai tuoi testi. Ti ringrazio dell'omaggio, ma non ha senso, per me, andare avanti a leggere un paio di paginette di uno e poi dell'altro. Forse anche perché leggo molti autori contemporaneamente, per cui la mia soglia di percezione delle cose si è alzata. Insomma, sono ben scritti, non credo si possa annotare molto (a parte la differenza di tono e di tenuta delle due cose). Ma a che servono? A me non hanno dato alcun brivido. Non si distinguono dalla massa delle cose che circolano.

www.andreatemporelli.com

Insomma, serve più coraggio, più visione, più costruzione formale, più geniale semplicità, più potenza di contenuti. Serve tutto. Abbiamo bisogno di "Terre Desolate", di "Divine Commedie", di "Canzonieri"... Il resto francamente è un bla bla stancante. E mi ci metto dentro pure io, per carità: è un'osservazione generale. Nel particolare, appunto, non saprei che dirti. Meglio leggersi un articolo di giornale interessante, che ti passa un'informazione utile.

Meglio riaprirsi un libro di scuola e studiare, prendere appunti.

(Non è un consiglio per te, questo, ma per me, in vero).

3 giugno 2003

Gentile Natascia,

non riesco nemmeno a finire la lettera. Forse un giorno capirà da sola, io non ho tempo da perdere. Mi ha chiesto un giudizio, ho serenamente e convintamente risposto. Se proprio ha voglia, un giorno le chiederò di stipulare una classifica delle migliaia di volumi che in più di un decennio ho ricevuto (sono ancora qui, sopra la mia testa...), inserendo il suo autore nella classica a suo insindacabile giudizio. Ad occhio e croce io proporrei un 827° posto. Può fare una prima selezione cercando tutti quelli prefati da Squarotti: io ne ho centinaia. Nemmeno lui sa quante ne ha fatte (le giuro non è una battuta, ho un amico che... ma lasciamo perdere).

Può prendermi per incompetente, faccia come creda.

Le chiedo solo di non importunarmi più, perché, se ad ogni libro di nessun valore mi tocca mettermi a ripercorrere nuovamente oltre un decennio di lavoro, non me la cavo più.

6 novembre 2003

Cara Luigia,

[…] In fondo, si tratta solo di un limite, congenito al tuo stesso lavoro stilistico, alludo alla strutturazione (metrico-ritmica) molto "ossificata", essenziale, dei tuoi testi. Ciò li riconduce, per intenderci, entro un alveo di ricerca lirica per frammenti, anche se di alto lignaggio (Ungaretti-Celan, per dire). È vero, il tuo libro è tematicamente abbastanza cogente, per cui chi legge non si disperde in mere occasioni, in lampeggiamenti fini a sé stessi, ma cuciono un discorso (immaginifico, simbolico ecc.), eppure io vado ormai domandandomi da un po' di tempo a questa parte se frammenti, pur ineccepibili, come «noi siamo figli / di assoluta / primigenia / salvati» reggano la pagina. Credo, in altre parole, che formare piccoli congegni di senso abbastanza emblematici sia più che semplice che "tirare il fiato", portare avanti il discorso, dispiegare tutte le potenzialità sintattiche, ritmiche e armoniche della nostra lingua. Non alludo alla necessità di endecasillabi o rime (potremmo anche arrivarci, ma non è questo l'obiettivo vero): mi auspico un "dire più pieno", uno stile tanto evoluto da comprendere il tuo ma nel contempo di superarne i limiti.

Già, perché è ben difficile "tirare il fiato" a tale misura. Anche tu, mi sembra, non ci riesci pienamente nei testi più ragionati e narrativi (*Lacrima Christi*). D'altronde, se ci fossi riuscita, avresti trovato la pietra filosofale: mantenere la densità lirica, eppure dire, raccontare, ragionare, fare magari persino dell'epica ecc., senza cadute: bisogna essere Dante, verrebbe da ribattere.

[…] Ancora due cosette. La prima è molto a pelle, anzi un po' stupida: lascio prevalere il poeta al critico, forse, vale a dire il capriccio al raziocinio. Le tue inserzioni dialettali non mi convincono. Forse ci sono persino certi dialetti più difficili da maneggiare, perché troppo

www.andreatemporelli.com

inclini a certi accenti parodici, popolari ecc., insomma a inflessioni equivocamente caricaturali, specialmente se si limitano a frasi un po' stereotipate.

La seconda è più sensata, suppongo: la seconda parte della tua raccolta si rilassa un po', prende una piega elegiaca, si fa più tersa e comunicativa e, paradossalmente, perde in potenza poetica. Probabilmente i congegni lirici come i tuoi funzionano meglio con il *trobar clus*, con un dettato insomma più assoluto, teso, tragico, "deangelisiano".

17 apr. 04

Cara Milena,

[…] Il dato che emerge maggiormente è che non ci sono difetti macroscopici. Non trovo particolari cadute, il linguaggio non è troppo elaborato e può lievitare, qualificarsi ulteriormente, ma è attraversato già da un buon respiro.

Tuttavia, mi sono chiesto se i versi fossero dovuti. Hai scritto poesia o prosa? I confini sono spesso labili, certo, ma sono dell'idea che la verticalità, specie oggi (tempi in cui scrivono tutti, e in questo non c'è nulla di male, per carità), comporta una assunzione di impegno maggiore. È come se certe cose, scritte in verticale, risultassero qualche volta un po' presuntuose.

Ora, se provi a leggere di seguito i tuoi versi, sei sicura di perdere qualcosa? A me sembra che addirittura tutto sia più adeguato e il respiro lungo che attraversa la tua lingua si distendi su un letto meno scomodo.

Detto questo, c'è anche il problema dell'immaginario. L'universo che crei, per quanta profondità testimoni, non è particolarmente efficace, emblematico. Insomma, servono figure, personaggi, scene, oggetti… un mondo che si impone, brillante o visceralmente coinvolgente. E possibilmente coerente e originale. Quel che dici sembra invece sempre centrato sull'esperienza lirica, su un io certo discreto, che non si lascia bave di effusioni eccessive, ma che non si è ancora installato davvero nella letteratura, in quella potente piattaforma che trasfigura e amplifica, magari anche inventando (essere onesti non vuol dire per forza essere sinceri…).

23 aprile 2004

Gent.mo sig. Giovanni * * *,

le sono grato per l'invio della sua raccolta *Nel corpo mutare*. Mi pare un libro compatto e maturo dal punto di vista dell'immaginario, come del resto dimostrano in modo lampante le figurazioni coerenti attraverso le quali il discorso poetico si sviluppa. Con un buon senso anche musicale (come il verso isolato che si ripete, modularmene, e scocca come un gong).

Forse, però, alla lunga tutto questo può diventare anche un poco lezioso. Tutto è a posto, ben coltivato, in un giardino che ferma l'inquietudine nell'incanto.

Si può ulteriormente affinare, invece, lo stile, vale a dire il singolo verso, le scelte lessicali, le strategie per addensare significati. Dovrebbe trovare, suppongo, superfici di attrito anche a questo livello, e non solo griglie strutturali complessive (a livello di testo o, sul piano dell'immaginario, dell'intero volume). Ma questa è la mia opinione, assolutamente opinabile in quanto tale.

Cordiali saluti e auguri anche per la sua opera, così circonfusa da illustri illustratori (prefazione, postfazione, bandella… non è un apparato eccessivo, alla fine un po' goffo? Perdoni il rigore, in questo)

www.andreatemporelli.com

7 luglio 2004

Caro Marco,

a parte qualche imprecisione grammaticale (specie per gli accenti), i testi che mi mandi non sono ancora proponibili. Sono ”effusioni sentimentali”, non poesie, cose discrete, magari anche buone, ma per un diario personale. Chi ci tiene, giunge lo stesso alla pubblicazione a proprie spese, per avere un volumetto, ma non è ancora affatto letteratura, solo vanità.

So che è dura digerire certi giudizi, ma è tempo di abbandonare la lirica. Devi per forza scrivere la tua vita? In che cosa può essere eccezionale rispetto a quella di miliardi di altri individui? Nella lingua, nello stile, nell'originalità delle immagini: tutte cose che, al momento, mancano.

Forse dovresti imporre di non scrivere poesie d'amore, di fare esercizi, scrivendo a tema, imitando, provando strutture poetiche anche chiuse (il sonetto, magari). Devi scoprire che la poesia non è l'idea del poetico che hai in testa: è una luce abbagliante e dura che necessita dell'intelligenza, dello studio, di idee sulla poesia e sul mondo non spontanee e, per quanto sincere e vibranti, banali, ma ricche di attraversamenti culturali oltreché, è ovvio, di esperienze di vita intense (e l'intensità non è nel fatto, magari ovvio, che ti capita, ma nel tuo occhio che vi legge qualcosa di unico, e sa restituire, linguisticamente, quell'esperienza di unicità).

Serve stile, a cominciare, ovviamente, dalla capacità di accettare giudizi duri, ma leali.

2 dicembre 2004

Caro Aldo,

[…] Mi sembra che nella maggior parte dei casi si faccia sentire e pesi troppo il limite della serialità delle tue costruzioni. Questo vale tanto a livello orizzontale, ovvero per la matrice strutturale e “contenutistica” che genera una sequenza (o sezione o raccolta), quanto a livello verticale, nei testi in cui la costruzione per accumulo, l'abuso del “come”, il coinnestarsi delle immagini devitalizza i versi più efficaci, le aperture più memorabili.

Mi sembra anche che queste raccolte si situino in un momento del tuo lavoro in cui sterzi decisamente verso una maggiore chiarezza comunicativa (e il titolo della prima raccolta è forse sintomatico): a me questo piace, ma in alcuni casi sembri cadere nella poesia scontata, nell'immagine o nel sintagma troppo poetico («soffocandoci di tenerezza», «rabbrividiscono i tetti», «come cani randagi», «tempo di dolcezza»). Questo accade soprattutto in una tua tipica struttura grammaticale, quando rendi astratto («poetizzi») un termine concreto attraverso una specificazione.

Improvviso un campionario: «brocca del respiro», «bauli di nebbia», «cartoccio di nuvole», «nido dell'alba», «mano del vento», «fianco dell'estate», «denti di pioggia», «consistenza del mondo» (questi ultimi 4 in 4 versi di seguito!), «incendio del battesimo», «grembo del pomeriggio», «ali del tuono», «ostrica di grazia», «barche di luci».

Spesso, poi, abusi degli aggettivi (labbra arse, luoghi abbandonati, mia fuga, unica stanza, porte infinite spalancate: tutto in tre versi) e in questo contesto anche le rime, pur discrete, ma spesso facili o squillanti (le tronche così tipiche in *Le cose chiare*, anche se abbastanza distanziate), assumono una valenza troppo eufonica, compiaciuta. Insomma, mi pare che questi difetti solidarizzino troppo fra di loro e creino una trama davvero fastidiosa, che distorce quel che di ottimo invece riesci ad esprimere.

www.andreatemporelli.com

26 gennaio 2005

Gentile * * *,

[…] Si eccede nel tentativo di rendere spettacolare: si inocula stupore imitando lo stupore, con un linguaggio un po' gonfio e compiaciuto degli aggettivi (spesso reboanti: mirifico, fremebonda, celestiali). L'effetto poetico sarebbe quello opposto: di suggerire lo stupore dissimulandolo, con una maggiore secchezza espressiva, insomma. Anche le movenze del testo, certi a capo ecc., sembrano simulare la vertigine, senza renderla pienamente (c'è differenza, insomma, tra comunicare ed esprimere: posso dire «dolore dolore» con tono sofferente e comunicare noia o dire invece qualcosa di apparentemente rassicurante —«bello»— ed esprimere dolore). Certi sintagmi («invincibile alchimia») risultano dunque stonati, sopra le righe, e provocano l'effetto contrario rispetto a quello desiderato. «Brivido di luce» è poetichese popolare. I «superni furori» sono parodia inconsapevole. Non si vuole con questo richiamare ad un abbassamento del tenore linguistico: si tratta di trovare il giusto tono. Possono andare bene certe arditezze («foltoerbato», alla Luzi), ma se il tessuto complessivo le sostengono. In ogni caso, prima di inserire un aggettivo, è bene ponderare l'ipotesi di trovare un sostantivo in sé completo, per non eccedere nel colore, con il rischio di ridurre il poetico ad un effetto di suggestione e non a sostanza più salda.

Detto questo, il tentativo di raggiungere un'orchestrazione grandiosa di visioni che implicano anche grandi temi, piace. La strada intrapresa è giusta, bisogna solo bruciare la gioventù, le sue fiammate, i suoi slanci con tutti i piccoli e fruttuosi vizi che comportano.

Certo, il modello luziano va attraversato e non ripetuto. Penso proprio agli scalini dei versi, alla posa testuale: quanto necessitata e frutto di un faticoso viaggio quella del maestro e quanto rischiosamente ammiccante e annacquata in qualsiasi altro poeta che imita quella soluzione senza avere alle spalle un suo percorso! E così vale per certi attacchi invocativi, per i toni sublimi, per il corsivo degli infrapensieri o delle altre voci, per la stesura sintattica…

13 maggio 2005

Gentile Maria Rita * * *,

I testi proposti raggiungono risultati alterni: il lavoro poetico è disomogeneo, a tratti volubile o un po' occasionale, nonostante la spina dorsale di alcuni temi di fondo (il viaggio, il nome ecc.), tuttavia troppo generici per divenire qualificanti.

Esemplificheremo il discorso attraverso un riferimento puntuale ai testi iniziali.

La prima poesia, *Scrivere nel sonno*, risulta gradevole, ma pregna di un'idea della poesia alquanto scontata, fatta di un lessico smaccatamente "poetico", senza mediazione, spessore, ricerca filosofica e linguistica, filtri personali, insomma: il nome, la voce, gli amanti, l'infinito, lo schianto ecc. restano campioni di un immaginario scontato, dal fascino lampante ma evanescente. Certo la poesia è pulita, in pratica non ha pecche, anche dal punto di vista metrico è tornita al punto giusto, tra endecasillabi settenari e quinari, ma resta un cammeo che non sembra aver troppe pretese. Un nuovo poeta rimette in discussione tutta la tradizione, invece, anche quando scrive con meravigliosa semplicità, semplicità sapida, però, per tutti gli attraversamenti culturali che ha compiuto, intrisa insomma di una ricca visione del mondo, diciamo pure genericamente un impianto "filosofico".

La successiva *Un viaggio che non* è spiazzante per la sua movenza più nervosa. È un'impressione anche favorevole, un'infrazione gradevole, perché sembra imboccare la direzione di una ricerca di maggior gradazione stilistica, di una necessaria fase di sperimentazione. Anche se nella brevità della poesia, che non ha radici in un contesto narrativo-simbolico

www.andreatemporelli.com

particolare (dato dal macrotesto di più componimenti), tutto sembra sempre troppo estemporaneo, cosicché le scelte più forti («dell'albero i nodi») si sentono gratuite.

I testi successivi tornano in parte sul primo registro, non lasciano tracce particolari, fino all'immagine forte delle *Trincee*, che svapora per un'impossibile referenza testimoniale concreta: siamo di fronte a versi aggravati da numerose pecche, dal più fastidioso poetichese («assetato al gelo delle luci», «abbiamo abbracciato sogni»), echi letterari troppo forti (il pascoliano «stracci di terra sul fronte»), espressioni fruste e prosastiche («ritagli di tempo»), slanci effusivi che sono smancerie romantiche («amore violento delle stelle»). In seguito si troveranno altri esempi di questi accenti insostenibili, per troppa accondiscendenza verso toni nostalgici («i quaderni di scuola i calzoni ai ginocchi») o per riferimenti a una tradizione poetica troppo scolastica (Montale, Ungaretti), che sembra ingenua e inconsapevole rispetto alla tradizione viva, attuale, realmente contemporanea. Si pensi anche alla volontà di poetizzare le idee, agganciando il concreto con l'astratto in formule banali: «sonno del giorno», «labirinto di vita», «lago del dolore». Il poeta pensa direttamente per immagini, tramite correlativi oggettivi: il lago, il sonno, il labirinto (ma siamo sempre su esempi non originali), che il lettore legge come vita, dolore ecc., senza che l'autore lo imbocchi.

9 gennaio '09

Gentile Walter * * *,

[…] trovo difficoltà ad esprimere un'opinione, ma questo non dipende dai suoi versi, che anzi mi hanno sollecitato molto, andando a pizzicare persino una genealogia poetica che mi pare di condividere intimamente; la difficoltà dipende da me, dal mio rigetto del pensiero critico dopo anni di fanatica e coatta applicazione.

Mi ha colpito (se le bastano queste impressioni senza pretese, da poeta disarmato e non da studioso) la simbiosi fra strutture composte e semplici, dettato nitido e improvvise accensioni lessicali, che spiccano come il croco di montaliana memoria in un testo ingannevole, apparentemente dimesso: certe sue squisitezze mi sono parse spie precise, gemme, segnali di una fenditura nel componimento, da cui evincere il sottofondo, la precisione di uno sguardo che rispetta il reale eppure va oltre le apparenze. E dire che dietro a quelle gemme c'è l'esempio di Pascoli, ma forse ancor più dello stesso Ceni, a ribadire la paradossale verità per cui è nel pieno rispetto delle cose che troviamo il punto di fuga, è nella capacità di nominarle con esattezza che le facciamo brillare: tutto l'opposto di un processo di simbolizzazione che depotenzia la realtà per fuggire altrove. L'altrove è qui, insomma.

Maggio 2010

Cara Laura,

[…] la poesia si costruisce sui versi. Mi sembra anche qui che il tuo passo sia istintivo, non consapevole. Ma il verso libero non esiste, anche quando, magari, non si scrive in metrica regolare e in sistemi chiusi. È vero che le misure attorno alle quali maggiormente giri sono il quinario, il settenario e l'endecasillabo, quasi a riprendere la lezione del primo Ungaretti; però quella lezione in te risulta edulcorata, perché manca il lavoro lessicale ed espressivo del poeta "ermetico", il quale peraltro si era reso ben conto di dover lavorare in una direzione diversa, tant'è vero che in seguito ha cercato di ricostruire il "canto italiano", di ritrovare l'endecasillabo e la posa persino classica (sebbene con effetti, a mio modo di vedere, troppo ingessati, segno che questa posa non gli era forse congeniale).

Un ultimo fondamentale segno di quella che mi pare una vocazione poetica non ancora

www.andreatemporelli.com

coltivata attraverso le dovute letture (quali poeti contemporanei leggi e conosci?) è il tuo ridurti a un impulso lirico che tenta di condensarsi in un'unica situazione, spesso espressa in verbi all'infinito o comunque in modi che tendono a stagliarsi in un tempo assoluto. E invece, a mio modo di vedere, serve il confronto con la storia, per scavare nel suo grembo qualcosa di emblematico, che resiste e chiede di durare. Vedrei dunque ben volentieri comparire dei personaggi rispetto agli "io" e ai "tu" che spesso poni subito all'inizio di tutto, come fissazioni basiche, note liriche cui volersi intonare. Ma la poesia moderna spesso trova il canto attraversando la prosa, abbracciando anche tonalità più basse, risollevandosi magari all'improvviso… E senza nemmeno giocare su questo schema altrimenti banale (come fa un poeta contemporaneo, dal mio punto di vista, come Rondoni, che scrive poesie come scattasse delle *polaroid*).

3 maggio 2010

Cara Chiara,

non è la prima volta che mi capita di leggere "rifacimenti" danteschi, e intendo dire da parte di poeti «non (ancora) noti al grande pubblico» (che merdate, questi giri di parole), e certo nel tuo caso a leggere mi sono divertito molto di più, perché hai avuto il buon senso di non mettere Hitler all'inferno, ovvero di non compiere una parodia che non sa di essere una parodia. Tu invece sai di giocare e dunque ti puoi permettere di essere veramente più seria e feroce degli altri. È un paradosso, in fondo, niente affatto sorprendente. Dal punto di vista linguistico, poi, il lavoro è a tratti felice, anche se ritmicamente mi sembra ancora di rilevare qua e là qualche zoppìa.

Detto questo, a me il tuo sembra un capolavoro di goliardia universitaria, e in questo mi appello al valore per nulla riduttivo che questa tradizione merita di avere, tradizione, che, comunque, io, per me, ho frequentato ai tempi, appunto, dell'università, per poi abbandonarla quando il sublime cazzeggio, ahimé, volgeva al termine. So di altri pregevoli rifacimenti di illustri poemi, in tal senso, ariosteschi per esempio. Ma mettimi pure nel tuo inferno, per me la parodia sta su un altro livello e merita tempi di attenzione diversificati. Delle parentesi semiserie — per chi, ovviamente, può permettersele.

Pace all'anima mia, melodicamente indegna del tuo paradiso metallaro…

3 maggio 2010

Caro Salvatore,

le tue poesie mi hanno impressionato e mi hanno fatto incazzare. Sono poche, ma mi sembra (e perdonerai l'azzardo, magari non ho capito nulla di quanto mi hai mandato) di averne colto bene la tensione, l'indole. Può darsi anche che proietti molto di me su quanto andrò a dirti, ma qualora cogliessi qualcosa di giusto, le mie provocazioni varrebbero ancor più per quello che vorrei fossero: non giudizi esterni, a freddo, di un critico, ma gomitate nei polmoni da uno che forse sta correndo insieme a te su traiettorie simili, per quanto l'apparenza inganni, magari.

La prima cosa che mi piace è la serietà della tua pronuncia. Per te la scrittura in versi è la compitazione di un testo sacro. Bene. E, tuttavia, attenzione a non prenderti troppo sul serio: devi forse bucare ancora la bolla della giovinezza per sfuggire a certe storture, a certi

www.andreatemporelli.com

soffocamenti che si indovinano sulle sillabe: come se nel tuo dolore suonasse lontana ancora un'eco adolescenziale compiaciuta e mancasse il definitivo cinismo della maturità, che riscatta il dolore stesso in canto adamantino, senza nostalgia vaga. Lìberati da ogni destino, sappiti palpito del nulla, fino a provare una liberazione da questo stesso pensiero, tale che pacifichi il tuo dire.

Data la prima considerazione, la postura che cerchi sulla pagina è dunque già preziosa. Sai far scoccare il verso assoluto dopo le movenze preparatorie. Sai dialogare con il silenzio. Benissimo. E, tuttavia, non dovremmo ormai superare lo stampino della misura breve ed ermetica? Non dovremmo lavorare ormai maggiormente sulla sintassi, per tirare il fiato e romperlo definitivamente, per evitare infine di "rifare il verso"? A me pare si debba anche riattraversare la struttura chiusa e la misura metrica più riconoscibile, per sfondarla magari in un'altra direzione (ovvero, il verso, se ha da essere libero, deve essere continuamente rifondato nella propria genetica necessità, che sboccia sul terreno coltivato della disciplina: l'arte *è questo*).

Il tuo immaginario simbolico e il tuo tono hanno eletto un punto di riferimento preciso della poesia contemporanea: Milo De Angelis. Si tratta, tra l'altro, di uno dei pochi che ha saputo *svolgere un magistero* direttamente con la forza dei propri versi. Bene. Anch'io avevo trovato in lui un modello. Ma i "padri", appunto, vanno oltrepassati e sicuramente in tanti tuoi versi tu rimani nel grembo paterno, non nasci. Sei *ancora* un epigone. Per me, per esempio, è stato utile risalire De Angelis e dal suo *Somiglianze* recuperare Luzi e Sereni come divaricatori che riaprissero a una tradizione più ampia, meno definitivamente e drammaticamente cristallizzata in quello che mi è parso divenire un *punto cieco* per lo stesso Milo (tanto che, ai miei occhi, i difformi esiti degli ultimi suoi libri rappresentano il suo tentativo di affrancarsi da quel mortale avvitamento).

Andrea Temporelli (1973) ha pubblicato la raccolta di poesie *Il cielo di Marte* nella "bianca" Einaudi nel 2005, una *plaquette* per le Edizioni Atelier nel 1999 che ha lo stesso titolo ma è del tutto diversa, a partire dalla copertina completamente nera, e un'altra breve silloge, *La buonastella*, nel *Settimo quaderno italiano* di *Poesia contemporanea* (Marcos y Marcos, 2001). Da ciò si deduce tutto l'essenziale: è uno juventino con poche idee ben confuse e la testa sempre per aria.

www.andreatemporelli.com

Voci

Alessandro Ceni

NOTIZIA BIOGRAFICA
Alessandro Ceni è nato a Firenze nel 1957.

OPERE: POESIA
I fiumi d'acqua viva, in *Poesia Uno*, Milano, Guanda 1980
Il viaggio inaudito, Riva del Garda, Tosadori 1981
I fiumi. 1983-1976, Milano, Marcos y Marcos 1985 (2ª ed. 1990)
La natura delle cose, Milano, Jaca Book 1991
Nel regno (quattordici passaggi), Forlì, Nuova Compagnia Editrice 1993
La realtà prima, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro 1995
Il pieno e il vuoto. Antologia delle poesie 1976-1995, a cura di Roberto Carifi, Milano, Marcos y Marcos 1996
Ossa incise e dipinte (passaggi XXV-XXXIII), 9 poesie e 14 tele, Porto Sant'Elpidio, L'Albatro 1999
Tra il vento e l'acqua, autoantologia e riflessioni, Firenze, Edizioni della Meridiana 2001
Mattoni per l'altare del fuoco, Milano, Jaca Book 2002 (riunisce le precedenti *plaquette*: *Nel regno, La realtà prima* e *Ossa incise e dipinte*)
La ricostruzione della casa, di prossima uscita per Effigie, a cura di Daniele Piccini (il volume raccoglierà tutte le poesie non comprese nelle due precedenti antologie)

www.andreatemporelli.com

Opere: saggistica

La sopra-realtà di Tommaso Landolfi, Firenze, Cesati 1985

Opere: traduzioni

Edgar Allan Poe, *Eureka*, Bologna, Cappelli 1983 (poi Milano, Mondadori 1993)
Samuel Taylor Coleridge, *La ballata del vecchio marinaio*, Milano, Marcos y Marcos 1983 (poi, assieme a *Kubla Khan*, Milano, Feltrinelli 1995)
John Milton, *Lycidas*, Milano, Marcos y Marcos 1984
John Milton, *Sansone agonista*, Pordenone, Studio Tesi 1988
Djuna Barnes, *Ryder*, Milano, Bompiani 1989
Charles Brockden Brown, *Wieland*, Pordenone, Studio Tesi 1989
Oscar Wilde, *Il critico come artista — L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, Milano, Feltrinelli 1995
Robert Louis Stevenson, *Il ragazzo rapito*, Milano, Bompiani 1996
Robert Louis Stevenson, *Tutti i racconti,* Torino, Einaudi 1999
Edith Wharton, *Xingu*, Firenze, Passigli 2001
Joseph Conrad, *Lord Jim*, Milano, Feltrinelli 2002
Lewis Carroll, *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie*, Torino, Einaudi 2003
David Herbert Lawrence, *Biglietti, prego*, Firenze, Passigli 2003
David Herbert Lawrence, *Oscenità e pornografia*, Firenze, Passigli 2004
Herman Melville, *Il paradiso dei celibi,* Firenze, Passigli 2005
Herman Melville, *Moby Dick*, Milano, Feltrinelli 2007
Edith Wharton, *L'età dell'innocenza*, Milano, BUR 2008
Joseph Conrad, *La linea d'ombra*, Milano, BUR 2008
Herman Melville, *Billy Budd*, Milano, Feltrinelli 2009

Bibliografia critica

Articoli, recensioni, interviste e saggi

Maurizio Cucchi e Giovanni Raboni, *Alessandro Ceni, I fiumi d'acqua viva*, in Maurizio Cucchi e Giovanni Raboni (a cura di), *Poesia Uno*, Milano, Guanda 1980, pp. 105-114
Milo De Angelis, Nota a *Il viaggio inaudito*, Riva del Garda, Tosadori 1981, pp. 35-38; poi, modificata, in Milo De Angelis, *Poesia e destino*, Bologna, Cappelli 1982, pp. 78-81
Remo Pagnanelli, *La notte di Ceni: un racconto critico*, in Roberto Mussapi (a cura di), *L'anno di poesia 1986*, Milano, Jaca Book 1986, pp. 189-193
Roberto Mussapi, *Quella fiamma geometrica*, «il Giornale», 16 febbraio 1986
Roberto Mussapi, recensione a *I fiumi*, «Schema», III, 11, febbraio 1986, pp. 37-38
Luca Doninelli, *Su calendari invisibili*, «Avvenire», 22 aprile 1986, p. 13
Remo Pagnanelli, *Diario poetico*, «Punto d'incontro», aprile 1986
Isabella Vincentini, *Un fiume d'acqua viva*, «Solathia», XVI, 4, aprile 1986, p. 45

www.andreatemporelli.com

Isabella Vincentini, *La pratica del desiderio. I giovani poeti degli anni Ottanta*, Caltanissetta-Roma 1986, Sciascia editore, pp. 72-74
Franco Manzoni, *Introduzione*, in Franco Manzoni (a cura di), *80 Poesia*, Milano, Nuovi Autori 1988, pp. 5-23, in part. 17-18
Teresa Sorace Maresca, *Quattro domande ad Alessandro Ceni*, in Aa. Vv., *Poesia e Tempo*, Ancona-Bologna, Il lavoro editoriale 1988, pp. 25-28
Maurizio Cucchi, *Testa femminile e altre poesie di Alessandro Ceni*, «Poesia», II, n. 7-8, luglio-agosto 1989, p. 38
Andrea Ulivi, *Un artigiano della parola*, «La città», 28 gennaio 1992
Pier Francesco Borgia, *Giovani poeti proiettati verso gli ampi orizzonti della parola*, «L'Osservatore Romano», 9 febbraio 1992
Stefano Crespi, *Vorrei dire "amore" a te, infelicità*, «Il Sole-24 Ore», 29 marzo 1992
Silvio Ramat, *Poesia, visione e vocazione*, «Corriere del Ticino», 6 giugno 1992
Simona Poli, *La natura delle cose*, «Firenze insieme», III, 1, luglio 1992, p. 15
Roberto Carifi, recensione a *La natura delle cose*, VIII, 1-2, 1992, p. 54
Roberto Carifi, *La natura delle cose di Alessandro Ceni*, «Poesia», V, 53, luglio-agosto 1992, pp. 70-71
Enrico Gatta, *La vita fa sentire le sue voci tutte le mattine del mondo*, «La Nazione», 18 ottobre 1992
Pino Corbo, *Diario di lettura: poesia italiana 91-92*, «Galleria», 1, 1993, pp. 99-100
Roberto Carifi, introduzione a *Nel regno (quattordici passaggi)*, Forlì, NCE 1993, pp. 5-8
Luca Giachi, *Ceni, quell'istante prima del grido*, «La Nazione», 30 gennaio 1993
Luca Giachi, *Quei passi sospesi*, «Michelangelo», Nuova Serie, XXII, 3, ottobre-dicembre 1993, pp. 53-54
Enrico Gatta, *Ceni, se la Natura non è matrigna*, «La Nazione», 22 gennaio 1994
Luca Giachi, *Contemplare l'evento*, «Michelangelo», Nuova Serie, XXIII, 1, gennaio-marzo 1994, p. 39
Luigi Picchi, recensione a *Nel regno (quattordici passaggi)*, «Il Ragguaglio Librario», anno 61°, 12, dicembre 1994, p. 386
Aa. Vv., *Ceni. Opere 1992-1995*, Firenze, Stiav 1995: Valeria Bruni, *Attento ripulire*, pp. 1-2; Andrea Ulivi, *La visione e il volto*, pp. 3-4; Paolo Fabrizio Iacuzzi, *Due anziani fratelli: poesia e pittura in Alessandro Ceni*, pp. 5-9
Paolo Fabrizio Iacuzzi, *Alessandro Ceni ovvero un convitato al banchetto del tempo*, in Alessandro Ceni, *La realtà prima*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro 1995, pp. 8-17
Roberto Carifi, postfazione a *La realtà prima*, *op. cit.*, pp. 42-47
Donata De Bartolomeo, *Il poeta come artifex*, «Poiesis», III, 6, gennaio-aprile 1995, p. 28
Barbara Brogi, *Nel regno di Alessandro Ceni*, «Firenze Noi», II, 11, novembre 1995, p. 63
Andrea Gibellini, recensione a *La realtà prima*, «clanDestino», VIII, 4, 1995, pp. 37-40
Piero Bigongiari, *Introduzione a un giovane poeta*, in Alessandro Ceni, *Il pieno e il vuoto*, Milano, Marcos y Marcos 1996, pp. 5-12
Roberto Carifi, *La natura, l'animale, il regno*, in Alessandro Ceni, *Il pieno e il vuoto*, *op. cit.*, pp. 121-127

www.andreatemporelli.com

ROBERTO GALAVERNI, *Alessandro Ceni*, in ROBERTO GALAVERNI (a cura di), *Nuovi poeti italiani contemporanei*, Rimini, Guaraldi 1996, pp. 125-130
GAYLE RIDINGER e GIAN PAOLO RENELLO (a cura di), *Italian Poetry. 1950 to 1990*, Boston, Dante University Press, pp. 332-340
BIANCA GARAVELLI, *Nell'«iperlibro» di Ceni*, «Avvenire», 28 settembre 1996
FRANCESCO PELOSO, *Alessandro Ceni*, in Aa. Vv., *Ci sono fiori che fioriscono al buio*, Milano, Milano, Frassinelli 1997, pp. 196, 238-239
PLINIO PERILLI, *Melodie della Terra. Novecento e natura. Il sentimento cosmico nei poeti italiani del nostro secolo*, Milano, Crocetti 1997, p. 374
FRANCO MANESCALCHI (a cura di), *Nostos. Poeti degli anni Novanta a Firenze*, Firenze, Polistampa 1997, p. 211
STEFANO CRESPI, *Liriche di timidezza e interiorità*, «Il Sole-24 Ore», 20 aprile 1997
MARTINO BALDI, *Alessandro Ceni: il tondo della vita*, «Atelier», II, 7, settembre 1997, pp. 41-47
LUCA GUERNIERI (a cura di), *Contemporary Italian Poets*, intr. di Roberto Galaverni, «Modern Poetry Translation», New Series, 15, 1999, pp. 27-30
GIAMPIERO MARANO, *Poeti mitomodernisti degli anni Novanta*, in GIAMPIERO MARANO, *La democrazia e l'arcaico. Il destino poetico dell'uomo contemporaneo*, Casalecchio, Arianna Editrice 1999, pp. 47-78, in part. 68-72
ANTONIO SANTORI, *Giona della morte (Mito, inconsapevolezza e instasi nell'opera di Alessandro Ceni)*, introduzione a ALESSANDRO CENI, *Ossa incise e dipinte*, Porto Sant'Elpidio, L'Albatro 1999, pp. 5-24
ANTONIO SANTORI, *Ho visto delle cose come tutti*, «Laboratorio», II, 3, ottobre 1999, p. 7
MARCO TORNAR, *Errando di notte in luoghi solitari*, Porretta Terme-Porto Sant'Elpidio, I Quaderni del Battello Ebbro-L'Albatro edizioni 2000, pp. 38-39
GIULIANO DONATI, *Alessandro Ceni. Poesia del* flusso *e della* profondità, intervista, «New Age», 96, ottobre 2000, pp. 68-72
ALBA DONATI, *La poesia della settimana: Alessandro Ceni, Il traguardo della pioggia 3*, «Il Giorno-Il Resto del Carlino-La Nazione», 13 novembre 2000
ROBERTO CARIFI, *Per competenza*, «Poesia», XIV, 154, ottobre 2001, pp. 77
ENRICO GATTA, *In tempore belli. La 'zona', un luogo per la scoperta dell'io*, «Città di vita», Anno 57°, 1, gennaio-febbraio 2002, pp. 73-82
DANIELE PICCINI, *Ceni: attingere alla polla primigenia*, «Letture», Anno 57°, 587, maggio 2002, pp. 46-67
DORIANO FASOLI, *Intervista a Alessandro Ceni*, «Pagine», XIII, 35, maggio-agosto 2002, pp. 13-14
STEFANO LECCHINI, *La pietra dell'innocenza*, «Gazzetta di Parma», 18 ottobre 2002
FRANCESCO NAPOLI, *Poesie che scrutano le profondità dell'esistenza*, «L'Osservatore Romano», 13 novembre 2002
ROBERTO CARIFI, *Alessandro Ceni e Cesare Viviani*, «Palomar», III, 3, novembre 2002, pp. 96-97
LUIGI PICCHI, recensione a *Tra il vento e l'acqua*, «Graphie», IV, 4, dicembre 2002, pp. 54-55

www.andreatemporelli.com

Daniele Piccini, *La forza sacrale delle parole*, «Letture», Anno 57°, 592, dicembre 2002, pp. 45-46
Daniele Piccini, *La caduta eterna della lingua*, «il Domenicale», 22 marzo 2003, p. 3
Daniele Piccini, *Alessandro Ceni. La voce prenatale del cosmo*, «Poesia», XVI, 174, luglio-agosto 2003, p. 55
Maurizio Cucchi, *Il libro della settimana*, La Stampa Web
Sarah Tardino, *Fossili e germogli di Alessandro Ceni*, «il cubo», seconda serie, XV, 9, novembre 2003, pp. 19-21
Milo De Angelis, *Per Alessandro Ceni*, «Gradiva», 23-24, 2003, p. 88
Francesca Latini, recensione a *Mattoni per l'altare del fuoco*, «Semicerchio», XXVIII, 1, 2003, pp. 89-90
Marco Merlin, *La cosmologia poetica di Alessandro Ceni*, «Atelier», VIII, 31, settembre 2003, pp. 55-61 (poi ripreso in *Poeti nel limbo. Studio sulla generazione perduta e sulla fine della tradizione*, Novara, Interlinea 2005, pp. 166-174)
Simone Ceccarelli, *La poesia di Ceni da Firenze a Caracas*, «La voce», 22 luglio 2004
Juan Antonio Gonzáles, *Ceni: Traspaso la pureza para poder trabajar el dolor*, «El Nacional», mercoledì 21 luglio 2004
Daniele Piccini, *Alessandro Ceni*, in Daniele Piccini (a cura di), *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, Milano, Bur 2005, pp. 641-649
Aa. Vv., *Io vedo o non vedo: immagine e scrittura in Alessandro Ceni*, «Paletot», II, 6, settembre 2005, pp. 4-61. La monografia comprende: Roberto Galaverni, *I passaggi di Ceni*; Marco Massimiliano Lenzi, *Scissione e integrità nella poesia di Alessandro Ceni*; Roberto Bartoli, *Poeti vitali* versus *poeti ideali ovvero considerazioni sulla poesia "istitutiva del reale" di Alessandro Ceni*; *Massimo Baldi*, Michele Cocchi, Luca Giaconi, *Incursioni. Sette domande ad Alessandro Ceni*; *Breve antologia di testi editi e inediti*; *Nota biobibliografica*
Marco Massimiliano Lenzi, *Note sull'opera pittorica e poetica di Alessandro Ceni*, «Graphie», VIII, 1, 2006, pp. 36-37 (poi in «Cultura e comunicazione», I, 1, giugno 2007 e, con titolo *Le "verità" di Alessandro Ceni,* in «Graphie», XI, giugno 2009, pp. 22-23)
Salvatore Ritrovato, *Alessandro Ceni*, in Salvatore Ritrovato, *Dentro il paesaggio. Poeti e natura*, Milano, Archinto 2006, pp. 145-147
Roberta Bertozzi, *Note in margine alla poesia di Alessandro Ceni*, «Graphie», XI, 45, 2009, p. 74
Giuliano Ladolfi, *Cuvântul neoorfic*, «Vatra», 7-8, 2009 (Nuova Serie, XXXVI, 460-461, luglio-agosto 2009), pp. 66-67

www.andreatemporelli.com

L'oscuro nesso tra la potenza del pensiero e le cose

Nei versi di Ceni, con la loro andatura incalzante e le loro violente associazioni, è arduo cogliere il nesso che lega la potenza del pensiero alle cose, rese visibili in tutta la loro durezza. È arduo, ma si avverte con certezza che questo nesso esiste. In che modo esista e dove stringa le sue tenaglie *è il punto più oscuro e nello stesso tempo la grandezza della poesia di Ceni*. Da una parte esiste un gettito, un'energia centrifuga che scaraventa le immagini nei luoghi più disparati; dall'altra c'è un muro contro cui alla fine rimbalzano questi proiettili di una catapulta apparentemente senza mira: ed è questo muro che li restituisce alla loro ossessione, mostrando — a volte per barlumi, a volte scrupolosamente — le vie attraverso le quali essa si è frantumata (*Donna piantata nell'uomo / e uomo fulminato in lei / gloria dell'animale più goffo lacrima / del moscerino nell'occhio del gigante / ape collezionista sconcertante rivelazione / stella circondante cuore crociato polso meteorologo / procede per l'enormità di un no / ed io come te non ho come padre il padre / né come madre la madre*). È molto chiaro che in questo tragitto di andata e ritorno ci sono passaggi saltati, anche precipitosamente saltati. Ma è altrettanto chiaro che non è qui il punto (chiunque è in grado di concatenare delle immagini e poi di cancellarne qualcuna con gli espedienti di un mestiere…). Avviene invece che in *Viaggio inaudito* i passaggi sembrano cancellarsi da soli, senza mostrare in controluce la bravura di un autore, procedendo a fortissimi impatti (*Stamattina la prima aria, Che io ero il dottore dell'etere, Il sole-femmina*), dove l'andatura si fa al tempo stesso travolgente e logica, brancolante e soggiogata, lancio e muro della catapulta. In questo senso è particolarmente importante *Crescita a zero*, una poesia non presente nel libro e apparsa l'anno scorso in antologia: *Come un uccello che china il suo osso / di testa finché il becco non batta al cuore / e il sole scoraggi nella cometa / la sua attesa esaudita, il confessato gli orecchi e / il giorno sfuso in / torno dietro fino al buio, / un'inutile calma / raggiunge il calore che splende e prosegue. Ecco, / un'ecatombe di alberi di Natale / si sveglia e invita, / una specie di preghiera priva di perdono e bau bau.*

(Milo De Angelis, in *Poesia e destino*, Bologna, Cappelli 1982, pp. 78-79)

Una soggettività subordinata alla sparizione

[…] rimarcherei il *luogo*, anzi l'isotopia (che seguiterà nel tempo) gnomico-iconica del *furor*, di un impatto violento con le cose, senza mediazioni di categorie sublimanti, di un vortice verbale che strania ogni apparente riconoscibilità mimetica e la deforma con una forza proveniente sia dalle istanze pulsionali che da una natura naturans (vs. natura naturata). Così, in questo paesaggio rarefatto, sconvolto e arido, anche la soggettività diviene cosa fra le altre, subordinata alla sparizione, ad una eclisse che un uso ossessivo della metafora e della metonimia conferma, insieme a tutto il necessaire (non funzionale ma biologico) di ipallagi, ambiguità delle *personae*, scambi del *récit*, confusione negli indicatori deittici, formazioni preverbali, ipotassi e basso-continuo della lingua deformata e violentata (con esiti

www.andreatemporelli.com

espressionistici); certa è la volontà di Ceni, non tanto di nascondersi fra le cose, ma di diventare una di loro, così il desiderio di regredire a stati precedenti l'umano (cfr. l'alta frequenza di oggetti e animali), di rientrare nell'inorganico prenatale della materia (quella che Freud, in *Al di là del principio del piacere*, chiama pulsione di morte o stasi), se non fosse, questa autodistruzione, in parte riscattata da una istanza riformatrice e legislativa di un mondo nuovo (con strette parentele al passato primitivo). […] Seguendo le indicazioni della Okopien Slawinska, aderenti al modus di Ceni, il testo non conosce niente del suo svolgimento e si limita ad accennare i canali d'intesa col punto di vista extratestuale e ancora meno ne sa l'autore *ideale*, ancorato a una gamma ristretta di significati, e il soggetto lirico, cioè il personaggio che parla nelle poesie e che in Ceni non corrisponde mai, diviso in voci molteplici, all'autore *reale*.

(Remo Pagnanelli, *La notte di Ceni: un racconto critico*, in Roberto Mussapi (a cura di), *L'anno di poesia 1986*, Milano, Jaca Book 1986, pp. 189-193)

Una poesia che è inno

Le prime associazioni che implica con forza la poesia di Alessandro Ceni sono strettamente correlate tra loro, in un aspro e coerente nucleo conoscitivo ed espressivo: la dimensione narrativa (tormentata nel suo fluire dalle schegge espressioniste del presente, che mutua e interrompe, lacera e rigenera il ricordo), il furore visionario (che determina le agglomerazioni sintattiche, come comprimendo i nessi entro la circonferenza contratta della pupilla), una poesia che in ultima istanza è inno, atto di ringraziamento e offerta. Il cerchio si chiude in un generale atto poetico che nasce dall'eccesso più che dall'assenza, un *ex premere* naturale che genera gli stilemi e il clima più volte espressionisti di questa poesia: appunto un travalicare delle energie in conflitto con la vigile coscienza.

(Roberto Mussapi, recensione a *I fiumi*, «Schema», III, 11, febbraio 1986, p. 37)

Una sostanza acustica più che visiva

[…] il libro *La natura delle cose* di Alessandro Ceni […] può essere assunto come uno dei segnali riconoscibili della nuova generazione. […] Tanto si generalizza un uso contaminatorio dell'immaginario dei mass media, tanto è presente in questa poesia un pathos moderno, il rinvio a un'immagine intera della vita, sia pure all'ombra dell'assenza. È vero che il cammino della lirica italiana nel Novecento può essere letto come un processo di rarefazione, di corrosione critica, di crisi tra le parole e le cose. Un moto di consapevolezza sospinge questa poesia in una materia verbale dura, sfogata. Se può essere richiamato un esempio musicale come Schönberg che spezzava le procedure musicali per andare alla ricerca di «leggi più profonde», abbiamo in questa poesia una sostanza acustica più che visiva tesa a riavvicinare l'organico vitale, a ritrovare le similitudini smarrite, a stralciare, dal caos naturale, le forme, le figure, i ritmi, il suono arcaico di una musica aspra.

(Stefano Crespi, *Vorrei dire "amore" a te, infelicità*, «Il Sole-24 Ore», 29 marzo 1992)

www.andreatemporelli.com

Un'esigenza di ancoraggi immortali

Domina un'esigenza di ancoraggi immortali: ed ecco i padri e gli dèi, gli alberi e gli oceani, i voli e le correnti. La loro logica di apparizione, e di presenza parlante, non sempre è in sintonia colla sintassi serrata del nostro argomentare consueto. Il libro riesce quindi un po' arduo, per quanta aria vi circoli nei propri codici qua e là oscuri. Ma, a lettura ultimata, un *ritmo* sopravvive nella nostra memoria, una tensione ora enfatica ora timorosa. E mi paiono indizi di un coraggio non trascurabile, da tesaurizzare accanto alla tagliente esattezza con cui si «descrivono» alcuni tragitti analogici del pensiero o del ricordo […].

(Silvio Ramat, *Poesia, visione e vocazione*, «Corriere del Ticino», 6 giugno 1992)

Un metodo criogeno

«Allora, la tua mente andò nei boschi / e vide che tutte le cose si appendevano alle foglie, permanevano».

Questi versi, tratti da *La natura delle cose* del 1991, possono benissimo guidare il visitatore alla visione anche dei quadri. Figure legate, appese, pietrificate: scagliate sulla tela nell'istante esatto della prima consapevolezza.

Prima che la parola possa generarsi ed esporsi. Per tale motivo, forse, molte i corpi sono raffigurati senza testa: la sede del pensiero e della voce viene eliminata perché l'espressione è data dal raggrumarsi esplicito della vita che, calata sulla superficie fredda del quadro, viene anestetizzata e catturata.

Si potrebbe dire che Ceni, sia come poeta che come pittore, fondi il proprio lavoro su di un metodo «criogeno». Generando basse temperature, solidifica e blocca ciò che muovendosi si riscalda e diventa inafferrabile. Senza però che la fissità comporti automaticamente un accesso più facile e tranquillante alla verità del reale. Questa, se esiste, resta inattingibile.

(Luca Giachi, *Ceni, quell'istante prima del grido*, «La Nazione», 30 gennaio 1993)

Una costante e obliqua manifestazione del sacro

[…] mi sia consentito appropriarmi di una nozione come quella di *teocriptica*, di diritto appartenente all'ambito teologico, per indicare la costante e obliqua, trasversale e nascosta manifestazione del sacro e del divino nella poesia di Ceni. Non è del resto con l'altrove, con la prossimità distante dell'altrove e del Regno che essa ha fino dall'inizio a che fare? Con l'ovunque, con il non-luogo, con il sacro ed ora, se non interpreto male la metafora filiale che percorre questi quattordici passaggi, con il santo. Si veda la «radura del bosco» della sezione XI, la «nave spaziale» venuta a riprendere la misteriosa creatura che porta su di sé le stimmate del Padre e del Figlio, e si rifletta seriamente intorno al senso di questa visitazione. Si capirà che Ceni ha compiuto un percorso decisivo aprendo un nuovo capitolo della sua scrittura, assegnando infine alla poesia il compito di scrivere nel cuore della terra devastata la traccia di colui che la trascende, del santo e dell'angelico che fanno segno di una salvezza possibile.

(Roberto Carifi, introduzione ad Alessandro Ceni, *Nel regno*, Forlì, NCE 1993, p. 8)

www.andreatemporelli.com

Lo squartamento dell'Essere

Nel VII passaggio della raccolta di poesie *Nel regno* […] Ceni scrive: «"Figlio, in queste terre / siamo già stati; e so / che un tempo il silenzio / era il permanere nel suono / e che oggi è il sottrarsi da esso; / ma suono e silenzio non sono che / due anziani fratelli e genitore / il luogo che è in ognidove. / Quindi, noi siamo andati perché arrivavi tu"». Questi versi appaiono decisivi per comprendere sia il rapporto che intercorre fra la pittura e la poesia di Ceni, sia quello che esse intrattengono, fra biografia e finzione, con il "romanzo familiare", il triangolo padre-madre-figlio attorno al quale ruota il "luogo del fare arte" del poeta-pittore. «Uno spazio senza tempo» (come scrisse Luca Giachi […]) che porta con sé un'imbarazzante vertigine.

Il legame tra segno e colore è presente nella poesia di Ceni ancor prima che, a partire dagli anni Novanta, con le due raccolte *Nel regno* e *La realtà prima* […] la pittura divenisse la «controfigura» della poesia. Infatti il nesso fra pittura e poesia si configurava fin da alcune poesie giovanili, ora raccolte nei *Fiumi* […], che possono leggersi a specchio dell'iniziale lavoro pittorico di Ceni, interrotto verso la fine degli anni Settanta. In verità, non ci restano molti quadri di quest'arcaica fase pittorica, ma alcuni rappresentano degli archetipi imprescindibili per la comprensione dell'intero *iter* in versi e su tele di Ceni. Il tema del frutteto-spineto-roseto "schiantato" ma ricucito pazientemente con il filo (si veda in questo senso l'uso che Ceni fa di materiali "poveri" in funzione legante e "religante") e quello del palo-totem (uno dei «pioli dell'infanzia»), usato per costruire una palizzata-recinto o come cippo territoriale, sono i soggetti di due dei suoi primi quadri. Si tratta di una poetica dei «boschi d'umanità dipinta», come scrive in *Frammento* […]. Così Ceni riprende e porta oltre l'immagine dell'orto-reliquiario di Montale e quella del bosco-sacrario di Zanzotto.

L'artista Ceni intrattiene qualche legame di parentela con la figura di un agrimensore-agricoltore che cura il proprio frutteto delimitando un preciso territorio, uno spazio del sacro nel quale ogni albero è una tomba "piantata" in memoria di un familiare o di un amico morto; tuttavia nella sua pittura questo cimitero è in realtà una macelleria della tortura, di squartamento dell'Essere, perché con una draga scoperchia le tombe, disseziona i cadaveri, li scuoia o ne fa colare la carne fino alla pelle, lega le loro membra come salsicce, li appende come prosciutti. Come un anatomopatologo dell'Essere, Ceni porta alla luce la carne e le ossa del mondo, ne fa un evento.

La folta, ombrosa e lucente radura che si riflette nelle vetrate del grande salone al piano terreno della casa di Ceni, a Pian de' Giullari, è il luogo «genitore» della sua poesia e della sua pittura, contrapposto a quell'«ognidove» del mare della sua infanzia, dell'Elba o della Versilia, che restituisce molte di quelle ossa animali che a sua volta Ceni restituisce alla pittura, incollandole sulle tele, insieme a quanto dei giochi della sua infanzia e di quella dei figli riesce a trovare frugando nei bauli e che rappresentano delle protesi dell'innocenza, gradualmente erotizzate in falli e testicoli, più o meno enormi, ordigni apotropaici che sembrano bombe pronte a scoppiare o già scoppiate. […]

www.andreatemporelli.com

L'arte nasce in Ceni da questa necessità impellente e corporale di stabilire un «fragile ponte di parole» fra il figlio, il padre e gli antenati, tendendo insieme la potenza evocatrice del Mito e l'orrore devastante della Storia. […]

I contorni neri che marcano le sue figure sono i «righi neri della funebre erbaglia» (*Bunker II* […]), dicono il lutto della madre per la morte del padre, «la vedovanza infinita del tondo della vita» […], come si evince dal quadro *Spalliera e fantasma*, nel quale il padre è esploso in una colata nera e la madre verde si spalanca nell'attesa. Il nero è dunque «il colore del colore» (*Spineto* […]) che marca il roveto-«Spineto»-«Roseto»: quest'ultimo è il titolo di un quadro degli anni Settanta (nel salone che si affaccia sul bosco-frutteto, «la stanza… dopo le scale»), nel quale il pittore come un apprendista chirurgo utilizza l'ago e lo spago per ricucire i rami nudi e schiantati di un cespuglio scheletrico di rose, come fossero le gambe lignificate di un corpo alla Schiele (un altro pittore caro a Ceni), trasformando l'oggetto della natura in una creatura di Frankenstein. Ad altro non siamo di fronte se non al fantasma dell'intreccio familiare, come si evince dalla poesia *Spineto e fantasma* […], nella quale compare «il gelo negro delle controfigure in fiamme» «nel buio farsi uomo e donna». Ecco servita la liturgia dell'orrore, nella quale la cosiddetta "scena primaria" diviene un «presepio d'amianto», resistente al fuoco che vorrebbe divorarla e nella quale, l'Io vi s'inscrive come la «El» del pittore El Greco; ma si veda la poesia *Nella ricorrenza del passaggio di una stella cometa*, dove El (uno dei nomi ebraici di Dio) è figura fra il Cristo e l'assassino, cammina sulle acque (con i trampoli?) ma «col buco nero» divora le creature partorite dalla terra. […]

La pittura di Ceni è il movimento intermittente dello sguardo che pulsa sulla tela, che vede non vede perché accende e spegne continuamente la luce (si veda in questo senso la macabra *Sedia viola off-on*) come per far scattare una trappola fatta di fili elettrici, collegati ad ossa mandibolari riportate dal padre al figlio dall'Oriente: ora Ceni prepara la trappola per catturare l'assenza dell'Altro, assumendo su di sé i ruoli del mondo, della vittima e del carnefice, divenendo un innocente e diabolico elettricista bambino. Ma nel quadro dei familiari, la pietà del figlio salva la realtà prima (la *res*) dalla tortura che detronizza il *Rex* (si veda significativamente, fin dai titoli, *Piccola figura seduta su trono* e *Figura sul trono*), la cui identità comincia a svuotare per farla risuonare nell'Om orientale, in cui suono e silenzio sono finalmente riuniti, in cui avviene l'azzeramento dei genitori per far sorgere l'io del figlio: è un grado zero «che rende occidentarsi impossibile, / la decomposizione della carne, / gli orchi e l'orrore che / all'esterno crescerò / della sconfitta del ritorno del diluvio».

(Paolo Fabrizio Iacuzzi, *Due anziani fratelli: poesia e pittura in Alessandro Ceni*, in Alessandro Ceni, *Opere 1992-1995*, Firenze, Stiav 1995, pp. 5-9)

Un demiurgo diviso

Nel regno (1993) «infine le acque si ritirano» e la poesia diviene, terrestre, «l'antica pietra da confine con le sue iscrizioni» (*XII*), un cippo miliare che separa

www.andreatemporelli.com

ed unisce due mondi, quello dei vivi e quello dei morti, un totem edificato a significare la «realtà prima» alla base di ogni civiltà. È il passaggio dallo spazio inteso come circolarità, eterno ritorno del tempo, al tempo in cui il presente è uno spazio puntiforme orientato verso il passato e il futuro. La luce perde la sua essenza quasi cristallina 'sporcandosi' con i colori, acquistando la consistenza terragna simile a quella che emerge dai quadri di questo poeta divenuto di nuovo pittore — dopo gli esordi adolescenziali e un lungo silenzio — dalla fine degli anni Ottanta. E proprio con la ripresa della pittura avviene, a parer mio, il passaggio poco sopra indicato: il pittore ha aiutato il poeta a chiarire le ragioni profonde della sua arte. […]

Dal *I* al *XIV* passaggio la poesia è stata infatti la discesa del figlio sul padre che ha permesso al prima di «aprirsi alle parole», anche se «per dirgli la parola che non salva». Ne *La realtà prima*, l'ottica è rovesciata dalla parte del marito-padre, che vegliando sul sonno della moglie e del figlio, viventi, vorrebbe ridisegnare la scena della pietà: «la mano levata del padre / su un figlio disperato». […]

Attraverso femmine di animali, madri che sono arpie, «angeliche tigresse», «uccelle», le alcioniche creature danzanti smembrano il corpo di Dioniso: rappresentano il basso continuo della poesia, il coro della tragedia greca che ribadisce la Legge, la punizione ma anche la pietà del padre: «spiriti mutanti» nei loro stessi geni, oppongo la furia della loro continua metamorfosi per riattizzare nell'io il rimorso e il rimprovero per un misfatto compiuto, spiazzando ogni tentativo dell'io narrante di pietrificare con l'acqua del ricordo il suo passato. Ma è anche vero che, attraverso queste figure femminili, l'emorragia del sangue del figlio diviene memoria del sacrificio del padre, per cui il pianto finale del bambino è come un'acqua battesimale, ribadisce un pianto. […]

In questo modo, posta quasi sulla soglia dei quarant'anni, la poesia di Ceni aiuta a definire quel nuovo ambito generazionale dei poeti che, nati fra il 1955 e il 1965, tentano di incidere la lastra del Pensiero con l'acido della Storia. Una Storia che non è più né da rifiutare né da accettare ma che occorre 'raddoppiare', nel senso di un far reagire la storia del padre con quella vissuta dal figlio, come se fossero due linguaggi che non si compenetrano mai fino in fondo ma si giustappongono. Così è per Ceni, facendo solo un esempio, che fra Lucrezio e la Fantascienza, fra l'espressionismo della carne e la logica grafica del fumetto, fra le grandi affabulazioni archetipiche del passato e gli scenari epici del futuro, ha gettato un ponte «inaudito». Mi sembra che Ceni non rinunci ad interpretare la storia della Tecnica del figlio, pur riportandola alla storia dell'Origine del padre: allora, il soggetto poetico che nuovamente emerge non è più né decentrato né cancellato ma è intermittente, quasi riportato al codice binario come al ritmo ordinatore di un demiurgo diviso.

(Paolo Fabrizio Iacuzzi, *Alessandro Ceni ovvero un convitato al banchetto del tempo*, in Alessandro Ceni, *La realtà prima*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro 1995, pp. 8-17)

www.andreatemporelli.com

Tra la primordialità del reale e l'oblio della coscienza

E devo dire che il senso che Ceni cerca nella "realtà prima" è proprio ultimo, e ultimativo, nascosto nel suo insensato proporsi come visione caotica. Il senso è un atto di impossessamento del significato che la realtà non tanto nasconde quanto piuttosto non possiede in sé. Questa è la grande contraddizione *in re* di cui la poesia di Ceni cerca di venire a capo: è un significato che è a mezzo tra la dizione e la contraddizione, e il fascino che emana da questa poesia difficile e appassionata consiste in questa mediazione verbale tra la primordialità del reale e l'oblio rapido della presenza coscienziale che l'io poetico vi immette. Io sono quello che sono nel divenire di questa "realtà prima". Il "regno" poetico consiste appunto in questo difficile punto d'incontro tra la nominabilità possibile che l'atto poetico esercita e l'apparire senza nome di ciò che si presenta, quella "natura delle cose" che forse hanno già ascoltato il loro nome in quanto, e nel momento in cui, sono state chiamate ad essere dall'atto creatore del Dio, ma che l'hanno dimenticato nella continua "realtà seconda" del loro apparire. Questa poesia è una grande rammemorazione insita nel proprio stesso oblio, è una forma di aiuto reciproco tra la "natura delle cose" e la naturalità stessa naturante dell'io che le investe e le investiga.

La poesia, in tal senso, è un aiuto a questa primordialità del creato, e che ricupera quanto il reale perde nel suo sussistere nel tempo e nel suo allontanarsi dall'origine: è un richiamo alla voce originaria del Padre. Quello di Ceni è un tempo oblioso che si rivela, e si ricupera, nello spazio dell'incontro con l'io. Ma l'io a sua volta ha bisogno di questo suo andare incontro a questo fatale *point-de repère* per trovarsi: ha bisogno di una segreta motilità verso l'ignoto, deve ignorare i nomi che dà alle cose finché non glieli restituisce. È un aiuto che una doppia inopia, dell'io e dell'altro, procura, drammaticamente, alla presentificazione dell'essere, alla scissione tra il fisico e il metafisico di ogni atto nel momento di rivelarsi come atto di presenza, atto drammatico di presenza dell'"io sono qui in te" rivela piuttosto un venirsi incontro fondando il luogo dell'incontro. La nominazione è l'atto stesso di una localizzazione: è il "luogo" che nomina mentre è nominato. Ed è la voce del padre che risuona, la voce nominante che indica dove il padre perduto si trova, e da dove può seguitare a parlare.

C'è nella poesia di Ceni un "ordine" nascosto che egli cerca di ascoltare, una direzionalità che fonda l'*hic* dell'esserci come il luogo più necessariamente instabile e drammaticamente produttivo del *nunc*. Perciò trema la stessa stabilità della scrittura tra un volere soggettivo e un accettare quello che l'altro oggettivamente gli propone. Questo modo di essere del senso, questo spazio del senso, ha un nome, si chiama responsabilità: che è insieme un chiedere e un essere chiesti, un domandare e un rispondere.

(Piero Bigongiari, *Introduzione a un giovane poeta*, in Alessandro Ceni, *Il pieno e il vuoto*, Milano, Marcos y Marcos 1996, pp. 11-12)

www.andreatemporelli.com

Una fisica di matrice presocratica

Già uno sguardo ai testi contenuti in *Il viaggio inaudito* e *I fiumi* mette il lettore di fronte a una serie di referenti che connotano una tensione straniante, per esempio il "dottore dell'etere", i morti che "si ribellano alla morte", i "fiocinatori spaziali", la "fosforescenza degli astronauti", i marinai che immobili osservano "sostare il nuoto innamorato degli sgombri / e un lugubre sole accomiatarsi", la figura indecifrabile di El che una personale ossessione per la poesia di Trakl mi obbliga ad avvicinare al fanciullo Elis, anche lui avviato verso un altrove, cifra della dipartenza e del distacco, di un viaggio altrettanto inaudito. In questo contesto dove l'effetto straniante arriva fino a costruire scenari degni di Ridley Scott, con la presenza *straordinaria* di creature replicanti e aliene, l'elemento umano è ridotto ai minimi termini, quando compare è sempre sul punto di abdicare a se stesso, mutilato o regredito, in certi casi un mutante coinvolto in quella che Jünger avrebbe definito "mutazione dell'essere". […]

A quella che ho definito impropriamente una riduzione dell'umano va associata l'insistenza della figura animale. Gli animali costituiscono in Ceni la presenza vitale più costante, e non esiterei ad affermare che realizzino una specie di comunità, di *societas* per molti aspetti sostitutiva di quella umana, con "assemblee di fidanzamenti" che suggeriscono una società ritualizzata, primordiale e sacrale in opposizione alla desacralizzazione e alla pianificazione del mondo umano. È come se il regno animale ripristinasse le ragioni della *Kultur* contro quelle della *Zivilisation*, realizzasse una comunità di spirito fondata, estrapolando da *La realtà prima*, «su un suolo che per tutti era santo». […] È un dato di fatto che in Ceni l'animalità costituisce, esattamente come in Kafka, l'emblema di una condizione irriducibile alla cultura e al linguaggio, al *nomos* e alla legge, fino alla metamorfosi regressiva che determina una radicale alterazione della soggettività. Ma le analogie si fermano qui […]. L'animale non è in Ceni una metafora ma una presenza reale, non è una semplice allusione ma uno stato ontologico, una condizione dell'essere che appartiene alla natura e alla vita. Senza concessioni a un facile vitalismo, è tuttavia evidente che l'animalità realizza almeno in parte la sospensione dell'essere-nel-mondo come condizione di morte: «e poi, sottrarsi al luogo in ognidove, lo stare ritta, contro di noi, della campagna nei campi / e il permanere del silenzio nel suono delle bestie» (*Nel regno*). È tramite l'animale che Ceni designa, come avviene in Rilke, il modo di essere che è altro rispetto all'essere-nel-mondo e che non è mai accessibile direttamente, ma sempre attraverso un'operazione di sottrazione nei riguardi del mondo stesso. […] È quanto avviene invece nelle *Elegie Duinesi* di Rilke, in particolare nell'ottava: «La creatura, qualsiano gli occhi suoi, vede / l'aperto. Soltanto gli occhi nostri son / come rigirati, posti tutt'attorno ad essa, / trappole ad accerchiare la sua libera uscita. / Quello che *c'è* fuori, lo sappiamo soltanto / dal viso animale; perché noi, un tenero bambino / già lo si costringe a riguardare indietro e / vedere / figurazioni soltanto e non l'aperto ch'è sì profondo / nel volto delle bestie. Libero da morte». Ecco il privilegio. *Questa*, la morte, la

www.andreatemporelli.com

vediamo soltanto noi, mentre l'animale ha il suo tramonto dietro le spalle e accede liberamente a ciò che è, all'aperto, vede senza guardare e senza oggettivare le cose. L'animalizzazione dell'uomo, presente in Rilke tanto da essere la ragione fondamentale delle critiche heideggeriane, consiste nell'assumere lo sguardo animale come punto di vista che consente l'accesso all'essenza delle cose, eliminando la condizione *mortale* del destino umano come "gegenüber sein", essere dirimpetto all'aperto senza potervi accedere. Con le dovute riserve si può affermare che in Ceni è presente un processo non dissimile da quello rilkiano, dove povertà di mondo e libertà dalla morte configurano la superiore dignità ontologica dello stato animale, la possibilità in esso contenuta di accedere appunto alla *natura* delle cose. […] Si tratta nel complesso di una fisica di matrice presocratica, di un'idea di natura come organismo vivente e insieme degli elementi. Senza attribuire a Ceni intenzionalità filosofiche che non ci sono, è chiaro che la natura insiste in tutto il suo lavoro con il significato presocratico di *physis*, che per i greci alle origini del pensiero occidentale indicava pressappoco l'Essere o addirittura, soprattutto in Eraclito, il Sacro. In questa accezione la natura possiede dei tratti di ambiguità, come familiarità e violenza, intimità e spaesamento, quiete e angoscia che sono rintracciabili nel naturalismo essenzialmente tragico di Ceni.

(Roberto Carifi, *La natura, l'animale, il regno*, in Alessandro Ceni, *Il pieno e il vuoto*, Milano, Marcos y Marcos 1996, pp. 121-127)

Una sorprendente radicatezza

Fin dalle sue prime prove la poesia di Ceni è apparsa unica, coraggiosamente e perfino maestosamente isolata rispetto alle esperienze poetiche coeve […]. In effetti, l'oltranza visionaria, la densità e la tendenza lievemente espressionistica della lingua, la ricchezza metaforica porterebbero a collocarlo in una posizione molto appartata non soltanto nei confronti dei poeti cronologicamente più vicini, ma anche rispetto all'alveo principe della tradizione poetica del '900 italiano, contraddistinto da una prevalenza degli elementi razionali e da un ricostruito classicismo formale pur nell'innovazione. E ciò sicuramente a ragione. La stessa attività di traduzione porta ad anteporre modelli nostrani più o meno recenti, altri stranieri, e non del simbolismo e post-simbolismo francesi, ma ritrovati anzitutto nell'ispirazione più libera e narrativa, nella vena fantastica e metafisica, talora anche surreale, del primo e secondo romanticismo inglese […].

Ciononostante, più di un elemento riconduce a matrici e precedenti italiani. […] In tal senso, il primo elemento da considerare è addirittura autoctono, trattandosi della forte matrice toscana della lingua, percorsa soprattutto nel lessico legato alla civiltà contadina e che riguardo ai rituali del lavoro e delle pratiche di vita conferisce a questa poesia una sorprendente radicatezza. […]

Da un punto di vista più strettamente letterario, mi pare che la stessa assolutezza del gesto poetico, soprattutto per quanto riguarda i primi due libri, non possa

www.andreatemporelli.com

non richiamare la figura paterna di Dino Campana, non tanto come referente propriamente stilistico [...], quanto per la fiducia nella poesia — ma forse è più opportuno parlare di fede — come mezzo di scandaglio profondo e di riproduzione del mistero della «natura delle cose». È indubbio infatti che la poesia di Ceni, in sintonia con un sentimento animistico (addirittura pre-pagano) e con una percezione fluida, metamorfica, della natura, aspiri a confondersi essa stessa con un evento naturale e dunque a calarsi in una dimensione tutta presente e viva. [...] Per il resto questa poesia risulta radicalmente antiallusiva ed estrovertita, vale a dire intesa principalmente a realizzarsi nel presente della sua esecuzione e nella determinatezza in se stessa compiuta di un segno che vuole farsi natura, fino ad assumerne le caratteristiche e a scomparire come cosa tra le cose. Da ciò deriva un allentamento dei fili della razionalità e delle componenti suggestive; di conseguenza, piuttosto che di una soggettività abolita, si dovrebbe parlare del tentativo di restituirla al suo originario potenziale immaginativo e fantastico. [...]

Parallelamente a questo sentimento aperto e mobile, lucreziano, della natura e del cosmo [...], lo stesso espressionismo visivo tende a incarnarsi in una strofa fluida e imprendibile, che come un fiume o una cascata di versi potrebbe anche prolungarsi all'infinito, inseguendo l'onda autoriproducentesi, sempre variata fino alla contraddizione interna, della immagini. In tal modo, in sintonia con il carattere fluviale dell'ispirazione, non si dà tanto un'insistenza sul rilievo iconico del segno, già all'origine ben dilatato e visibile, ma piuttosto sul ritmo e sulla produttività sonora: si tratta non a caso di percorrenze, di *passaggi*, come vengono chiamati a partire da *Nel regno*, e dunque di una lassa che come un'insorgenza magmatica tende a determinarsi essenzialmente come fluidità e mobilità di elementi (mi pare che l'aspirazione ultima e irrealizzabile di questa poesia sarebbe quella di rimanere paradossalmente informata, pura materia, secondo la necessità stessa dell'istanza metamorfica: «E la parola si disse / e non aveva forma / era / senza»).

(Roberto Galaverni, *Nuovi poeti italiani contemporanei*, Rimini, Guaraldi 1996, pp. 125-130)

Eros e *Thánatos*

Mi si permetta una citazione che ritengo illuminante. Nei *Demoni* Dostoevskij scrive: «La ragione e la scienza hanno sempre adempiuto, ora e fin dal principio dei secoli, una funzione unicamente secondaria e ausiliaria e così sarà fino alla fine dei secoli. I popoli si formano e si muovono con un'altra forza che comanda e domina, ma la cui origine è sconosciuta ed inesplicabile. Questa forza è la forza del desiderio inestinguibile di raggiungere la fine e allo stesso tempo di negarla. È la forza della continua e incessante affermazione della propria esistenza e della negazione della morte, lo spirito della vita, come dice la Scrittura, *i fiumi di acqua viva* del cui inaridimento tanto minaccia l'Apocalisse. Principio estetico, come dicono i filosofi, principio morale, secondo la loro stessa identificazione. La ricerca di Dio, come la chiamo io più semplicemente».

www.andreatemporelli.com

Sarebbe stato certamente più semplice risalire direttamente al testo biblico se si fosse trattato di decifrare il senso del titolo della raccolta d'esordio, *I fiumi di acqua viva* appunto, volendo conseguirne la religiosità. Ma, oltre al fatto che Ceni supera il rapporto dio / uomo riproponendo la natura come termine di relazione con l'uomo (che ne è sovrastato), qui c'è qualcosa di ulteriore; l'individuazione del principio movente dell'esistenza in una forza sconosciuta che altro non sembra essere se non la prima di quelle «coppie senza sosta che smuovono maree», la prima in senso assoluto, coppia archetipica: «la forza del desiderio inestinguibile di raggiungere la fine e allo stesso tempo di negarla»: *eros* e *thánatos*. E non si tratta di una forza agente soltanto all'interno dell'umano, ma del principio regolatore dell'universo. Non riesco a leggere altrimenti i seguenti versi: «il mondo, che è una coppia, / acqua alla terra e fuoco nel cielo / una pioggia di coppie e di elementi / donna piantata nell'uomo / e uomo fulminato in lei / […] procede per enormità di un no», dove, nuovamente affermata la qualità ossimorica del mondo, si compie addirittura l'identificazione della natura in un atto erotico a cui non è estranea una forte dose di violenza: atto in cui la *coincidentia oppositorum*, che costituisce la natura e la socialità, si dà totalmente allo stesso tempo riaffermandosi, senza mai giungere alla saturazione del "sì", del compiuto, dell'«inaridimento». […]

E, se in Lucrezio il saggio se ne stava sulla riva ad osservare il naufragio altrui, qui il poeta è naufrago di un naufragio allargato allo spazio e addirittura al soprannaturale. Lo sconosciuto è presentato senza alcun esotismo ovvero senza essere cosparso di tracce familiari, il che rappresenterebbe una appropriazione illusoria; anzi, anche il familiare è filtrato, con modulazioni che vanno dal candido straniamento dello stupore infantile alla perturbante coscienza della estraneità che trasforma gli umani in «simulacri» e «arriva fino a costruire scenari degni di Ridley Scott, con la presenza straordinaria di creature replicanti e aliene» [Roberto Carifi]: sono questi i due poli entro cui si distende la vicenda della poesia di Ceni.

Non parlo a caso di vicenda, anzi viene da indicarne una vera e propria. Un bambino alla avventurosa esplorazione della natura improvvisamente scopre la morte; questo il "romanzo soggiacente" che tocca il culmine di esposizione nella commovente quarta sezione (di cinque) della *Natura delle cose* dedicata alla morte del padre, in cui le due prospettive convergono.

Nei *Giganti nella stanza di mio padre*, la morte irrompe nel mondo avventuroso del candore; tutto è ancora straniato: i lamenti del padre moribondo, i "grandi" nella stanza della veglia e i loro cenni di disperata reciproca comprensione, l'attesa del bambino «davanti alla porta / da cui soltanto si usciva» […].

Ma l'istinto dell'osservazione, adesso fattosi ineluttabile e stremante, già indossava le vesti della ricerca del senso nei "montaliani" versi di *Una radura esposta*, di poco precedente alla sezione sulla morte del padre, sia cronologicamente che nella successione del volume: «un uomo appoggiato / all'ora di riapertura / studiare in pozze lasciate dalla marea // se mai della sua vita / è fatto segno».

Come non intravedervi la sagoma del poeta che scruta gli ossi di seppia? Il richiamo è incessante: si legge di una «spiaggia di finissime ossa» e dei «gusci / del cam-

www.andreatemporelli.com

mino a ritroso dei mari». Il poeta ligure fa capolino anche nell'immagine dell'orto-reliquiario e nell'uso rigoroso e, seppur minimamente, fonosimbolico della terminologia botanica e faunistica.

Ad essere presente è certo il primo Montale, per il quale l'impenetrabilità ultima del segno non concede durature speranze, ma Ceni è ancor più radicale; epifanie ed apparizioni irrompono o planano prive di qualsiasi valore consolatorio, anzi come ombre inquietanti e terribili […].

(MARTINO BALDI, *Alessandro Ceni: il tondo della vita*, «Atelier», II, 7, settembre 1997, pp. 41-47)

La voce dei morti e dei vivi nel gorgo immobile dell'Essere

La "vela", la barca ceniana, quindi, è la radicalizzazione del "battello ebbro" e della "barca" luziana: la sua navigazione procede 'oltre' la realtà ma non in un 'altrove' dalla realtà: avanza oltre/dentro di essa, "fin oltre i luoghi che avresti detto conosciuti" (XXV), per scorgervi "uno spigolo nero sotto le ossa" (XXVII), "il corpo buio della bestia" (XXV).

In questo senso la barca può diventare anche l'"impensabile vascello" (I), la "nave spaziale / giunta infine a riprenderti" (XI).

Perché andare "di là" significa scoprire che l'al di là è dentro la realtà e che in essa vive il nessun luogo, significa sì aprire la porta della stanza oscura, l'anta di un armadio a muro e scorgervi il "vello delle madri", "nulla che fosse d'umano" (XII), poiché la vita e la morte fanno parte del ritmo incessante dell'essere, ma anche vedere la luce che diviene "intermittente, astrale", "un buco totale, astronomico… crepitii siderali, violacee scintille gassose (XXVII).

Non stupiscano questi motivi astrali nella mitopoietica ceniana: a livello mitologico gli astri indicano universalmente anch'essi la rinascita dopo la morte […]. Ecco perché, accanto ai motivi della rinascita della vegetazione («mucchio di sementi», «altari del suolo e delle messi»), troviamo «ogni regione astronomica […] meteore» (XVII); Ceni si mantiene costantemente e inconsapevolmente all'interno della forza unificante del simbolo, della «forza / naturale e sacra» (XIV), all'interno di una "logica" del mito che gli permette di sfuggire sia il materialismo chiuso, sia lo spiritualismo esclusivo e di rappresentare la realtà rivelandone l'energia, l'Essere che è presente nel Tutto come movimento e mutazione incessante: la vera realtà, l'Essere nel fluire. […]

Tale 'sistematica', tale 'ordine nascosto', diventa ancora più visibile non appena si considera la simbologia, isomorfa a quella astrale, riferibile al fuoco. Nell'accensione del fuoco, infatti, vi è un'analogia col concepire umano e, nel calore, con la vita: per questo, accendere con il bastoncello il fuoco accanto a un morto è un incantesimo di resurrezione. La morte del legno attraverso il fuoco, i rituali stagionali delle 'paglie', dei 'fuochi' (come quello della festa di S. Giovanni), sono riti della rigenerazione della vegetazione, riti di 'passaggio' che permettono l'emergenza della fasce ascendente del ciclo […]

www.andreatemporelli.com

Al complesso simbolico che rivela il ritmo stesso della realtà, l'Essere nel fluire, e che comprende in sé i momenti unificati vita-morte, pieno-vuoto, così come i simboli riferibili all'acqua e al fuoco, appartiene anche l'unità dei movimenti dell'ascesa e della discesa. […]

Nella logica mitica ceniana, però, il movimento verticale non può rappresentare una rottura dell'ordine cosmologico: l'ascesa fa parte del movimento originario e incessante che costituisce il divenire dell'Essere così come la discesa: il complesso simbolico volo-caduta indica in Ceni il *permanere* della Sostanza, dell'essenza delle cose.

Il testo *La neve (La discesa delle cose sulla terra)* è in questo caso emblematico: il volo del "maschio" che avviene «sopra resti insepolti / che sempre presumono il seme» (e si noti il consueto riferimento al momento morte-rinascita) è associato all'«inabissarsi della freccia piumata / nella caverna», essendo la discesa il ritorno alle Madri, alla morte-vita, l'inabissarsi nelle femminilità feconda […].

La contemplazione ceniana rivela la realtà dell'umano, l'impossibilità sia di una salvezza verticalizzante, sia di un 'inghiottimento' finale nella quiete primitiva, ginecologica, della madre-terra-tomba; il volo è un'implosione, le nubi si alzano in alto verso «il loro dio» «per poi precipitare» […].

È per questo che in Ceni i simboli dell'immersione sono isomorfi a quelli del volo […]. Nella poesia e nella pittura ceniane è presente una costante fusione dei contrari cosmici (ascesa-discesa, vita-morte, maschile-femminile, pieno-vuoto) vicina al movimento ritmico e allo schema della circolarità dettati dal va e vieni dei due principi Yin e Yang che si generano reciprocamente. […]

Ma la voce che risuona nell'opera di Ceni è la voce dei morti e dei vivi coinvolti nel gorgo immobile dell'Essere.

Le ossa incise e dipinte fanno scaturire il mondo fluido naturale e umano del Pieno-Vuoto rappresentando la fissità che lo sostanzia, l'eterno presente dell'Esistente diveniente, del Giona della morte: rinascita e inghiottimento, presenza e assenza, Tutto e Nulla.

(Antonio Santori, *Giona della morte (Mito, inconsapevolezza e instasi nell'opera di Alessandro Ceni)*, introduzione ad Alessandro Ceni, *Ossa incise e dipinte*, Porto Sant'Elpidio, L'Albatro 1999, pp. 5-24)

L'ispirazione orfica

Sono pagine [quelle di *Tra il vento e l'acqua*] severe e perentorie senza alcuna concessione ad una visione edulcorata e ironica della creatività, vista da Ceni come un atto drammatico e sciamanico, carico di dolorosa e oscura energia. Questa concezione del resto è perfettamente coerente con l'ispirazione orfica della sua poesia che sin dal giovanile esordio de *I fiumi di acqua viva* (1980) presenta un'esplorazione cruda e frontale nei labirinti primordiali della vita vista innanzitutto come dimensione naturale. Si respira odore di terra e vegetazione, di iodio, di venti e piogge. La poesia di Ceni come la sua pittura è magma, visione cosmologica, furore, agonia dell'essere nel divenire, gioco e rito spietato di metamorfosi, arcaica

www.andreatemporelli.com

adorazione di un dio nietzschiano che muore e si trasforma con dolorosa fatalità. Sembra di sentire la voce di Milo De Angelis amalgamata con quella di Lucrezio («nella poesia si manifesta il pensiero, essa è *pensiero* in versi»). Una poesia fedele a se stessa, granitica e ostinata.

(LUIGI PICCHI, recensione a *Tra il vento e l'acqua*, «Graphie», IV, 4, dicembre 2002, p. 54)

Uno sciamano ancorato alla materia

[…] In sintesi, si può affermare preliminarmente l'importanza di un autore complessivamente trascurato dalla critica, ma molto considerato all'interno di una cerchia di poeti, i quali ne indicano la potente originalità e ne condividono tratti peculiari. Un breve, introduttivo elenco per descrivere tali rapporti includerebbe almeno il gusto per un procedere visionario e realistico insieme, che si condensa in punti di particolare concentrazione che diventano, come nel caso di Milo De Angelis, affermazioni apodittiche e memorabili (le «clausole per niente orfiche» additate da Pagnanelli); il dettato sostenuto da un tono alto e vaticinante che si sovrappone, anche per l'immaginario criptico sul quale si esercita, alle esperienze di Roberto Mussapi, divenuto poi suo editore; il tema del sacro che nella figura del figlio e nella dimensione creaturale e tragica dell'esistenza consuona invece con il percorso di Carifi e, almeno parzialmente, di Iacuzzi. Ma ecco subito il riscontro con differenze altrettanto determinanti: in Ceni ha assoluta predominanza il confronto con la natura, si dica pure la campagna toscana, o quanto meno con un immaginario di elementi paesaggistici nel cui orizzonte non entra a far parte la città, così decisiva invece per De Angelis; se Mussapi ha percorso un cammino di semplificazione stilistica che lo ha condotto ad elaborare una serie di nuclei tematici forti, desunti e condivisi con le proprie fonti, e sviluppati con piglio sempre più narrativo, Ceni è invece rimasto sostanzialmente coerente alla pronuncia del primo libro, fedele ad un eloquio arduo quanto suggestivo, che rifiuta altresì le flessioni patetico-elegiache e la stilizzazione tematica operata da Carifi, sulla scorta di una ridondante lettura filosofica delle figure paradigmatiche cui si impernia. […]

Resta la necessità primaria, in Ceni, del verso libero, per l'istanza metamorfica che vorrebbe, alla maniera di Dylan Thomas, dare corpo a una scrittura-evento, vale a dire a un supporto sonoro che accolga il flusso di immagini nate, per partenogenesi, in aderenza a una condizione creativa che non si pone solo all'origine del componimento (in qualità di occasione da fissare), ma che resta attiva per tutto il suo sviluppo, anche a costo di evolverlo per slogature sintattiche e anacoluti: chi scrive è sempre sospeso, in una condizione quasi di pericolo (qui ci soccorre il titolo della più recente antologia, *Tra il vento e l'acqua*, che è il calco dell'espressione marinara inglese *between wind and water*, stare sul bagnasciuga).

Lo scardinamento delle determinazioni temporali è il naturale corollario della «condizione sciamanica» (è una formula indicata dal medesimo) di chi non governa alcun processo creativo, dal momento che il testo nascente appare illeggibile in prima istanza al suo autore. «Ci sono luoghi in cui / neanche i proprietari / osano

www.andreatemporelli.com

entrare», si afferma in *Spineto*: la poesia è l'istituzione di un recinto attorno al sacro e al suo manifestarsi, a partire dal punto in cui la volontà del soggetto si arresta in una disposizione contemplativa. […]

Eppure, se la ricerca dell'autore risulta convincente, è perché alla fine i conti tornano e si prospetta, almeno come possibilità implicita, un nuovo ordine del cosmo, benché a legiferare su di esso non sia più il Soggetto. Il poeta riesce a dare voce ad altro, ma al di là delle solite solfe filosofiche che fanno dell'io un feticcio dell'Altro con l'iniziale maiuscola, senza derive misticheggianti, piuttosto, con la selvatichezza e la violenza iconoclastica di un Rimbaud: si rimane ben ancorati alla consistenza della materia. Infatti, ed è pure ancora un tratto thomasiano, le parole ebollono come magma in virtù della fisicità del segno: la visionarietà nasce, nella scrittura, dal contatto con la materia fonica e, nella vita, dalla frizione con le cose, cariche di una loro memoria primordiale. […]

Dal punto di vista lessicale, si annotano diverse scelte che volgono verso un espressionismo che buca ogni possibile patina letteraria, raschia la superficie fonica e, anche a costo di spezzare il registro espressivo in direzione pesantemente realistica (un solo prelievo esemplificativo, ma da uno degli inediti dell'ultima antologia: «i bambini / vomitano densi liquidi verdi e cacano nero»), infrange l'aura poetica risorgente, per ribadire il fondamento etico, non estetico, della poesia. […]

Dal punto di vista strutturale, invece, va osservata l'attenzione alla forma complessiva assunta dal testo sulla pagina, il quale può avvicinarsi al calligramma (ma in modo discreto), come nelle poesie *La cattività del meno* o *Attracca la notte…*, della prima raccolta, oppure *Ricovero per indigenti*, inedito di *Tra il vento e l'acqua* in cui i versi si dispongono improvvisamente al centro della pagina, esibendo lo scheletro di un componimento dato per accumuli assai efficaci […]. Un'altra opzione iconica assai frequente nei *Fiumi* è la scelta di allineare alcuni versi o, meglio, di isolare alcune parole-verso su una colonna spostata rispetto al margine sinistro: l'effetto può essere quello di dare risalto a note che scandiscono un crescendo logico-emotivo (si veda la catena *Oggi — quando — morte* in *Inverno di parole*) o di imporre qualche ipnotica ripetizione (*Loro*, che si anagramma in *orlo* alla fine della poesia di p. 51). Anche questa imprevedibilità delle movenze testuali, che dà adito improvvisamente a inedite soluzioni, è a ben vedere un connotato deangelisiano (spesso ridotto, nel milanese, a espediente tipografico). […]

E mentre la casa e il paesaggio si aprono in scantinati, *bunker* o pertugi abissali («le caldaie, giù, Ade / del bambino che gridava di scendere a giocare / al sommo di un oggetto disperato»), «in sintonia con un sentimento animistico (addirittura pre-pagano) e con una percezione fluida, metamorfica, della natura» (Galaverni), la campagna è attraversata da fiumi «fatali» e aggettante sul mare. Anzi, proprio la linea che congiunge la campagna selvatica, graffiata dai venti salini, e il mare, che si spalanca verso l'aperto con il suo monito ancestrale, finisce per identificarsi come il luogo dove si compie l'atto sacrificale (secondo questa ipotesi, il titolo *Tra il vento e l'acqua* s'impregnerebbe ulteriormente di senso). […]

www.andreatemporelli.com

È su questo confine che, montalianamente, il poeta riascolta la voce degli antenati e contempla il destino dell'essere umano.

[…] Compiuto questo faticoso attraversamento, si giungerà a leggere le trentatré sequenze di *Mattoni per l'altare del fuoco* come una splendida, chiarissima preghiera, che sublima il rapporto del figlio con il padre perduto in una vertiginosa meditazione creaturale: vertiginosa anche perché l'asse attorno al quale s'infilano (spesso intrecciate alla maniera di *coblas capfinídas*) tutti questi passaggi (fino a chiudersi in un percorso circolare come una collana che idealmente «inizia ovunque») è dichiaratamente verticale. […].

Il *regno*, dunque, è anzitutto il regno dei morti, la *realtà prima* è la stessa cenere di cui siamo composti, le *ossa incise e dipinte* sono quelle raccolte nell'urna votiva dalla *pietas* del poeta. I *mattoni*, infine, sono quelli predisposti per l'altare adibito al rito funebre che libera il corpo paterno nell'aria, attraverso le fiamme da cui il figlio si abituerà a guardare, d'ora innanzi, il mondo, con lo sguardo «spietato» di chi avverte nel pulsare del tempo il richiamo dell'eterno.

(MARCO MERLIN, *Poeti nel limbo. Studio sulla generazione perduta e sulla fine della tradizione*, Novara, Interlinea 2005, pp. 166-174)

Una koiné *decantata al filtro di Montale*

Quanto alla *substantia* dei mattoni forgiati a innalzare «l'altare del fuoco» — ara, cioè, per numi superiori — consiste esclusivamente in epifanie del divino nelle umili forme degli innocenti per eccellenza: «bambini e animali»; ovvero in impossibili colloqui con ombre parentali. Dunque tanto il Pascoli più sperimentale, quanto quello più ossessivo soccorrono a lessico e immaginario del poeta. Presenze tutte 'autorizzate' dall'ornitologia in versi del poeta sanmuaurese, quelle di tordi, passere (il femminile è tratto che ne conferma la matrice pascoliana), merle, chiurli […], procellarie e mortifere civette. […] Desolati sterpai danteschi — «nella selva secca della terrestre salina / che schiocca sotto il suo grave peso di bimbo» — ripopolati di «alcioni in bonaccia» (VI), costituiscono quasi il manifesto di un'intima fedeltà al poeta delle *Laudi* […], come a certo Pascoli marinaresco, maestri entrambi di una *koiné* già decantata al filtro della montaliana trilogia di *Ossi-Occasioni-Bufera*. Una pur veloce analisi del lessico dimostra perfettamente questa linea di discendenza, quasi si privilegino il Pascoli, il d'Annunzio e il Montale più linguaioli, che procedono nei loro esperimenti con squadernato e rubricato il Guglielmotti presso lo scrittoio; così, accanto a nuovi tecnicismi da vocabolario portuale (*remeria, cabrare, draga*), si sciorinano termini già tutti impiegati da queste tre corone: *tolda* (Pascoli, *Il ritorno di colombo* di *Odi e inni*; d'Annunzio, *A Roma* in *Elettra*; Montale, *Fuscello teso dal muro* degli *Ossi*), *orzare* (d'Annunzio, *La canzone dei Dardanelli* in *Merope*), *alzaia* (Pascoli, *Gli emigranti nella Luna* dei *Nuovi poemetti*; d'Annunzio, *Il commiato* in *Alcyone*), *lampara* (Montale, *Dov'era il tennis*, *La bufera e altro*). Analogamente l'impronta di queste autorità linguistiche, insieme a quella dantesca o carducciana (e non mancano neppure esempi di riesu-

www.andreatemporelli.com

mazione filologica da calepini soderiniani, si pensi alla voce *pacciume*) è testimoniata tramite lemmi naturali quali: *glutine* (Pascoli, *Il vischio* nei *Primi poemetti*), *elitre* (Pascoli, *L'uccellino del freddo* nei *Canti di Castelvecchio*; Montale, *Gli orecchini* di *La bufera*), *lentischio* (Pascoli, *Tolstoi* in *Poemi italici* e altrove; d'Annunzio, *Il fanciullo* in *Alcyone*), *aliare* (Pascoli, *Alba* di *Myricae* e altrove; Montale, *Vecchi versi, Le occasioni* — resta da osservare come la canonica dieresi della forma *alïare*, inaugurata dal Foscolo delle *Grazie*, sia nel contempo allusa e sostituita qui da Ceni, tramite variata e neologica accentazione, nell'*alìavo* del IV capitolo); *festuche* (Dante, *Inferno*, XXXIV), *ilice* (Carducci, *Alle fonti del Clitumno* in *Ordi barbare*; Montale, *Il gallo cedrone* in *La bufera*), ecc.

(Francesca Latini, recensione a *Mattoni per l'altare del fuoco*, «Semicerchio», XXVIII, 1, 2003, pp. 89-90)

Una poesia antiumanistica e antisoggettiva

Su questi dati si può misurare l'inevitabile avvicinamento di Ceni al modello principe di Dylan Thomas, rilevato subito dai prefatori della sua raccolta in *Poesia uno*, Raboni e Cucchi: la furia visionaria, alogica e irrazionalmente dispiegata del poeta si accosta in linea di parentela a quella thomasiana, ma anche se ne distingue per diversi fattori. In Thomas prevale una sorta di rabdomantica felicità dell'io poetante, che connette e riconnette all'infinito le immagini possibili del cosmo, in una vitalità superba e tuttavia tale da non oscurare il punto di irradiazione, che resta la mente immaginosa e visionaria del poeta; in Ceni si assiste piuttosto a un crudo e sordo rituale di scomparsa, a un'eclisse proprio, in cui l'io, come notava Pagnanelli, è fatto regredire al livello delle cose e dissolto nel loro ciclo indefinito, cangiante e inarrestabile («ed io come te non ho come padre il padre / né come madre la madre»). Di questo prepotente e movimentato flusso Ceni offre il corrispettivo esito poematico (appunto alogica e de-grammaticalizzato) nella stessa magmatica incandescenza delle strofe. Si tratta, dunque, di una poesia tenacemente e pervicacemente antiumanistica e antisoggettiva, nel senso che l'io viene spostato al livello della percezione infima, della registrazione sconnessa e lacerante dell'avvenimento, che è quello di una natura scatenata, trionfante, non tuttavia nei suoi singoli snodi e passaggi (tutti subordinati alla dura legge di morte), quanto nel suo intero, nella sua circolarità e fenomenologia complessiva inerente a un tutto che si lascia appena cogliere. […]

La materialità e densità del lavoro verbale del poeta sono confermate da una tessitura linguistica che si orienta in modo predominante su suoi aspri, contorti, duri (la linea dantesco-montaliana che va dal XIII dell'*Inferno* a *Meriggiare pallido e assorto*); d'altra parte alla violenza acustica si accompagna una tensione — senz'altro di tono espressionistico — alla manipolazione delle parole, deformate o inventate *ad hoc*: non mancano usi impropri del linguaggio («[…] come il ghiaccio / pattina i bambini […]», «entrare le porte»), sempre in direzione di una forte *vis* energetica, e neoconiazioni soprattutto di verbi, del tipo «snomini le cose», «il

www.andreatemporelli.com

globo» […] / […] smorfia / il bacio […]», «il fiato tomba nei crateri dei polmoni dei caduti», ecc. Queste citazioni […] dimostrano la propensione teratologica e transitiva della lingua di Ceni, la sua rudezza e intensità immaginativa, che giova ad esempio a distinguerla da quella di un'opera pure fortemente affine come *Millimetri* di De Angelis (del 1983), più astrattivamente connotata (d'altra parte il Ceni di questo tempo e *Millimetri* si sorreggono a vicenda, si saldano in una sorta di comune azzardo conoscitivo pur nella divaricazione delle scelte linguistiche: De Angelis guarda alla tradizione francese, simbolista e surrealista; Ceni al romanticismo e postromanticismo inglese; sono queste anche le due correnti culturali principalmente attive nell'esperienza della rivista "Niebo" a cui entrambi — De Angelis come capofila — presero parte sul finire degli anni Settanta). Un altro dei modi tipici ora messi in cantiere da Ceni consiste nella ripetizione, denunciata spesso fino al ricorso a una formula identica («resta resta resta»): uno strumento che non ha tanto una valenza enfatica quanto un valore 'magico', rituale, come si trattasse del formulario di una lingua iniziatica per accedere al luogo segreto della realtà, al punto di fusione delle cose, spesso coincidente con l'evento principe, quello della nascita, avvenimento ben presente al poeta magari in via allusiva, come nella chiusa di *Fiamma riconciliata*: «spinge il nuovo venuto nella stanza» […].

Si assiste ancora (sempre) a una discesa «nel regno» della naturalità, cioè nella declinazione dell'essere senza aggettivi e definizioni. In questo ambito naturale, cosmico e ciclico, l'uomo non ha alcun dominio e quasi, si direbbe, nessuna speciale prerogativa. Anzi il regno è un luogo inattingibile e duro, qualcosa che si contrappone alla centralità umana, che la nega e rigetta: «so che finalmente vedevo il buio / e in esso nulla che fosse d'umano» (XII). Addensandosi i termini di questo sprofondamento nel luogo inumano, cavo e impredicabile logicamente della fertilità naturale crescono e si precisano le micro-infrazioni del poeta alla lingua: quasi a mimare l'inestricabile intreccio di specie, forme e generi, vengono coniati femminili impropri (*l'uccella, la lupessa*) e verbi e sostantivi vengono deformati come per un ritorno al crogiuolo indistinto, originario della creazione, sempre in fermento e paradossalmente (come l'essere di Parmenide) sempre colma e immobile. Anche la genìa umana e la vicenda biografica (trasparente nel bimbo di diversi passaggi il riferimento al figlio del poeta) si disperdono e confondono nella trafila vitale generale […].

Come Ceni ha più volte confidato, il suo lavoro maturo, pur potendo dare l'impressione di una surrealistica *imagery* condotta per vie automatiche, si svolge invece per lente e pazienti concrezioni di figure che vengono lasciate depositare e poi lavorate e montate 'a freddo', in fondo in modo non molto dissimile da quello che accade nella lavorazione dei quadri, dove materie inerti e oggettuali, persino biotiche (ossa di animali) vengono incollate, cucite, ridisposte. Così nella poesia materiali pullulanti, fitti di accensioni (sia pure inerti, messi sotto vuoto) vengono manovrati e calibrati in un laboratorio di asciutta concentrazione operativa. Il risultato è appunto una sacralità livida e lunare, sempre più lontana dall'iniziale sgorgo immaginifico alla Dylan Thomas.

www.andreatemporelli.com

[…] Ed è in questo definitivo, sordo attrito tra una materia cosmica e un piglio da artigiano paziente, meticoloso e sordo alla sirena della pura analogia, della combinazione per se stessa, che si realizza, con una chiusa in alto rispetto agli esordi, la più piena e significativa identità di Ceni come poeta della enorme eppure fredda materialità della vita cosmica.

(DANIELE PICCINI, *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, Milano, Bur 2005, pp. 641-649)

Poesia come qualcosa di intransitivo

Il *passaggio* è per Ceni una forma di realtà e anzi *la* forma prima della realtà, ma al contempo è un fatto di visione — visione dei sensi e della mente — e di rappresentazione, un elemento costruttivo primario, una struttura basilare dell'edificio poetico. E credo che sia non solo difficile ma impossibile stabilire una precedenza dell'uno o dell'altro versante. […] L'originalità di questa poesia è stata subito riconosciuta dai primi lettori di Ceni, e così i suoi più particolari tratti non soltanto formali: l'innata disposizione poematica, la priorità e la vitalità quasi autonoma del flusso verbale, la ritmicità molto sostenuta, la suggestione sonora, la fluidità e direi anche la liquidità, sintattica e metaforica, delle strofe o lasse poetiche, la frequenza degli *enjambements* come di tutte le forme di mobilità e di legame, viceversa la parsimonia della punteggiatura, a partire dal punto fermo, e poi la decisione della pronuncia, lo spessore anche un poco espressionistico del lessico, la vocazione incivile, detto proprio come desiderio di collocarsi al di fuori dalla cosiddetta civiltà, la fertilità selvaggia e primitiva dell'immaginario, l'allentamento delle categorie logiche e razionali, e via dicendo. Si potrebbero trovare degli analoghi o dei quasi sinonimi di questo termine — *passaggio* — che è insieme, lo ripeto, un modo della conoscenza e l'elemento primo della strutturazione poetica, come una strana unità di misura che per sua stessa natura non è tuttavia mai preventivabile o definibile anticipatamente, quanto invece assai variabile, elastica, mobile e sfuggente come un'anguilla o un soffio del vento. Appunto, *per sua natura*: tale infatti *è* il modo della poesia di Ceni, la qualità che la realizza e che la fa, alla lettera, consistere come tale; o ancora: la sua presa di realtà e al contempo la sua stessa realtà, della poesia dico, il suo principio d'individuazione. Si potrebbe allora parlare di sequenze, di lasse quasi visionarie, di percorrenze, di attraversamenti, di concatenazioni in serie, di cascate, di catene o di svolgimenti poetici. Ma, ancora una volta: a cosa si riferisce Ceni quando parla delle su poesie come di *passaggi*? In sostanza: chi è che passa o che trascorre? La poesia come forma o struttura mobile di definizione della realtà, o invece la realtà in quanto tale, in un continuo succedersi di folgoranti, fuggevoli apparizioni? Come detto, credo che Ceni nella sua poesia tenda a stringere il più possibile l'intreccio di queste due possibilità, come per una reciproca specularità che si vorrebbe così stretta, così ravvicinata da risultare alla fine un tutt'uno. Così si giustifica quella che mi è sempre parsa la massima preoccupazione all'interno della sua officina di poeta: fare affiorare la poesia come qualcosa di intransitivo; dunque non come una rappresentazione della realtà,

www.andreatemporelli.com

ma come il modo stesso che la realtà ha di manifestarsi. È allora per Ceni una poesia che ha da essere quintessenziale, per materia e sentimento del tempo, all'avvenimento stesso della realtà: una poesia come pesce o uccello, come acqua o vento, come aria, come sabbia o come pietra. La poesia non sta per altro, ma è. Come non ricordare, in tal senso, il rilievo iconico, la presenza fisica impermeabile che possiede anche la sua pittura? […] Soltanto la dimenticanza e il sacrificio di sé, si direbbe, consente al poeta di lascia correre o scorrere le cose, di lasciarle *passare passando* lui stesso con quelle. Proprio questo trionfo del *continuum* naturale fa sì che nella poesia di Ceni non si trovi un momento risolutivo, la cosiddetta chiave del senso e della poesia; anzi, la chiave è il flusso stesso, l'intero spezzone di *passaggio*, e dunque il senso — detto proprio come direzione: il senso della sequenza, il senso dei versi — delle percorrenze e della trasformazione, il senso della corrente poetica che dichiara la natura temporale, effimera, di tutte le cose e così anche di se stessa. Una poesia come quella di Ceni, concepita come un continuo procedimento metonimico, non si ferma da nessuna parte, non può offrire risultato, ma celebrare soltanto la propria natura provvisoria, come fosse la carcassa necessaria di un senso, di una realtà dell'essere che comunque procede sempre oltre, che *passa* sempre in altra forma e natura. Il canto della metamorfosi dell'essere davvero non può concedere consolazione. Semmai soltanto alcuni versi sapienziali, versi ultimi, che dicono di questa stessa legge che li sconfessa, come fossero cenere di un fuoco di verità che il vento presto spazzerà via […].

(Roberto Galaverni, *I passaggi di Ceni*, «Paletot», II, 6, settembre 2005, pp. 5-8)

Unità di poesia e pittura

Mi è sempre venuto spontaneo recepire l'opera poetica e quella artistica di Alessandro Ceni come una unità espressiva inscindibile. In essa si avverte subito un'intensa concretezza esistenziale, che non consente a chi osserva e a chi legge di rimanere passivo né, tantomeno, l'applicazione automatica di filtri interpretativi o l'attivarsi di automatismi mentali e culturali. In sostanza, ci si trova senza difese di fronte allo schiudersi di una dimensione priva di appigli, di rimandi a ciò che è abitudinariamente già conosciuto. […]

Le "banali cose" del quotidiano, i reperti provenienti dal regno animale, minerale e vegetale con i quali Ceni dà vita (nel senso esatto del termine) ai propri quadri, acquistano la potenza di una rivelazione, esattamente attraverso l'immediata esattezza dell'oggetto, preso in sé e per sé. A tale riguardo, credo che non si possa parlare esplicitamente di simbolismo per i lavori di questo artista, se non in un senso, per così dire, invertito. Infatti, non è l'oggetto, la cosa che affiora sulla tela ad essere simbolo di "altro", bensì è tutta la realtà esterna al quadro, se vogliamo, a diventare simbolo nel momento stesso in cui la percezione coglie *quell'*oggetto nell'immensa verità, nel profondo mistero del suo semplice esistere. Ecco perché mi sembra di poter riscontrare un parallelismo tra le opere di Ceni e le icone dell'arte sacra bizantina e non certo per l'espressione del modulo figurativo, ma

www.andreatemporelli.com

per essenza e funzione. […] Basterà inoltre ricordare che nelle icone tradizionali, a differenza, per esempio nella pittura dell'Occidente rinascimentale, le linee della prospettiva non si incontrano in un punto di fuga dietro il quadro, ma in un punto situato davanti ad esso. In tal modo, l'immagine sembra partire dal fondo e dirigersi verso ci osserva imponendosi così come si impone la verità, la segreta trama che unisce il visibile all'invisibile, il mistero all'evidenza della realtà fenomenica, annientando i confini di ogni presunta alterità. Parimenti, ciò vale per l'immagine concreta che il nostro artista lascia affiorare come un'apparizione, un canone ignoto al quale, tuttavia, ci sentiamo intimamente vicini attraverso il sentimento di un'ancestrale, comune appartenenza. Lo stesso dicasi per il colore che Ceni stende sulle proprie tele, il quale non è assolutamente lo "sfondo" su cui "appoggiare" l'oggetto, bensì si rivela quasi come il residuo di quella placenta in cui era racchiuso l'oggetto stesso prima che fosse fatto nascere, dall'artista, ad una consapevolezza diversa, per mezzo di una percezione assoluta. […]

Il mistero quando si manifesta alla consapevolezza, non cessa certo di essere mistero: il mistero, rivelandosi, rivela proprio di essere tale. Di esso anche noi facciamo organicamente parte.

(Marco Massimiliano Lenzi, *Note sull'opera pittorica e poetica di Alessandro Ceni*, «Graphie», VIII, 1, 2006, pp. 36-37)

Comunicare il mondo

È probabile (riprendendo un pensiero di Northrop Frye) che la poesia di Alessandro Ceni non intenda comunicare col mondo, ma comunicare il mondo. […] Una delle qualità di Ceni è senz'altro la costanza con cui ha perseguito il disegno della sua opera. Dalla preliminare raccolta per i quaderni di *Poesia uno* (1980), ai vari transiti «fluviali» di un *Viaggio inaudito* ([…] del 1981) nello straniante specchio della natura, già con una tenace propensione a una visionarietà potente e composita; dalla pulsionale perlustrazione nel sacro che snida, ambiguo e cupamente catafratto, la *natura naturans* del mondo (*La natura delle cose*, 1991) al drammatico allestimento di un sacrificio, scandito in trentatré passaggi, per l'avida memoria della terra (nei *Mattoni per l'altare del fuoco*, 2002), Ceni si addentra con sempre maggiore precisione in un paesaggio antico ma ancora incandescente, nel quale, sullo sfondo di immensi orizzonti marini o boschivi, già sconvolti (come nelle tele di alcuni maestri della pittura del Tre e Quattrocento) dallo scatenato trionfo degli elementi, e finalmente raffreddati, si svolge la resa incondizionata del soggetto al sogno (già umanistico) di una «metamorfosi», o meglio di un «trasmigrazione» […], nella perenne circolarità del tutto (anche della parola, «tramite» che *fa accadere* nel «mondo» il «sovramondo», e ne dimostra la contiguità, la profonda non-differenza), priva però di comode partizioni fra sopra e sotto e quindi di rassicuranti prospettive ultraterrene (la felicità non è un'ascesi ma una «caduta»: «… presto sarà l'inverno e / tu ancora non capisci che la caduta è eterna»),

www.andreatemporelli.com

anzi esclusivamente terrestre nella sua ricerca biologica e minerale di un «flusso vitale» che connette dall'interno (come nei più famosi modelli del cosmo, tra Medioevo e Rinascimento) l'universo, e ne avvia e conserva la «combustione».
(SALVATORE RITROVATO, *Dentro il paesaggio. Poeti e natura*, Milano, Archinto 2006, pp. 145-147)

La natura è divenuta paesaggio ossificato

In questo cosmo capillarmente scosso, sollecitato da una trasfigurazione continua, la soggettività, la voce individuale, tende a sciogliersi, eclissarsi — la persona a fondersi nella continuità della specie, sia essa organica o inorganica — a mescolarsi nel suo fondo promiscuo, a dissolversi nella pressione biologica che la trascina.

È una dimensione che tuttavia nulla concede al panismo, né discende da una visionarietà orfica e plasmatrice, proponendosi semmai come l'esito di una rivoluzione prospettica e della sua inevitabile presa d'atto, come la lucida constatazione di un mutamento del rapporto che lega il soggetto all'universo oggettivo, rapporto di cui Ceni ci consegna la mimetica e asciutta traduzione. Una delle spie di questo mutamento sta nella rappresentazione della natura: essa è terribilmente estenuata, fissata in una nomenclatura irta e perturbante, in un linguaggio rude e contorto; è fatta di screpi e scorie, di forme logore e incolte; un incolto che non porta più i tratti del selvatico, e dunque il sentore della esaltazione e del vigore, ma che è indizio dell'avanzato stadio di decomposizione della realtà, del suo sangue marcito, della inedita ferinità di una materia ormai da tempo violata, del suo cieco, ineluttabile incedere.

È come se, dileguate le rassicuranti divinità, incrinata la fiducia umanistica, esaurito lo slancio pionieristico della scienza e della tecnica, l'uomo si trovasse di fronte a una eredità di masse fredde e indifferenti, ostili; lui stesso ne fosse parte, pura estensione, accampato in un paesaggio in cui natura e storia giungono a coincidere formando una nuova, temibile entità di cui si può solo avvertire la coriacea immanenza, la dura presenza. La natura è divenuta questo paesaggio ossificato, nel cui letto sono indelebilmente inscritti i segni e i tagli della storia: suolo che ha incubato le ingerenze della storia, del fare umano, assimilandole e riciclandole nella sua gelida e atomistica concrezione.

In questo scenario l'individualità perde ogni funzione dominante o minimamente dialettica e non può che fare ritorno a una condizione prelogica e preculturale, densa tuttavia di tutta la logica e la cultura che è stata prodotta e che affiora come residuo inerte, gesto calcificato; non può che ridursi a sedimento, in balìa delle leggi primordiali di trapasso e rigenerazione, della loro arcaica e imperscrutabile ciclicità.

(ROBERTA BERTOZZI, *Note in margine alla poesia di Alessandro Ceni*, «Graphie», XI, 45, 2009, p. 74)

www.andreatemporelli.com

Daniele Piccini

Alessandro Ceni. Lingua della trasformazione e dell'indistinto*

Che cosa accade, si chiede il critico, nei tempi diversi della poesia di un autore contemporaneo? come cogliere e in qualche modo verificare nella concretezza della scrittura mutamenti e scarti, senza descriverne soltanto gli esponenti semantici o di gusto e tono, senza limitarsi a notazioni impressionistiche? Privata di molte delle strutture tradizionali della forma-poesia, la scrittura in versi di molto Novecento maturo — e Ceni è tra gli esponenti ultimi di un Novecento alto, frondoso, azzardato — sembra sfuggire e negarsi a un riscontro tangibile di lingua, di impalcature formali, di modi. Eppure, in un'epoca di sempre più accesa auto-referenzialità del gesto dilettantesco della poesia (nel tempo — voglio dire — dei milioni di scriventi), arroccata e assediata nei suoi alti o infimi insediamenti, la poesia-poesia, incolume ma allarmata, inquieta e in tensione, è indubbio che vada in traccia e trovi le sue contromisure, i suoi antidoti, i suoi successivi svolgimenti proprio in termini di lingua, di stile, di forme. Questi dati, non i puramente ideologici o ideali suoi connotati, devono in prima istanza interessare al critico e devono interessare al lettore, perché in fondo è sempre la lingua a difendersi, a ripensarsi, ad avventurarsi ulteriormente, attraverso il poeta, che è come il suo più acuminato e sensibile terminale nervoso.

Alessandro Ceni è autore fiorentino dal pervicace isolamento, dalla quasi rude e spartana (anziché dandistica) solitudine, rimirante da Pian de' Giullari (*alias* Arcetri) una città che dopo la morte dei vecchi maestri del Novecento appare sempre più in crisi di identità culturale. Nelle estati svaria, secondo una radicata tradizione, verso la massa equorea — quasi una enorme tomba di materiali biologici («dove si pasce il mare delle sue bianche ossa», dice nella *Natura delle cose* con doppio settenario quasi dannunziano) — del mare Tirreno, in luoghi già civilissimi di cultura e anche di lettere, quelli della costa versiliana. Dai tempi dei suoi esordi edifica, con pervicace continuità, una sorta di materiale e campestre forma sacra: voglio dire idoli, forme, recinti, sottratti alla distrazione e alla futilità, zone di concentrazione materiale in cui, tuttavia, niente di rassicurante si fa strada, nessun significato più solido o confortevole, ma piuttosto un ronzio impercettibile stando alle onde dell'udito para- o sub-umano contemporaneo. Il sacro significa — in questa accezione remota, quasi primitiva — mistero, inaccessibilità, forza legiferante e oscura, al di fuori di ogni credo positivo; e significa in concreto costruire con oggetti di riporto naturale — vinchi, ossa, secrezioni, erbe (che compongono anche le materiche tele del Ceni artista figurativo) — un'ara in cui la potenza del flutto naturale si lascia cogliere e contemplare con sguardo purissimo, distinto dal problema del singolo osservatore: occhio disincantato (non scettico, ché significhe-

* Il presente saggio apparirà come introduzione a una nuova antologia di Alessandro Ceni, *La ricostruzione della casa. Poesie scelte 1976-2006*, di prossima uscita da Effigie. Si ringraziano l'Editore e l'Autore per l'anticipazione.

www.andreatemporelli.com

rebbe già una posizione gnoseologica di superiorità), disposto a non tentare incantamenti umanizzanti o ricerche di ragioni. Non è infatti razionalizzabile al livello dei suoi accadimenti puri, essenziali, basici la macchina naturale, già guardata, ma con eclatante *esprit* filosofico, dal Recanatese. Accadono cose, accadono ovunque, continuamente. Non si tratta né di negare né di affermare (i due problemi, i due termini connessi, dialettici, del pensiero e della scrittura novecenteschi)[1]: si tratta di astrarre e insieme di riportare all'alveo i fatti, i nudi, indeducibili e tetragoni fatti di natura, di aderire e restituire parola a «una forza / naturale e sacra» (*Mattoni per l'altare del fuoco*, XIV).

Tale piano d'opera — forse agli inizi intravisto e intuito più che progettato — conosce approfondimenti successivi, paragonabili a sempre più intense discese entro l'unico gorgo. Sbaglierebbe chi credesse — e può accadere a un'osservazione cursoria — che Ceni non abbia molto a che vedere con i suoi padri, i suoi mentori o i suoi maestosi predecessori nella tradizione a lui prossima: chi lo vedesse — intendo — dipendere soltanto o soprattutto da modelli e tipologie extra-italiane, come il molto citato (e certo non del tutto a sproposito) Dylan Thomas credo che resterebbe a una porzione soltanto del vero. C'è infatti in lui la declinazione o, meglio, la specializzazione di alcune attitudini profonde — anche a livello di lingua — appartenute a una trafila fiorentina che va almeno da Betocchi a Bigongiari (l'autore più propriamente paterno nei suoi confronti) senza escludere, ma dentro una più percettibile distanza e differenziazione, il grande Luzi. Se mi si chiedesse di che cosa si tratta, di quali fili, filamenti, bave, tracciati, indicherei alcuni nodi: il primo è un tenace, impervio sentimento di dispersione del soggetto antropologico, per accedere alla dimensione del poeta come un registratore di segnali, forme, echi di una più generale e non sempre o non necessariamente addomesticabile legge. La progressiva perdita dell'antropocentrismo come termine di orientamento, bussola, giudizio, discende a monte dal Betocchi maturo per arrivare a Bigongiari e anche — seppure in forme diverse — a Luzi. Ciò ha sùbito a che fare con la lingua, con le masse foniche e i margini semantici di cui il poeta si fa auscultatore e semmai recipiente. La lingua, la segnicità del linguaggio è come sottratta — mentre giunge al culmine del suo potenziale espressivo — all'idea della presa di partito, della decisione a favore o contro il mondo, per aderire invece in profondità — fino a zone remote e incalcolabili — al suo avvenire, farsi, svolgersi permanente. Una sorta di suggeritrice del discorso, più che di strumento della sua fissazione. Lingua possibilitante più che conclusa; aperta e in tensione più che scolpita e definitoria; evenient e più che depositata[2].

Senza dubbio, tuttavia, si verificano messe a frutto susseguenti di strumenti, ora simili ora diversi, nel divenire dell'opera di Ceni. Il corso del fiume ermetico è, a queste altezze almeno per lui, pressoché prosciugato. Non c'è indugio nel gusto del sintagma prezioso, latineggiante o culto che sia. La «figlia di Babilonia» bigongiariana, l'«avvento notturno» di Luzi sono fasi già approdate a una diversa stratificazione dell'avventura linguistica e conoscitiva: è semmai al Bigongiari di *Antimateria* (1972) che guarda, ma remotamente, il nostro autore o al Luzi tra *Su*

www.andreatemporelli.com

fondamenti invisibili (1971) e le opere seguenti. Tuttavia un autore giovane — ma ci sono scarse tracce in lui di un apprendistato giovanile nel senso sentimentale, umbratile del termine — come il primo Ceni è inevitabilmente più largo e generico, più impreciso di quanto non avvenga nella stagione della maturità, sopraggiunta per definizione e sottrazione più che per mutamento. E si torna, così, all'assillo o *busillis* del principio: che cosa accade, si precisa, si trasforma di una certa energia verbale per determinarne un nuovo e diverso stato. Il Ceni giovane — lo sappia egli o meno, lo intuisca con lucidità o con istintivo trasporto — ha a che fare con una fenomenologia in qualche modo ambientale, con un contesto di ricerche e di tentativi in qualche misura — e sia pure non troppo stringentemente — evocabili. Risulta certo infatti, se non sbaglio, che il Ceni dei *Fiumi d'acqua viva* (in *Poesia uno*, Guanda, Milano 1980) e ancor più del *Viaggio inaudito* (Tosadori, Riva del Garda 1981) corrisponde in parte alla tensione astrattiva dei sintagmi, alla combinazione su pura base linguistica, alla *imagerie* tragica, che sarà propria dei *Millimetri* (1983) di Milo De Angelis[3]. Basta prendere l'attacco di un testo appunto del *Viaggio inaudito* per rendersene conto:

> Solo i prossimi fiumi e il grano
> domandano i freni alla mucche nelle stalle,
> catturate da un filare di vita
> traducendo pianto a forza di pugni
> in goccioline di notte e in sangue di mosto,
> innaffiate da dolore in agguato,
> testimoniano che le case aprirono i fianchi
> come partorienti frugate da luci impazzite,
> regalarono fedeltà.
> […]

Più in generale, comunque, si deve rilevare che nel suo primo tempo il poeta adopera una serie di strategie di forzatura e insieme di agglutinamento sulla massa della lingua: di divaricazione dall'uso e di serializzazione. Intanto c'è una tendenziale sovraeccitazione che significa, in realtà, fuoriuscita dei campi metaforici dai loro cardini: «E il cane naturale di latte legittimo fratello / che concludeva in amore delle sementi e l'abbazia / della fregola, nell'unico capezzolo arato del corto / campo del suo e mio universo»; «anche il sole scaglia / stecche da ombrelli per immagine di sé»; «Udivano i tuoi pochi occhi e i pochi / passi fatti giudicare il mio giudizio o / a siepe dei numeri che sfiamma // seduta, la tua fronte imminente un parricidio / migrava dai fianchi dei fidanzati pavidi / immolati al piano delle cose […]», tutti esempi in cui si nota l'energia della serie incontrollata di immagini che travalica anche il verso, in una fitta sequenza di *enjambement*. Altrove, la forzatura riguarda il sintagma, quasi contraddetto nel suo automatismo: «zucchero spinato»; «in una piscina di paglia»; «ogni contrada di voce ogni voce di contrada»; «un ospedale / di sani»; «il sahara implume dei greti»; «catena / di carta», fino a veri e propri *lapsus* (come li si potrebbe definire con la terminologia applicata da Pasolini ad Amelia Rosselli): «il volpe», «ambi» (improbabile plurale di «ambio»),

www.andreatemporelli.com

«disformato», «l'odore / eluminato», «la enigma» (per «il volpe» e «la enigma» siamo già nell'àmbito dei mutamenti di genere, di cui si riparlerà).

Sono meccanismi, insieme alla costruzione di sequenze accumulatorie ed elencatorie, che tendono a sovvertire la semanticità della lingua e ad erigerla come oggetto e materia intransitiva (in *Due voci*, da *I fiumi* [1985; 1990[2]], Ceni parla già della costruzione di una «casa incessante»)[4]. Generalizzando si può suggerire che qui lo scostamento dalla norma sembra cercato per scarto, con un meccanismo di deviazione. Soltanto alcuni di questi usi sopravviveranno e per solito essenzializzati, scarnificati, o acuminati, nell'opera di Ceni a partire dal suo primo libro compiutamente maturo, *La natura delle cose* (1991) e fino ai *Mattoni per l'altare del fuoco* (2002). Tra gli usi linguistici impropri, con senso amplificante, vago, ce n'è uno diuturno, già osservato da Mengaldo come componente della "grammatica" ermetica, vale a dire l'utilizzo *passe-partout* della preposizione «a». Ne troviamo numerosi esempi nella fase ultima della poesia di Ceni: «Come allo straniero i cani / escono in cadenza»; «tra cani ignoti alla luna»; «[...] un dettame / di selvatico che sfora al chiaro»; «muto alla primavera, muto al colore dei pesci» e poco oltre nello stesso testo «per l'occhio teso del passero / a una tua cadenza di gioco»; «[...] i nostri crani rossi di nemici / al mondo a dio agli spiriti mutanti». Si capisce che il modulo, privato del contesto ermetico, non ha più alcuna valenza propriamente lirica di filiazione leopardiana. Prendendo il testo che sembra più riproporre, in forma concentrata, relitti e resti della temperie ermetica (il VII dei *Mattoni per l'altare del fuoco*: *Sia la nostra morte*), si verifica come essi siano applicati a una tonalità non vaga, allusiva, musicale, quanto all'enunciazione di una sorda legge vitale: «"O padre, o madre perfettissimi, / andati perché arrivava la somma, / il grande bamboccio di carne, / muto alla primavera, muto al colore dei pesci / e muto alla groppa del mare"». Circa lo scarto di genere (si pensi in particolare a «il volpe»), quello che può parere in precedenza soltanto una trovata linguistica o un adattamento su base regionale (in Toscana si dice «il volpe» a indicare l'animale maschio) diventerà in seguito, da *La natura delle cose* appunto, una sorta di marca distintiva della poesia di Ceni, non senza addentellati con Dylan Thomas[5]: i generi, come anche le specie, si mescolano e compenetrano, risalendo per tal via le creature vegetali e animali a un indistinto fonte germinante: si andrà dalle «sterpete» alle «tigresse» alle «uccelle» alle «albere», in una confusione tendente al *primum* senza partizioni e distanze, a cui anche la lingua partecipa, rientrando nella sua selvosità sonora, nella sua materialità onninclusiva (a rendere questa idea il poeta procede anche alla riproduzione del linguaggio infantile, esempio di questa sformata disposizione all'incrocio, all'intreccio, alla commistione generante). Si noterà, restando su tale principio culturale, che Ceni negli ultimi testi tende anche a far confluire l'immaginario religioso e rituale delle più diverse tradizioni, come per una risalita alla comune origine di tutte le forme di pensiero sacro.

Quello che va mutando in profondità, sebbene senza brusche virate (si procede per messe a punto, come detto), è proprio la meccanica del sintagma, la combinazione dei termini, la sequenza degli accostamenti, oltre alla specifica tipologia del

www.andreatemporelli.com

lessico impiegato. Quel tanto di euforico, di iper-produttivo, quel certo istintivo propagarsi delle immagini (certamente anche di derivazione thomasiana) diventa ora lento e meticoloso scavo: macerazione, ritrovamento, invenimento per sottrazione, più che per azzardo e moltiplicazione, di una legge sottostante, inaccessibile eppure necessitante e intuibile[6]. La tipologia-base della lingua è sempre meno di marca astratta, visionaria e sempre più scientemente tecnica, non senza alcuni relitti di tipo letterario galleggianti sul nuovo *medium* (penso alle ripetute «elitre» ad esempio o agli ammiccamenti e accenni dannunziani, che Ceni da una distanza incolmabile di coordinate stilistiche e conoscitive può concedersi, quasi facendo tralucere nel suo tronco ormai al di là di ogni tentazione celebrativa qualche resina alcionia). Questa scrittura procede per inclusione di campi semantici e proprio di oggetti e di terminologie manualistiche, da dizionario (ad esempio dal linguaggio marinaresco[7] o da quello degli utensili), entro una tonalità che le riassorbe in una generale rappresentazione di fenomeni: si tratta, infatti, di una poesia dell'avvenimento, del fenomeno osservato o, meglio, del fenomeno rivissuto in forma mimetica. Si potrebbe anche dire che la preziosità dannunziana del prelievo cólto, del nome desueto diviene qui, all'opposto, esatta e calibrata intrusione tecnico-definitoria, non stridente tuttavia con il contesto, ma tale da contribuire alla sua natura di referto di eventi naturali e biologici inarrestabili, di leggi che non conoscono possibilità di evasione. Si proceda a qualche campionatura: «in marne calcari esseri» (la «marna» è una roccia sedimentaria); le «froge»; gli «stocchi»; «il graculìo [...] del corvide»; «Nel mortaio, nel mastello, nella zangola di fango / dell'inverno [...]»; (la «zangola» è un recipiente cilindrico); «il lingam» (immagine fallica indiana, tale da far pensare che il prossimo «piaga» alluda all'organo sessuale femminile); il «nodo di refe»; il «glutine»; l'«amigdala amara»; «gli stralli mutilanti» (lo «strallo» o «straglio» è una struttura, di solito in cavo d'acciaio, che sostiene ciascun albero della barca in contrasto con le sartie; altrove si parla di «strolli di barche in secca», con fusione fra «strallo» e «stollo» [asta di legno]); e, negli inediti *Airone grigio* e *Nella valle dello Scesta*, «peyotl» (sostanza allucinogena: la voce è di origine atzeca); «fortore di bestia inferma» (il «fortore» è l'odore acuto e sgradevole, propriamente del vino acido); «fustaia»; «bottinatrici che s'inselvano» (si tratta di un tipo di api operaie, addette alla raccolta di nettare e polline). Sono prestiti da linguaggi tecnici o specialistici che non offendono la fusione e l'amalgama d'insieme del testo ma concorrono alla sua definizione di neutra, impersonale, oggettiva osservazione di ciò che accade in qualunque luogo o, meglio, della legge implacabile che fonda l'avvenimento stesso. Spesso, a conferma, una terminologia di tale tipo entra nella combustione deformante o neologistica della lingua poetica. Si tratta come di un recupero a freddo, di un calco ossificato di ciò che prima era movimento accalorato. Si vedano alcuni esempi: «dal macchiatico sbuca» (dove il «macchiatico» è il diritto di tagliare legname o la tassa relativa: qui dunque il suffisso sarà stato usato in modo generico, come in «selvatico» e simili); «mieta» (neoformazione certo con riferimento al mietere, forse a indicare il prodotto della mietitura, la messe); «per imprimacciare le fessure dei ricoveri» (sembra trattarsi

www.andreatemporelli.com

dell'opposto di «sprimacciare», cioè battere un guanciale o un materasso); «e brattere il vento» (probabilmente il verbo è una deformazione di «brattare», modo di vogare con un unico remo a poppa determinando un moto elicoidale, forse incrociato con «battere» e con «brattea» [lamina metallica]); «rostre» (variazione di «rosta», "insieme di frasche", non senza un ovvio richiamo ai «rostri»); «sfalci l'erba» (dove il verbo sarà ottenuto per derivazione da «sfalcio», che indica la falciatura o anche la quantità d'erba falciata). Nella miscela di una lingua insieme puntuale, acuminata (ne riparleremo) e sacrale, cioè indicatrice di modalità inconoscibili, potenti e austere, entrano come si accennava depositi e calchi di estrazione letteraria: il suffisso in *-ame* («fiorame», «ossame»), le «festuche» (termine dantesco), l'«opale», l'«esperide» (con allusione possibile sia alla pianta delle crocifere sia ad una ninfa), gli «armenti», il «lemure», le «buffate di salvia pestata» (da «buffare», "soffiare, spirare", voce arcaica), mentre lo «slontanare» di memoria leopardiana («lontanando») è trasmutato in attivo («come fa chi slontana il compagno») e sostituito al comune «allontana»; ma d'altra parte partecipano all'impasto anche termini di estrazione regionale come «lappare» (variante del contiguo «leccare») o «scheggioni», termine d'altronde anche dantesco (*Inf*. XXI). Non vengono meno tipi di neoformazione ispirati in qualche modo al principio del *lapsus*, come «schiamavano e schiamavano» (forse incrocio tra «sciamare» e «schiamazzare»), «sfrangersi» (metaplasmo di coniugazione), «tinnare» (probabilmente per influsso di «tintinnare»), «speci», «la buia anella», né accostamenti e usi impropri come «in bilico della casa», «rintanano bulbi», «ruotarsi i destini», «alla porta che mai si entrava», «davanti la porta», «qualcuna parola», «l'obiettivo è trasalito da un vento», «[...] lo svolo della gabbiana / orripila il nuoto del muggine», l'uso assoluto di «desolare»: forme che più che altro testimoniano — credo — uno stato linguistico fluido, in divenire, partecipante allo stesso avvenimento permanente, diffuso in ognidove, del mondo materiale riportato al limo originario.

Ciò che si fa sempre più chiaramente strada è la concentrazione, insieme materiale e sacra, delle cose vedute, di un paesaggio, di una *Natura naturans* in cui non è più niente di umano (come accenna altrove il poeta). Anche i luoghi storicamente determinati (si pensi al «giardino di Galileo» o alla «villa medicea di Poggio a Caiano di Giuliano da Sangallo») sono immersi in una dimensione naturale e selvatica, quasi prosciugati o distolti dalla loro dimensione appunto storica e antropica. Il poeta ha piano piano costituito una base tecnica, strumentale, tonale a un tipo di osservazione tragica che, già presente nelle sue prime prove, si specifica, distilla e qualifica nella maturità, intendendo per tragico il sentimento fatale di una necessità inesplicabile e sorda che fonda le cose (forse il «succo indigeribile di Dio» di cui parla già un testo del *Viaggio inaudito*?).

Pare che la lingua metamorfica di Ceni (depurata tuttavia di ogni panismo dannunziano[8]) dia voce alle cose, alle selve, alle nature vegetali, alle bestie, come se il creato prendesse a parlare un suo linguaggio complessivo, processuale, esteso e pullulante — nonostante le lacerazioni — in cui non hanno più senso le distinzioni e i principi individuativi, in cui a parlare è, appunto, il processo del vivente, in una

www.andreatemporelli.com

sua fantasmatica oggettività. Quella cui il poeta approda nella sua pienezza espressiva, è una lingua tecnica, come visto, ma sfuocata, che fuoriesce, esorbita dalle funzioni assegnate, impedisce ai significati di depositarsi e muove una peregrinazione fra le coste, i gorghi, i fianchi del mondo in perenne continuità e trasformazione. Ciò non toglie nulla alla storicità, in termini di trafila letteraria, di molte delle risorse impiegate (e si ricordi che Ceni è anche selettivo traduttore dall'inglese, in prosa e in verso, da ultimo di un capolavoro come il *Moby Dick* di Melville[9]). A questo proposito, uno dei caratteri tecnico-stilistici del Ceni ultimo è la natura dissonante, «aspr[a] e chiocci[a]» della sua lingua, che risale a depositi accumulati nella tradizione, che vanno dal Dante infernale (*Inf*. XIII, ma anche l'appena evocato *Inf*. XXXII, per stare a luoghi esemplari) sino al primissimo Montale — istintivamente negativo sul conto dell'aspetto del mondo — di *Meriggiare pallido e assorto*, contenente una sorta di grammatica novecentesca di questo stile. Si può leggere — ma nel complesso dell'ultimo Ceni gli esempi si moltiplicano (si pensi almeno a *Colle di Favilla*, nella *Natura delle cose*) — un testo come *Ma non ha mai cessato di credere nella luna* (*Mattoni per l'altare del fuoco*, X): «calve piante», «spine», «aguzze sterpete», «sfiocca», «crepita».

Se nei suoi componimenti aurorali, Ceni incastonava frammenti sapienziali o gnomici («[...] la cosa più temuta accade sempre», dal Pavese del *Mestiere di vivere*; «non cadde mai due volte nello stesso punto»; «[...] la notte ha la stessa durata del giorno, / temerli è irrimediabile»), quasi punteggiando l'*imagerie* di spuntoni e pietre di confine, in séguito egli traduce quella legge insormontabile e inquietante nello stesso, intero dettato poetico, rendendola in forme acconce e anche in sonorità corrispondenti, come si è visto. Basterebbe prendere a confronto due punti estremi nella parabola del poeta come *Tutte le parole sono inutili*, da *I fiumi d'acqua viva*, e *Sia la nostra morte*, da *Mattoni per l'altare del fuoco* (VII), per capire come muovendo da punti già individuati o intuiti in partenza, il poeta li abbia progressivamente rilavorati e "scoperti", se si vuole procedendo con un'operazione, che pur restando densa e al limite frondosa, si apparenta all'arte in levare michelangiolesca. Lo stesso procedimento si riscontra, ancora, alla lettura di uno dei punti culminanti dell'intera produzione del poeta: *Presto sarà l'inverno* (*Mattoni per l'altare del fuoco*, XXVI), in cui la punta gnomica finale («e tu ancora non capisci che la caduta è eterna»), pur essendo suggerita o almeno suggestionata da un passo thomasiano[10], giunge per concrezione degli umori stessi dell'intero testo: necessaria, solidale al mono-blocco testuale in cui si installa.

La progressione compiuta è anche da una sorta di enunciazione del piano o progetto o punto di vista in direzione della sua concreta ed esperibile realizzazione: un movimento che va da *Due voci* (ne *I fiumi*), «Non addolorare il dolore non gioire la gioia, / contro nessuno è l'amore che si scaglia / né il muro recato è in premio» a *Allora, noi andammo di là* (*Mattoni per l'altare del fuoco*, XIII), dove la liberazione dall'improprio contenimento e limite del ricordo personale (di cui si parla nel subito precedente *Ma non ha mai cessato di credere nella luna*) è pienamente compiuta:

www.andreatemporelli.com

Allora, noi andammo di là.
Tra gli uccelli appesi
per i lungoviali a mare.
C'erano vaste zone di vento, poi niente;
poi altro vento e poi ancora niente:
noi di là, in fila, coi nostri abiti di sempre
ci chiedevamo e non ricordavamo niente,
se non il sorbo se non il rovo
se non la bacca della canina
nella neve che si sforma
sulle città di porto
da vasi infranti a seimila metri di quota.

Allo stesso modo, ogni sovrabbondanza o gratuita efflorescenza è stata ricondotta alla forma cava e vuota, ultima e basica, dell'osservazione finale (si pensi, ancora nei *Mattoni*, al testo XXVIII, *L'uomo coi tubi nel naso*, che riprende la forte idea ceniana del guardare «per ultime volte»), da cui appare l'assoluta necessità delle cose nel loro legamento (le stesse figure sono ormai «l'uomo», «la donna», «i bambini», le «bestie», cioè attori tipologici, scheletri, sinopie, essendosi compiuta la furente riduzione all'impersonalità da sempre sottesa a una simile poesia). In quest'ordine (più nel senso imperativo che in quello armonico e organicistico) senza emozione, quasi senza risultanza del personale tormento o tripudio, vengono incamerati la poesia e lo stesso dato umano, la stessa sostanza antropica, che retrocede o meglio ritorna, si rifà, al «ronzio immobile / della natura vivente chiusa nel suo Om».

NOTE

[1] Valga al proposito una delle auto-annotazioni («riflessioni *dalla* poesia piuttosto che *sulla* poesia» le ha definite Marco Massimiliano Lenzi) che punteggiano l'antologia, di cui il poeta ha curato anche la scelta di testi, *Tra il vento e l'acqua*, introduzione di ANDREA ULIVI, Edizioni della Meridiana, Firenze 2001, p. 89: «L'artista è colui che rende espressivamente la valanga magmatica delle coppie degli opposti che incessantemente compongono-scompongono tutto ciò che è. La reversibile e irreversibile trasformazione del tutto-esistente. La natura. Il *pneuma*».

[2] Risultano interessanti, al proposito, alcune osservazioni di ROBERTO GALAVERNI, *I passaggi di Ceni*, «Paletot», a. II, n. VI (settembre 2005), pp. 5-8 (si tratta di un numero pressoché monografico, che contiene anche i saggi di MARCO MASSIMILIANO LENZI, *Scissione e integrità nella poesia di Alessandro Ceni*, pp. 9-10 e ROBERTO BARTOLI, *Poeti vitali «versus» poeti ideali*, pp. 11-20, oltre alla conversazione a cura di MASSIMO BALDI, *Incursioni. Sette domande ad Alessandro Ceni*, pp. 21-28): «Proprio questo trionfo del *continuum* naturale fa sì che nella poesia di Ceni non si trovi un momento risolutivo, la cosiddetta chiave del senso e della poesia; anzi, la chiave è il flusso stesso, l'intero spezzone di *passaggio* e dunque il senso [...] delle percorrenze e della trasformazione, il senso della corrente poetica che dichiara la natura temporale, effimera, di tutte le cose e così anche di se stessa» (p. 7). A parte un intervento di chi scrive — *Alessandro Ceni. La voce prenatale del cosmo*, «Poesia», 189 (dicembre 2004), pp. 3-4 (il saggio è seguìto da una scelta di testi poetici, tra cui due inediti: *Ics* e *Tempio*), ora in DANIELE PICCINI, *Letteratura come desiderio. Studi sulla tradizione della poesia italiana*, Moretti & Vitali, Bergamo 2008, pp. 308-10 —, il numero monografico della rivista pistoiese pare essere l'unica voce di qualche interesse con cui aggiornare fino a oggi la bibliografia critica sull'autore allestita nella mia antologia *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, Bur Rizzoli, Milano 2005, pp. 870-71.

www.andreatemporelli.com

[3] Il quale non a caso firma una nota in calce a *Il viaggio inaudito, op. cit.*, pp. 35-38. Si noterà, quanto alla partita del dare e dell'avere, che la cronologia sembra suggerire la primazia della sperimentazione di Ceni: occorrerà insomma chiedersi non solo se e in che termini De Angelis abbia influito sul fiorentino, ma anche se l'influsso possa essersi svolto in direzione opposta. La conoscenza, non molto approfondita, tra i due poeti si era sviluppata ai tempi della rivista «Niebo» (1977-1980, fino al 1979 diretta da De Angelis), su cui il giovane Ceni pubblicò in un paio di occasioni alcuni testi poetici.

[4] Della poesia di Ceni come «qualcosa di intransitivo» parla anche Roberto Galaverni, *I passaggi di Ceni, op. cit.*, p. 6.

[5] In *Racconto d'inverno* Thomas usa l'espressione «she bird».

[6] Osserva al proposito Roberto Galaverni, *I passaggi di Ceni, op. cit.*, p. 5: «Si direbbe che per il poeta non esista vera libertà, se non quella di scoprire ciò che è e deve essere».

[7] A questo riguardo, è probabile che il «bracciarla» di *Nel regno*, IV, v. 5 («e bracciarla e invaderne le reni») non sia una storpiatura per privazione di suffisso del verbo *abbracciare* come accennavo nel commento a questo testo nell'opera *La poesia italiana dal 1960 a oggi, op. cit.*, p. 661, ma un uso improprio del verbo appunto marinaresco *bracciare*, che significa "orientare i pennoni della nave secondo il vento" (sebbene magari in voluto intreccio e incrocio con *abbracciare*).

[8] Infatti, come annota Roberto Galaverni, *I passaggi di Ceni, op. cit.*, p. 7: «Il canto della metamorfosi dell'essere davvero non può concedere consolazione».

[9] Tra gli autori vòlti in italiano si ricordino almeno Coleridge, Byron, Keats. La traduzione di *Moby Dick* (Herman Melville, *Moby Dick*, traduzione e cura di Alessandro Ceni) è uscita da Feltrinelli, Milano 2007. Di Melville Ceni ha tradotto recentemente anche *Billy Budd* (ibidem, 2009).

[10] In *Visione e preghiera*, II, Thomas parla di «Quarters and graves / Of the endless fall» («I quartieri e le tombe / Della caduta senza fine»: cito dalla traduzione di Ariodante Marianni).

Roberto Bartoli

Ceni *versus* Rondoni, ovvero Tragico *versus* Lirico

1. *Due brevi premesse*

Prima premessa. Nel contrapporre la poesia di Ceni a quella di Rondoni ho cercato di mantenere il più possibile una prospettiva di fondo avalutativa, volta cioè a non prendere posizione in ordine alla "legittimità/illegittimità" dei loro stili (entrambi sono "legittimi"!), ma piuttosto assumendo una visione contemplativa, capace cioè di pensarli fino in fondo e su un piano meramente "tecnico". Detto in altri termini, non ci si faccia ingannare dalla preposizione *versus*, che potrebbe far credere a una contrapposizione valoriale, in cui da una parte sta lo stile "corretto" e dall'altra quello "errato": nella convinzione dell'esistenza di un pluralismo stilistico, il *contro* indica soltanto un metodo comparativo che dovrebbe aiutare a mettere in risalto le differenze.

Seconda premessa. Il contributo si articolerà in tre parti. Una parte iniziale sarà dedicata a tratteggiare la differenza tra stile lirico e stile tragico in termini, per così dire, generali e assai sintetici. Una seconda riguarderà più nel dettaglio le differenze tra lo stile tragico della poesia di Ceni e quello lirico della poesia di Rondoni. Infine, nell'ultima parte, verrà compiuto un confronto diretto e immediato tra alcune poesie dei nostri due autori, poesie di uguale tema.

www.andreatemporelli.com

2. *Gli stili di lirico e di tragico*

Andando al cuore dell'intera vicenda si può dire che gli stili della poesia (come anche dell'arte in generale) si riducono essenzialmente a due: il lirico e il tragico. Tutto il lirismo si fonda sulla predominanza dell'io, nel senso che tra i due termini di confronto costituiti dal soggetto e l'oggetto l'accento cade necessariamente sul primo. Il tragico si fonda invece sull'esatto contrario, nel senso che protagonista della vicenda creativa non è il soggetto, ma, in ultima istanza, l'oggetto, con la conseguenza che, sul piano dell'esito finale, mentre nel lirico il poeta si limita ad *esprimere e imprimere* se stesso, il suo stato d'animo, le sue convinzioni, le sue credenze, per la semplice ragione che sull'oggetto del cantato cade sempre e comunque il riflesso psicologico della propria dimensione esistenziale, nel tragico egli tende a prescindere dal sé e a *nominare e pensare* (conoscere, sapere) l'oggetto, cogliendone l'essenza nel suo darsi e, quindi, lasciandolo essere nella sua vitalità e realtà.

Nella prospettiva qui adottata lirico e tragico si contrappongono per due aspetti fondamentali, concettualmente distinti, ma strettamente legati tra loro: lo sguardo, o stile della visione, e la tecnica, o stile della scrittura. In particolare, per quanto riguarda lo stile di visione, ci sembra utile precisare subito che quando si dice che nello stile tragico prevale l'oggetto, non si vuole affermare che può esistere una poesia capace di cogliere le cose nella loro oggettività assoluta, ma più semplicemente si vuole evidenziare che l'inevitabile coinvolgimento dell'io può modularsi in termini qualitativamente assai diversi. Chi pretendesse infatti di poter nominare la realtà senza alcuna contaminazione umana, mediante una totale oggettivizzazione del soggetto, attraverso uno sguardo pietrificante di Medusa, e quindi assumendo una visione asettica e distaccata dal mondo, non farebbe arte, ma creerebbe un mostro frutto del proprio assolutismo dispotico o, meglio, erigerebbe un mero artificio, potendosi affermare che l'esito lavorativo di una siffatta visione costituirebbe in verità la massima espressione del soggettivo, una sorta di ipersoggettivismo.

Chiarito quindi che lirico e tragico si fondano necessariamente non soltanto sul rapporto tra soggetto e oggetto, ma anche sulla circostanza che l'oggetto viene filtrato dall'io del poeta, si deve ammettere che il rapporto tra soggetto ed oggetto può assumere forme molto diverse. Più precisamente, entrambi, lirico e tragico, muovono dall'oggetto nella sua oggettività. In entrambi gli stili, il soggetto entra in contatto con l'oggetto mediante la sua rappresentazione-percezione. E sempre in entrambi, per il tramite della rappresentazione l'oggetto entra nell'io toccando, per così dire, la sua anima, e scatenando tutto ciò che è proprio dell'uomo: sensazioni, emozioni, stati d'animo, valutazioni, opinioni ecc. E fino a qui, nessuna differenza. Ma proprio quando si realizza questo ingresso del mondo nell'uomo, si apre un'alternativa decisiva in ordine all'esito dello stile della visione. Da un lato, infatti, l'io può sostare e concentrarsi su questa prima forma di conoscenza, su questo primo contatto e quindi trattenersi appagato sulla cosa filtrata e soggetti-

www.andreatemporelli.com

vizzata: in questa prospettiva l'io inizia una sorta di monologo nei confronti della cosa o comunque un dialogo sulla relazione che esiste tra il sé e la cosa. In sostanza il soggetto non solo partecipa, ma aderisce alla realtà proiettandosi su di essa. Dall'altro lato, l'io può non soffermarsi sulla cosa nella forma in cui se ne è appropriato, ma andare oltre, incamminandosi verso la cosa nella sua oggettività, nel tentativo di realizzare una forma di conoscenza assai più profonda. In quest'altra prospettiva si instaura un vero e proprio confronto dialettico tra l'io e la cosa, durante il quale questa è destinata ad un ruolo sempre più importante e decisivo. In sostanza il soggetto partecipa, ma non aderisce, lasciando invece che sia la cosa a rivelarsi. E, mentre il restare su se stessi è proprio del lirico e porta ad affermarsi e quindi a esprimere in ultima analisi i propri stati d'animo, le proprie sensazioni ecc., al contrario il persistente andare dell'io verso la cosa e fare in modo che la cosa stessa possa parlare e suggerire all'io, è proprio del tragico, che conduce alla negazione di sé e alla contemplazione della cosa, dando luogo ad una forma di pensiero del tutto peculiare, non concettuale, ma immaginativa.

Per quanto riguarda lo stile di scrittura, la distinzione tra lirico e tragico sta nel fatto che mentre il primo si muove ancora nella dimensione del significato e della strumentalità del linguaggio, nel secondo si esce del tutto dal campo del significato e dalla funzione comunicativa del linguaggio di modo che il nominato finisce per avere una vita propria, del tutto autonoma dalla significazione. Più in dettaglio, nel lirico il processo metaforico può essere così sintetizzato: punto di partenza è la distinzione all'interno di ogni parola tra significante e significato; il poeta accosta parole diverse sulla base di un criterio che tende a privilegiare la parte in comune o dissimile o del significato o del significante; questo criterio, ed ecco il punto, nello stile lirico viene scelto soggettivamente, egoicamente dal poeta in funzione del proprio scopo comunicativo; il criterio farà in modo che il significato o il significante di una delle parole domini e diventi il perno attorno al quale ruota la metafora; l'altra parola "secondaria", nel momento in cui è accostata al significante primario, assume un significato nuovo che però condiziona anche il significato del significante primario dominante. Il risultato finale è che i significanti assumono significati nuovi determinando così un nuovo campo di significato il cui *dominus*, il cui artefice, il cui fattore è il soggetto, che ha scelto il criterio in virtù del quale le due parole possono essere considerate simili o dissimili in una prospettiva di mera comunicazione, con la conseguenza che la metafora lirica può essere considerata una metafora soggettiva, nel senso che il criterio di somiglianza-dissomiglianza è scelto in virtù della comunicazione e della significazione e con la conseguenza ultima che il verso lirico dice quanto una cosa è.

Nel tragico, al contrario, il processo metaforico è molto diverso, perché la combinazione di significanti è tale non da trasformare i significati, ma da dissolverli completamente, con la conseguenza che essi sono messi a diretto contatto con la realtà stessa, con la cosa, non più filtrata dall'io significazionista. Detto diversamente, la particolare anomalia del verso tragico non è data né dal criterio dell'uso dell'espressione, per cui se l'espressione è consunta non è poesia, mentre se intat-

www.andreatemporelli.com

ta è poesia, né da un criterio meramente linguistico-letterale di opposizione-accostamento né, infine, dal criterio soggettivo della significazione: il criterio è offerto, suggerito dalla realtà stessa, dalla forza della sua immagine, con la conseguenza che la metafora tragica può essere considerata una metafora oggettiva, nel senso che il criterio di somiglianza-dissomiglianza è scelto in virtù della stessa realtà che si vede e con cui ci si confronta e con la conseguenza ultima che nel verso tragico quanto si dice è la cosa.

3. *La tragicità di Ceni e il lirismo di Rondoni*

Nell'esaminare in termini più approfonditi entrambi gli stili, concretizzeremo il discorso attraverso una comparazione tra quello tragico di Ceni e quello lirico di Rondoni.

In particolare, la questione dello stile della visione si articola in due problematiche: da un lato, l'"evoluzione" stilistica del poeta, dove alla pluralità di voci dello stile lirico si contrappone l'unicità vocale dello stile tragico; dall'altro, l'origine della poesia, all'interno della quale si agita la contrapposizione tra origine casuale ed effettuale, a volte addirittura occasionale, propria dello stile lirico, e origine causale tipica dello stile tragico.

In particolare, la poesia di Rondoni si caratterizza per la presenza di una pluralità di voci, quasi una sorta di diversità di "sottostili", diversità presente sia all'interno dei singoli libri, come anche nell'intera produzione. Così ad esempio, *Il bar del tempo* può essere considerato un libro fortemente lirico (soprattutto le sezioni *Inquadrature della vita rapita. Esterni I*; *Dell'insonne, esterni II*, *L'amore strepitoso*), ma non mancano poesie decisamente comunicative (in particolare nella sezione *L'onore del tempo e dell'amore*). La raccolta *Avrebbe amato chiunque* si mantiene senza dubbio sulla scia lirica (soprattutto la prima sezione *Nel viaggio senza termine*), ma si assiste anche a un incremento della tendenza comunicativa (in particolare le sezioni *Casa tra la notte e l'alba*; *Volti senza dominio*). Infine, *Apocalisse amore* presenta punte comunicative ancora più diffuse e accentuate (soprattutto le sezioni nuove *Passeggeri, New York*; *Quadri della rossa città*), per certi aspetti prevalenti rispetto alla componente lirica (soprattutto le sezioni *XXX. TVB (Vento)*; *E apro la porta a vetri di questo albergo*, le quali contengono poesie già edite; *Studi per dio e una ragazzina*).

Al contrario, la poesia di Ceni si caratterizza per una voce unica, rigorosamente orientata a dire (e ancor prima vedere) le cose per quello che si mostrano e non si mostrano, sulla base di un timbro inconfondibile, di un tono che definirei innalzante, istitutivo. Attenzione, ciò non significa che tale voce non abbia conosciuto evoluzioni, tuttavia si tratta di un'evoluzione, per così dire, interna a tale dimensione unitaria. In particolare, si è passati da una voce unica e tragica, ma anche in via di definizione, forse ancora incompiuta e itinerante, delle raccolte *Il viaggio inaudito*, *I fiumi*, *La natura delle cose* e *Nel regno (quattordici passaggi)*, ad una voce unica e tragica decisamente matura e solida della *Realtà prima*, *Ossa incise e dipinte* e *Combattimento ininterrotto*.

www.andreatemporelli.com

Per quanto riguarda l'origine, la poesia di Rondoni si può considerare casuale ed effettuale, se non addirittura occasionale, in quanto privilegia la dimensione emotivo-sentimentale e desiderante, ciò che il mondo suscita e produce emotivamente in lui. Quasi tutte le sue poesie sono infatti riconducibili ad avvenimenti ben precisi, il cui tratto comune è offerto dalla capacità di creare un forte impatto emotivo (ecco l'origine effettuale), avvenimenti storici concreti su cui il poeta si sofferma nel tentativo di riprodurre in altri la stessa sensazione da lui provata nel vivere un determinato avvenimento o al fine di lasciare intravedere possibili realtà ulteriori e diverse rispetto a quelle vissute. Così, ad esempio, numerose poesie prendono spunto da "spaccati" della realtà: *Sera italiana*; *Boutique*; *Sosta in stazione* (*Il Bar del tempo*, 11, 38, 60); *Siluri al neon e vetroresina* (*Avrebbe amato chiunque*, 61); *L'alba o neanche, Milano* (in *Apocalisse amore*, 56). Altre da incontri o episodi fugaci: *Grida come un cane, gira gira*; *Dopo Mezzanotte, via Mascarella* (in *Il Bar del tempo*, 30, 55); *Charles de Gaulle*; *La vita nei condomini* (*Avrebbe amato chiunque*, 30, 70); *Spranga il figlio*; *Un tizio*; (*Apocalisse amore*, 49, 72); altre ancora trovano origine in incontri o episodi con persone conosciute: *Faccia*; *A.* (*Il Bar del tempo*, 45, 82); *Il terzo figlio*; *Guardano i miei figli come un evento* (*Avrebbe amato chiunque*, 23; 81); *Pro nobis*, *Pantani, il ciclista*; *Oriana a N.Y.* (*Apocalisse amore*, 58, 94); altre sono strettamente legate a luoghi: *Via Vizzani, Bologna* (da *Il Bar del tempo*, 66); *Fai Massarenti, ma a piedi* (*Avrebbe amato chiunque*, 21); *Castellamare. Sul golfo* (*Apocalisse amore*: 74). E, come vedremo, alcune poesie prendono spunto dalla scomparsa di persone ben individuate.

Al contrario, l'origine della poesia di Ceni si può considerare causale, nel senso che tende alla causa originaria dell'oggetto, concetto da intendersi però non in una prospettiva scientista come antecedente esplicativo da cui scaturisce la cosa, quanto piuttosto in una prospettiva di originarietà della cosa, come oggetto liberato da tutto ciò che di altro da esso v'è stato sovrapposto e proiettato. In questa prospettiva, causale significa pertanto intessere con la cosa un rapporto di frequentazione assidua che induce a uscire da se stessi, per restare il più possibile su di essa affinché essa si dia nella sua immagine prima. Ed infatti Ceni torna spesso nel corso degli anni sugli stessi temi, sullo stesso spaccato di mondo, sullo stesso avvenimento, ma non su un avvenimento concreto, bensì sull'avvenimento spogliato di ogni proiezioni soggettiva, con la conseguenza che ogni volta è come se il poeta ripartisse da capo in una prima visione sempre diversa e più profonda. Si vedano ad esempio le poesie dedicate alla visione complessiva del mondo e più precisamente alla visione di sé (che poi non si tratta di sé) nel mondo: *Colle di Favilla*; *XX*; *XXV*; *XXIX*; *XXXIII*; *Ics*; *Airone Grigio*; *Nella valle dello Scesta*.

La questione dello stile di scrittura si articola invece in due filoni di problematiche, all'interno delle quali si possono distinguere aspetti ulteriori. Ed infatti, da un lato, vi sono le problematiche interne al procedimento creativo, dall'altro quelle esterne. Per quanto riguarda le prime assumono particolare rilievo il tempo del lavoro (immediatezza nel lirico, lentezza nel tragico), il linguaggio (combinazione prudente nel lirico e ardita nel tragico), la sintassi-struttura del verso e del compo-

www.andreatemporelli.com

nimento (orizzontale o frammentato nel lirico, verticale o teso nel tragico; nonché brevità del lirico e lunghezza del tragico); il libro (omogeneo nel lirico, diversificato nel tragico).

Per quanto riguarda il tempo del lavoro, quello di Rondoni è dato senza dubbio dall'immediatezza. È infatti funzionale alla fugacità dell'emozione, della sensazione e del sentimento adottare tecniche di scrittura agili che consentano di inseguire ciò che per l'appunto tende a sottrarsi e svanire celermente. Si considerino, ad esempio, i numerosi particolari che rinviano sempre alla vicenda concreta e che contribuiscono a creare la situazione che poi genera l'emozione. Il tempo della poesia di Ceni è invece caratterizzato da un'estrema lentezza. Anzitutto, si pone la necessità di ritornare costantemente sulla cosa, di lasciare che il rapporto tra il soggetto e la cosa decanti, si stemperi, perché tutto ciò che si frappone di proprio e individuale possa lentamente cadere e dissolversi. In secondo luogo, è la cosa stessa che inizia a suggerire e per cosa a questo livello si deve intendere non solo l'oggetto, la cosa che si vede e si pensa, ma anche lo stesso oggetto artistico che si fa sempre di più soggetto con una vita propria. È quest'ultimo infatti che svela possibili percorsi ulteriori, che dischiude traiettorie inedite non pensate dal poeta, che suggerisce passaggi e varianti.

Per quanto riguarda il linguaggio, la poesia di Rondoni si caratterizza per una combinazione prevalentemente mutuata dal linguaggio comunicativo, dove l'azzardo è offerto più dalla necessità di raggiungere l'immediato effetto emotivo che da un suggerimento della realtà. Lo stesso uso di parole correnti o desuete, destinate a balzare con forza dalla pagina, ha una funzione di sovvertimento e destabilizzazione puramente immediata, volta a colpire e a fuggire. Al contrario la poesia di Ceni si caratterizza per un linguaggio coraggioso e fortemente amalgamato, plasmato, che si sottrae con forza all'istanza comunicativa, ma che tende a fare aderire il più possibile la lingua al mondo delle cose. È bene precisare che questo coraggio e questo azzardo non costituiscono né il movente né la finalità, ma il mero effetto del lavoro compiuto, nel senso che costituiscono l'esito inevitabile di una prospettiva costantemente orientata a nominare la realtà in termini autentici. Quindi il vero collante è dato alla fin fine dalla realtà stessa, dalla sua plasticità, che nella sua essenza spiazza e svia la prospettiva soggettivisticamente quieta e unitaria volontaristicamente e concettualmente determinata e dominante. È la realtà che suggerisce il criterio della combinazione, lasciando che sia la cosa a parlare.

Per quanto riguarda la sintassi e la struttura del verso, la poesia di Rondoni ne conosce due tipi: quello piano e fluido e quello frammentato. Troviamo un esempio immediato nelle prime due poesie della raccolta *Il bar del tempo*: *Io non voglio diventare vecchio*, 9 (fluido e piano); *Sembra venire a volte*, 10 (frammentato). Il verso piano e fluido ha una certa consistenza e si distende lineare, senza fratture né, a dire il vero, senza particolari accenti interni. Il "discorso" poetico tende a farsi più articolato, anche più denso di lingua e immagini. È il verso maggiormente lirico. Il verso frammentato, invece, è molto breve e trova la propria tensione in una prospettiva verticale, che tuttavia non ha una vertigine interna, ma esterna.

www.andreatemporelli.com

Spesso, infatti, è il frutto della scomposizione e della collocazione su linee indipendenti di un verso che altrimenti sarebbe unico, per cui ad ogni parola viene attribuita autonomia ed assoluto risalto. È il verso maggiormente comunicativo, tendente all'effetto immediato o comunque all'evocazione. Il dato di fondo è che il verso di Rondoni, quale esso sia, tende a non avere una propria autonomia scomparendo nelle trame dell'intero componimento: i versi acquistano un senso in quanto strumentali alla dizione successiva, in un costante tendere al finale del componimento, il quale contiene la possibilità altra o una valutazione. L'andare a capo, quindi, non tiene conto né del verso che si chiude né di quello che si apre, ma soltanto dell'efficacia evocativa che la parola assume nel suo essere collocata in evidenza. La struttura del componimento di regola è breve oppure, quando si distende più lunga, si caratterizza per una certa fluidità e instabilità. Infine, nella poesia lirica di Rondoni il ritmo è cadenzato più dal narrato che da una esigenza di stile.

In Ceni sintassi e struttura sono destinate a divenire molto elaborate e rigorose. Nessuna formulazione è esclusa: si va dal verso rapido e fulminante («Io scendo dove nidifica l'uccello / al morto infinito /alla prima conifera / che dava un canto fermo»), a quello di maggior respiro e dal tono istituzionale («Oh campagna, dove gli occhi degli uomini non si sollevano / e la difficoltà di parola è un canto perpetuo»). Dal verso che si esaurisce in sé («dove abita il bambino abita Dio»; «Ho visto delle cose come tutti»), a quelli che si legano e si intrecciano secondo una struttura ad arco percorsa da una formidabile tensione («Le / albere / lungo / le / prode / di un bosco che dorme armato o veglia in armi / belle / come una donna che si netta le dita dei piedi / e se le annusa /sentono l'odore della carne»). Il dato di fondo è che ogni verso tende ad avere autonomia assoluta. Senza dubbio si predilige una rigorosa articolazione del verso derivante proprio dalla lentezza della gestazione e dal dialogo con l'opera, reso possibile solo in presenza di un verso che ha raggiunto la propria autonomia. La struttura del componimento è solida e rigorosa, razionalmente scomponibile in una pluralità di passaggi aventi tutti una funzione enunciativa fondamentale nell'economia del poetato. Essa è percorsa da una linea più o meno tesa, lungo la quale si diramano poi le ulteriori ramificazioni dei versi. L'intero componimento ha una tendenza verticale vertiginosa: verticalità e vertigine all'interno del verso, verticalità e vertigine nella poesia intera. Il ritmo della poesia di Ceni si fa molto consapevole e viene sapientemente "gestito" e va dall'innalzamento alla caduta, dall'arco alla punta, dalla salita alla discesa. Si possono dare pause di respiro, spazi di sosta ecc. La peculiarità è procurata dall'estrema consapevolezza, tuttavia lontana da ogni mira effettuale, ma modulata su una logica tutta interna alla poesia.

Ancora, i libri di Rondoni si caratterizzano per una omogeneità di oggetto e stile, nel senso che ogni poesia appare come una ripetizione, rielaborazione, variazione di alcuni temi mediante ben precise tonalità. L'impressione è che si tratti di una pluralità di passaggi che hanno attinto dall'identica fonte e che sono stati riprodotti con simile forma. Questa somiglianza interna alle poesie liriche dipende non solo dal fatto che spesso sono state scritte tutte assieme, in una specie di *raptus*, nella

www.andreatemporelli.com

immediatezza di un accadimento, ma anche, e soprattutto, dalla circostanza che è l'io, identico a se stesso e monolitico, il vero protagonista della vicenda creativa: il mondo filtrato dalla individualità e non restituito alla sua alterità, perde il suo pluralismo, le sue contraddizioni, la sua diversificazione per uscire elaborato in modo unitario se non addirittura unificato. I libri di Ceni contengono invece poesie altamente diversificate in ordine al tema, al linguaggio, all'attacco, alla costruzione ecc. (ogni poesia è un mondo a sé e tutte le poesie assieme danno vita al mondo). È la perfetta coincidenza tra parola e realtà che determina questa varietà. Non solo, ma sempre per la stessa adesione alla realtà e alla vita, nel libro si verifica spesso una mutazione interna, una sorta di torsione ed evoluzione.

Come accennato, lo stile di scrittura conosce anche problematiche esterne al procedimento creativo, concernenti in definitiva il lettore, tra le quali hanno una particolare rilevanza la chiave di lettura (dove all'individualismo del lirico si contrappone l'universalismo del tragico), il tipo di comprensione (dove alla agilità di comprensione o all'oscurità del lirico si contrappone la difficoltà di comprensione del tragico) e l'esito finale (emozione nel lirico, pensiero-conoscenza nel tragico).

Per quanto riguarda la chiave di lettura, nella poesia di Rondoni si valorizza il sentimento concreto e si induce a una sorta di identificazione del lettore con la condizione del poeta, lasciando sempre trasparire una possibilità diversa da quella reale. Nella condivisione della condizione del poeta si determina una sorta di falso universalismo, offerto dalla circostanza che si prova la stessa sensazione provata dal poeta, senza rendersi conto che invece sul piano esperienziale l'intera vicenda è assolutamente individualistica; non si aggiunge nulla di nuovo a quanto già si conosce (universale in quanto già noto). La chiave di lettura della poesia di Ceni è invece universalistica, dove per universalismo non si deve intendere che il poeta canta i sentimenti che provano anche gli altri uomini né che il poeta canta il sentimento: la componente universale della poesia tragica è offerta dalla possibilità di compiere un'esperienza vitale sostanzialmente inedita, destinata a far acquisire conoscenze che non si avevano.

Trattandosi di una chiave di lettura individuale, diventa allora agile capire perché la comprensione della poesia lirica di Rondoni si trovi stretta in una secca alternativa: o essa è di una comprensione agevolissima ed immediata oppure risulta essere autenticamente oscura. Ed infatti, in presenza di poesie autobiografico-comunicative (la stragrande maggioranza), la comprensione avviene durante la stessa prima lettura, perché il testo è interamente orientato alla trasmissione di un messaggio o di una informazione nella sostanza espliciti. Al contrario, in presenza di una poesia autobiografico-solipsistica (in Rondoni una piccola minoranza), non si può che parlare di oscurità, dovendosi precisare che non si tratta dell'oscurità propria dello stile tragico che, come vedremo, altro non è che una iniziale difficoltà ad entrare in una visione diversa da quella consueta, bensì di una autentica impossibilità a comprendere in assenza di criteri, che il componimento stesso non suggerisce, ma che possono essere forniti soltanto da altro che si trova fuori dal componimento. Da qui la presenza di postille esplicative. La comprensione della poesia

www.andreatemporelli.com

tragica invece non può essere agile e immediata, ma complessa, poiché solo attraverso una costante frequentazione dell'opera è possibile raggiungere la chiave di lettura suggerita dal testo e attraverso di essa compiere un'esperienza destinata a mutare la vita. Questa complessità ha fatto parlare di oscurità, orfismo, ermetismo della poesia tragica. In realtà, come abbiamo già visto, si confonde l'oscurità con la difficoltà. Autenticamente oscura è invece la poesia lirica quando fa leva sull'autobiografico.

In ordine all'esito finale, le poesie liriche di Rondoni producono un effetto meramente emotivo o emozionale; nel tragico l'esito finale è rappresentato dal pensiero da intendersi non come pensiero concettuale, ma come pensiero mediante immagini: la poesia tragica di Ceni diventa una forma di conoscenza mediante immagini aperte, che conservano e dischiudono una vitalità reale.

4. *Alcune poesie a confronto*

A conclusione non resta che compiere un'ultima comparazione dal carattere ancora più specifico e tecnico, quello tra poesie. In particolare, a me pare si possano vedere in parallelo quattro composizioni (due per ciascuno) di Ceni e di Rondoni su due temi particolarmente significativi: il rapporto con i figli e la morte.

Ambedue gli autori hanno scritto molte poesie sui figli. Per quanto riguarda Rondoni, si può ricordare l'intera sezione *L'amore strepitoso* (*Il bar del tempo*, 73 ss.); *Il terzo figlio*, *Trovare in casa all'alba abbandonati*, *A Battista Batis*, *Guardano i miei figli come un evento* (*Avrebbe amato chiunque*, 23, 76, 79, 81); *Se tu mi abbracci*, *Appunti per l'arrivo di Clemente*, *Visione dei miei figli* (*Apocalisse amore*, 30, 63, 79). Con riferimento a Ceni, si vedano i passaggi *XVI*, *XIX*, *XXVII*, *XXXI*, *XXXII*, *Perimetro*, *Transito della Venere selvatica*, *Le uccelle*.

Ecco la poesia di Rondoni:

IL TERZO FIGLIO

Battista chiama dentro il buio dal suo
lettino:
    babbo, cinque
sei volte è
tranquillo chiamando,
pensa
in un pensiero bolla di bambino
che io sto arrivando
      alla settima la voce
ha un tremito, alza il tono, piange
poi cade forse addormentato

e io supplico la tenebra

in piedi, a torso nudo, fermo in corridoio
nella casa che inclina verso la notte

tienilo, tienilo sempre
nelle prime cinque sei volte che chiama
non fargli incrinare la voce

www.andreatemporelli.com

non si senta mai perso, tra dieci
o mille anni,
solo
nell'universo.

Ed ecco la poesia di Ceni

XXVII

I corpi dei figli stanno
dentro abiti economici
in armadi a muro
sorvegliati da una luce sterile
che li mantiene in vita durante la notte,
benché la vita sia come spenta nella loro mente
e soltanto una rondine di mare —
quest'uccello che non ama né spera —
li percorre garrendo, suscita in essi
piccoli ricordi, rifrazioni, confusioni temporali.
Se, destato da un rimorso o
dalla fusoliera di un gabbiano in manovra,
ti alzi e vai di là e ne dischiudi un'anta
subito una luce diviene intermittente, astrale,
e quanto ti era parso il ronzìo
del loro vergine apparato cardiaco cessa.
Soltanto allora comandi a una tua mano allungati
in quel buco totale, astronomico,
e la strofini contro l'acrilico di una manica:
immediati scaturiscono crepitii siderali,
violacee scintille gassose.
E soltanto allora, in quella incertitudine ottica,
ti avvedi di uno spigolo nero sotto le ossa,
di un residuo gommoso o sedimentazione o
lascito di un materiale deietto
da incalcolabili ere; certo
la polvere aggrumata della tua anima in loro. Ma
l'aria già penetra l'urna ed essi dissolvono.

La poesia di Rondoni ha sottesa una visione volta a colmare lo iato tra padre e figlio in una esortazione che apre ad una possibilità diversa («tienilo»), mentre sul piano tecnico si colloca nei versi «in un pensiero bolla di bambino», «e io supplico la tenebra» come anche nell'immagine concreta (ma evocativa) «in piedi, a torso nudo, fermo nel corridoio / nella casa che inclina verso la notte». Ed ancora la poesia sosta sui verbi "inclinare", riferito alla notte, e "incrinare", riferito alla voce del bambino. L'esito finale è chiaramente emotivo-sentimentale, come emotiva è la conclusiva speranza della non solitudine. L'intero mondo è letto con la lente di un qualcosa di diverso rispetto a quello che si vede. La poesia di Ceni ha sottesa una visione che ratifica implacabilmente lo iato insuperabile tra padre e figlio («certo / la polvere aggrumata della tua anima in loro. / Ma l'aria già penetra l'urna ed essi dissolvono»). Sul piano tecnico, quattro blocchi ben scolpiti e in lucida sequenza,

www.andreatemporelli.com

tutti amalgamati, autonomi e con versi decisivi, dove si dice il sonno-morte del bambino, l'avvicinamento, il contatto fatto di ritrovamento e immediata perdita insistendo di volta in volta su metafore e immagini e lingua (luci, suoni, ma soprattutto il *Leitmotiv* del materiale biologico primitivo: «e soltanto allora»), che trasformano l'avvenimento in termini straordinari, ma facendo in modo che esso sia autenticamente.

Per quanto riguarda le poesie sulla morte, Rondoni ne dedica molte alla scomparsa di una persona ben precisa: *A volte Luca ritorna alla finestra*; *Ci sono immaginette di santi, fontanelle*; *Ora che riposi posso dirtelo*; *Cuando un amigo se ne va*; *Finisce il mondo —*; *Quando viene un luce metallica, dolce* (*Il bar del tempo*, 12, 84, 106, 107, 108, 109); *Gli hai posato la canna della pistola*; *Per Emilia Cesana*; *Chartres e una notizia*; *Cosa c'era là fuori*; *Suite per Irene*; *La morte è un gesto ampio della vita* (*Avrebbe amato chiunque*, 24, 37, 57, 71, 90, 103); *Mi rivesto in una stanza d'albergo* (*Apocalisse amore*, 37). Altrettanto numerose, e assumendo prospettive sempre diverse, quelle di Ceni sull'evento morte: *Separare e ornare* e l'intera sezione IV (*La natura delle cose*, 43 e 53 ss.); XIX, *XXVI*, *XXVIII*, *XXXIII*; *Ricovero per indigenti*.

Ecco la poesia di Rondoni.

Gli hai posato la canna della pistola
alla tempia.
    La tempia che era stata del tuo bambino
tenera,
baciata mille
volte, una foglia
posata sul battere lieve del sangue.

Il ballerino voleva fare, era paranoico
nella cura al suo corpo.
        Ma la sclèrosi
lo allacciò in modo strano all'aria,
alla luce dello specchio,
alle scale.
    E al tuo braccio eroico
ogni mese più stanco.

Dormiva il tuo Alessandro,
divenuto uomo così male.
Con il nome di mio fratello, nel sonno uguale
dei miei figli.

Conosco quei due colpi —
conosco l'amore che si compie
dalla parte sbagliata
        e che cos'è
la luce piovosa a Milano
di prima mattina in zona Porta Romana
dove si devono aprire i cieli ora
e aprirsi il traffico per lo sconosciuto che traversa
la strada e ha assistito
all'amore e al delitto —

www.andreatemporelli.com

per lui che ha tenuto sulle gambe
la testa di tuo figlio mentre gli sparavi.

Lo risveglierà tra i suoi santi, i suoi matti
e gli irrimediabili che ballano, angeli
cubisti sulle torri del tempo.

Dio attraversa la strada, ancora non è arrivato
nessuno, lo vedo uscire da quel portone,
sta ancora piangendo, lo perdo di vista
a una discesa dal metrò,
mentre inizia il coro a due voci del giorno.

Il 3 dicembre 2002, Giovanni, pensionato di 61 anni, ha ucciso con due colpi in testa nel sonno il proprio figlio Alessandro di 32, afflitto da una sclerosi grave. Alessandro avrebbe voluto fare il ballerino.

Ed ecco quella di Ceni:

RICOVERO PER INDIGENTI

Dio chiamo a sé
e lo fece
ardendoli vivi
in un edificio scolastico
nel modo più vile, nel sonno,
in un orfanotrofio
o fabbricato dismesso o villaggio operaio o
ronda dei casiglianti
lungo i perimetrali degli averni condominiali,
nelle dimore di pena
annegandoli
tenendo loro sotto la testa
nel lavandino del mare comune
se
salpano festanti
su navigli di silicio,
le negri pelli di ebreo tese al sole ad asciugare
esplodendoli
su mine inesplose
schiacciandoli
in un pullman in gita
sbatacchiandoli
contro l'insonorizzato sgabello in cui incespichi e cadi,
com'è della noce sul sasso
o della drizza sul capo del figlio di Ettore
appoggiandoli
alla benda della fucilazione
al muro delle fibule, alla foglia d'alloro
al gabbio dei ricordi, alla paranza di spume
concupendoli
nel tempio
evirandoli

www.andreatemporelli.com

nell'attesa
abitandoli
nella colpa
ignorandoli
nell'invocazione
e
lodandoli
mandarli a farsi la doccia
dopo il ring o la camera ardente o la sala da ballo.
Quando
rintascato il fischietto
dio
siede lì
flesso
sul bordo sbreccato
di qualsiasi cosa,
la tesa del cappello arrovesciata
ad una brezza greve di colonia estiva,
le gambe
oltre la murata scabrosa di una tacca che porgi
l'angelo cesserà di frapporsi
tra te e la fine:
sei
la madre che si getta dalla finestra del bagno
stringendosi il piccolo al petto.

A questo punto siano soltanto le poesie a "parlare" le differenze.

Massimo Baldi
Il tempo intercalare della trasmutazione. Sulla poetica di Alessandro Ceni

Premessa

È possibile che l'opera di Ceni, così sobria e serrata, così segnata da un ritmo inesorabilmente, quasi "destinalmente" scandito, abbia qualcosa a che spartire con lo spazio eccezionale, intercalare ed eccentrico del carnevale? Apparentemente sembrerebbe di no, ma non manca qualche traccia che ci permette di intraprendere la ricerca. E ciò che di carnevalesco ci pare straordinariamente presente nell'opera di Ceni è il fenomeno dello scambio di ruoli. Di contro, quello che proprio pare mancare è il momento liberatorio del riso, il superamento della contrazione tragica mediante lo schietto *gesto* dell'eroe comico. La trasformazione, il passaggio, lo scambio di forme sembra qui inserito in un sistema meccanico-naturale, *crostale*, incapace di picchiate verticali, di accensioni liriche o, appunto, comiche. Ma, ad una più attenta analisi, questi elementi non sono assenti; essi si nascondono proprio nelle pieghe di quella superficie che il verso di Ceni prepara ed intesse. C'è un «carnevale», pur atipico, intrappolato tra questi versi, i quali, nel loro complesso, possono forse essere rappresentati come un processo discontinuo di sotterramento e dissotterramento, di aratura ed emersione. Il carnevale, lo scambio di ruoli, incar-

www.andreatemporelli.com

nerebbe allora il contenuto di verità dell'opera, ciò che non è incluso nella sfera dei referenti del segno verbale, ma che si *identifica* con l'integrità del rapporto tra lingua e vita, tra poetare e poetato.

1. Carnevale

In Caldea, nel terzo millennio avanti Cristo, inizia ad essere celebrata una liturgia che ha come centro gestuale e simbolico l'inversione dei ruoli. La femmina si sostituisce al maschio, il servo all'uomo libero, l'uomo alla preda animale. Tale festività si inserisce curiosamente all'interno della costituzione antropologica e della cultura proto-mesopotamiche e anzitutto nel cuore di uno dei più antichi e rigidi sistemi razionale-astrologici; un sistema all'interno del quale «quel che le stelle comandano deve accadere in terra»[1], in cui vige una legalità articolata e destinale, una «Torre-del-Pensiero» che colloca Dio e il mondo in un unico sistema e che accoglie nella propria architettura (astro)logica perfino il caos della volontà interiore e le tinte vaghe dell'immaginario umano.

In questo quadro si presenta il *car naval*[2]. Esso ha il compito di occupare il tempo «intercalare»[3], quello in cui le orbite del Sole e della Luna, le due più importanti divinità, non sono ritmicamente commisurate l'una all'altra, e dunque non sono computabili. In questo intermezzo tutte le immagini e le suggestioni che la razionalità e le certezze (astro)logiche si erano lasciati alle spalle minacciano di riemergere violentemente nel tremito carico d'angoscia che scuote il petto del mortale disorientato. Le tenebre dell'arcaico, ora che la luce del Sole e anzitutto della Luna (la divinità più antica) non rischiarano più le regioni dell'anima, lasciano gli avamposti del rimosso e avanzano, nuovamente legittimate. Per questo la sapienza babilonese *legalizza* l'assenza di legge del carnevale, dà qualitativamente misura allo smisurato e al difforme, ordina l'inversione dei ruoli. Il carnevale è un interregno, uno spazio politico e pubblico e insieme intimo e psichico in cui domina un sovrano appositamente incoronato *pro tempore*, e in cui nell'anima regna uno stato di eccitazione e di entusiasmo. Il Principe del Carnevale guida il corteo di giubilo per la perduta corrispondenza spirituale di cielo e terra e lo tramuta nella commedia in cui l'eroe solleva il capo contro il destino di cui si è liberato — contro il cielo[4].

In Grecia tale compito è assegnato a Dioniso, il quale, nel tempo intercalare, risveglia il caos rimosso, profitta della fuga di Apollo per incoronarsi Principe di tutte le divinità e celebra la nascita della libertà di spirito. Questo tempo carnascialesco è prossimo a ciò che Hölderlin chiama «cesura»[5], è la soglia su cui il *logos* dominante (e con esso lo spazio-tempo disciplinatamente ordinato) manifesta una crepa, un'interruzione del proprio *continuum* e, con ciò, lascia emergere il vivente. È lo spazio della libertà e dell'affrancamento: spazio di oscillazione e di condensamento per eccellenza, territorio di confine in cui vita e lingua, forma e informe, primitivo e moderno, natura e libertà attraversano una soglia che li approssima e li pone in conflitto diretto, una soglia di trasmutazione.

www.andreatemporelli.com

2. L'idiota

In un'intervista del 2005 Ceni ha affermato:

> La poesia (l'arte) è idiota, e l'idiota *si sposta* trasversalmente, deambula transitivamente dentro il mondo, trasloca, trapassa, trasluce. E, dizionario alla mano, mi pare che tutte le accezioni di *trans* si adattino bene, tanto che, sorridendo con voi alla prevedibile-inevitabile battuta, direi che la poesia (soprattutto nel suo atto, nel suo concretizzarsi in scrittura) è *trans*[6].

Il tempo della trasmutazione è, per Ceni, il tempo della poesia. In essa l'interregno — quello stesso interregno carnevalesco in cui le cose hanno *necessità* di trasformarsi — si reitera e si reinnesca di continuo, invertendo così il rapporto tra norma ed eccezione, tra legalità ordinaria e legalità d'emergenza. Nel calendario del poeta, potremmo dire, è sempre carnevale, si è sempre, cioè, in una fase di passaggio e di trasformazione, e quindi sempre un carnevale mancato. Quello che della liturgia buffonesca sembra, infatti, non trovare posto nell'immaginario espressivo e teorico di Ceni è, come si è accennato, la soglia liberatoria del riso, la scena calcata dall'eroe comico che vive la transizione con la gioia del recluso che supera l'uscio del carcere e ritrova, pur mutato, il mondo. In questo senso, il fenomeno della trans-formazione pare, qui, discendere direttamente da altre forme rituali, non mediterranee, come quelle amerindiane: si pensi alle danze, propiziatorie del raccolto, dei *humiskachina*, osservate e descritte da Aby Warburg, il quale in proposito parla di una «rozza parodia non […] percepita, infatti, come comica canzonatura»[7]. In Ceni il momento tragico pare subire un terribile spasmo, contrarsi in uno spazio da un certo punto in poi non più mobile, all'interno del quale l'eroe è incapace di fare a pezzi il cielo. Così nella poesia *Austro (Monologo del sole alla luna)*[8] leggiamo:

«[…] e tu che sei
un puro essere di
vivere ed esistere
laddove egli coniuga
nascere e morire
coll'avere soltanto,
e non si possiede
ma è devastato dai diavoli
ed è di tutti:
il suo cervello passeggia
un'oca al fiume,
sul piovasco, o una ghianda
contesa col pesticcìo degli zampini:
restagli accanto distesa
finché ti veda
assumere forme nel sonno
un attimo prima della sua nascita
un attimo dopo la sua morte».

L'avvento lunare è racchiuso tra l'assopimento e il risveglio. In stato di veglia, e di vita, il mortale è «devastato dai diavoli» e soprattutto «non si possiede» ed «è di

www.andreatemporelli.com

tutti». Quando la luce della luna non ne tratteggia i contorni egli è piuttosto un suino che un umano, il sole lo scova goffo e vorace, ridotto ad un'immagine primigenia e involuta di sé, identico in tutto agli altri esseri, con cui forma non un popolo, ma una mandria. Il senno l'ha abbandonato, nessuno l'ha avvertito del pericolo ed egli ha libato alla mensa di Circe. Ceni canta così l'uomo nel suo stato più misero e *naturale*, l'uomo disorientato e solo che, sbigottito, osserva e vive una stringa di infinite metamorfosi. L'opera dello scrittore è forse tutta tesa a raggelare e restituire questo stato di autismo dell'umano, uno stato che essa intende come il semplice e non disinnescabile rapporto tra l'individuo e l'ambiente. Il poeta è un idiota deambulante appunto perché è questa la sua forma di adattamento alla realtà calpestabile.

Anche i carnevali feticistici della Modernità (ovvero i tentativi simbolici e immaginali di dare pubblicamente forma e spazio al caos), una volta sbiaditasi l'aura liturgica, una volta apertasi la forbice tra l'astro ed il *logos*, vengono inghiottiti nel complesso comportamentale dell'uomo-suino; in essi il riso diviene grugnito, la danza un «pesticcìo» nel fango, le libagioni una «ghianda contesa»: non più un momento nutrientemente politico, ma uno *show* popolano, uno «spettacolo» con cui «la poesia fa a pugni»[9]. Nell'opera di Ceni, come in quella di pochi altri, l'umanità è condotta-osservata al suo livello-zero e l'eroe che scopre e ratifica il disegno del destino, anziché gridare di paura e di rabbia o ammutolire virilmente, scompare, subisce una trasmutazione estrema, si *real*izza e si smarrisce: «so che finalmente vedevo il buio / e in esso nulla che fosse d'umano»[10].

3. Oltre la vita, la poesia

È come se fosse proprio l'uomo, con la sua intelligenza e le sue qualità tecniche e spirituali, il colpevole del disordinarsi delle orbite astrali: non solo manchevole e inadeguato calcolatore, ma direttamente responsabile dell'incomputabile, e dunque chiamato a rinunciare a quell'intelligenza e a quelle qualità per riporre il cosmo in equilibrio. Siamo lontani, qui, dal drammatico meccanicismo delle *Operette morali* leopardiane, in cui (si pensi al *Dialogo della Natura e di un islandese*) l'uomo patisce la propria inessenzialità strutturale e funzionale rispetto all'organismo-natura. L'uomo di Ceni è *responsabile* della natura, il suo rapporto con essa è etico prima che ontologico, tragico prima che drammatico. Come «l'uovo è l'eticità dell'uccello»[11], così l'operare e il produrre umani sono la piattaforma del rapporto etico tra cosmo e creatura. E il compito dell'uomo in genere, e del poeta *in primis*, è trasmutare l'intuizione e l'intellezione della vita negli equilibri materiali e formali del *prodotto*[12]. La poesia diviene così una monade inquietamente *identica* alla vita, uno spazio intimamente (e non esternamente) relazionale i cui equilibri interni ripetono l'ordine stesso delle cose:

> […] e avanzare fin oltre i luoghi che avresti detto conosciuti,
> le cabine, dove, un giorno, anche tu bimbo
> dopo il sudore della lotta per dominare gli spiriti della natura
> vincere l'usura dell'aria
> avere la meglio sulla femmina misteriosa

www.andreatemporelli.com

ti sei seduto, hai sostenuto con lo sguardo
gli occhi in volo dell'uccello e hai dimenticato[13].

Il paradosso che pare emergere da questi versi è che il compito, intrinseco non impartito, dell'uomo-produttore sia l'oblio: sostituire ciò che è con ciò che, propriamente, non è. Questo è infatti il senso ultimo della trasmutazione: non dire o dichiarare la realtà[14], ma di contro tutte quelle forze che in essa, o attorno ad essa, non si *real*izzano — esercitare ed esibire una memoria del non-stato («in realtà non era nemmeno lui»[15]).

Ma l'uomo-produttore non deve usare il suo prodotto come un viatico per la propria sparizione mimetica nelle maglie della natura? per svilire, e non ingigantire, il valore monumentale del proprio inter-vento e, in genere, della propria *Bildung*? Questo sì. Ma ciò non significa banalmente *lasciar parlare le cose*, una formula ambigua e meta-politicamente minacciosa.

Si è già osservato come nella poesia di Ceni non vi sia, almeno in apparenza, vero spirito carnevalesco, non vi si dispieghi, cioè, un tempo crono-graficamente *eccezionale*. Il tempo intercalare è in effetti, nell'*opus* ceniano, un tempo *lacustre* che non conosce un precedente ordinario ed ordinato. Ma questo tempo — e questa lingua — postula continuamente, nella vita, il proprio corrispettivo disciplinato e fitto di aspettative affidabili. In quanto fisica messa fra parentesi del «flusso vitale»[16], la poesia si trasforma continuamente in cronaca del possibile e del non-vissuto (il flusso vitale è proprio ciò di cui non facciamo mai esperienza). Essa trasforma la vita in non-vita, la conoscenza in misconoscenza, l'essere in non-essere. Il poeta dice: «ho visto delle cose, come tutti»[17] proprio a dichiarare l'esistenza del demone arcaico che sorveglia tutto il nostro vedere, quel demone dell'informe e del possibile cui la poesia assegna una forma ed un'inquieta esistenza. Quel testo inizia infatti con i versi: «Io ho visto soltanto cose / che impietriscono e commuovono / come un perenne addio ai compagni»[18]. E termina con il verso appena menzionato «ho visto delle cose, come tutti». Questo passaggio — questa trasmutazione — indica proprio l'accesso al dominio dell'essere da parte di ciò che non è e rappresenta con ciò il sintomo del processo *poietico* inverso: la sospensione e il trascendimento dell'essere. È questa l'interpretazione, o l'esecuzione, che l'opera di Ceni dà — *opera*tivamente — del motto dell'*Ashtasakasrika* citato in esergo a *La realtà prima*: «non abbandonare mai gli esseri; e tuttavia vedere che ogni cosa in verità è vuota»[19].

4. Contro il cielo

In Ceni è lo stesso linguaggio poetico a farsi carico, idiomaticamente, di questo movimento transustanziale o, meglio, trans-formale. La lingua diviene un inquieto simbolo di mediazione, un intermezzo tra la magica fede nelle apparenze e la fede, non meno stregonesca, nella tecnica[20]. Impossibile, o quasi, isolare in quest'opera un registro lessicale, anche e soprattutto perché ogni singolo lemma, al di là delle proprie consuetudini semantico-funzionali, è almeno parzialmente sottratto all'orizzontalità del discorso, attraversa quello che Werner Wögerbauer chiama, a proposito di Paul Celan, il «punto zero», una soglia di momentanea insignificanza che pre-

www.andreatemporelli.com

lude ad una fase di risemantizzazione, di nuovo assurgere del nome a concetto o a costellazione di concetti.

La lingua degli uomini pare qui perturbata da una presenza involuta e precedente, organicamente originaria, che, subendo il processo metamorfico, appare nelle forme più disparate: il bambino, il primitivo, l'uccello ecc. Non a caso proprio «agli animali e ai bambini» è dedicato *Mattoni per l'altare del fuoco*; in ciò non dobbiamo leggere alcunché di patetico o di ingenuamente essenzialistico. L'animale e il bambino *sono* l'uomo, *sono* quell'uomo che *non è* e che la poesia canta. Il tempo della trasformazione, che è il tempo sempre attuale, scova in queste figure il *medium* per mostrare se stesso, apre e insieme contrae la forbice che separa e collega tra loro le apparenze, così da mettere a giorno la trasformazione stessa come unica protagonista di una storia non progressiva.

«Hai visto il figlio discendere sul padre / […] hai visto il chiurlo non discendere diversamente»[21]. Il figlio non discende *dal* padre, ma su di esso, come il chiurlo «negli alvei dei torrenti in secca»[22]: ciò significa spazializzazione della storia, rifiuto del modello progressivo, osservazione degli anni come venature di un tessuto.

La coppia genitore-figlio rappresenta un modello esemplare per quanto si è ora osservato. Il genitore e il figlio subiscono un continuo processo d'inversione, non solo di ruoli, ma anzitutto di forme e di linguaggi.

> […] un tempo, quando fatto il vuoto
> dentro di sé, seduto in pace e
> soppressa ogni intelligenza
> tu contemplavi oltre le cime degli alberi,
> gli occhi fissi sul mantice schiaccia-uova e
> invola-alati del cielo sopra la terra,
> coloro che scomparsi infine tornano;
> e babusandro, guarda io, dicio: svegliamoci dal sonno,
> sotto gli stralli mutilanti e la macchina
> che ha rotto tutti quanti questi[23].

Quello che appare subito rilevante è l'inattribuibilità del terzultimo verso (è il bambino che chiama il babbo Alessandro? o è il padre stesso che gli risponde e lo imita?). Non ha *un* emittente, eppure non possiamo considerarlo una proposizione (o una lingua) neutra e *terza*. È come se le due figure indossassero l'uno la maschera dell'altro o entrambe la stessa maschera e non sapessimo più dire chi è chi. Ma, paradossalmente, è proprio in questo momento di interna confusione, in cui il padre e il figlio si confondono, che il *car naval* realizza, di sottecchi, la sua missione liberatoria, quella del risveglio e della sua invocazione. «Svegliamoci dal sonno», dicono all'unisono le due anime dell'eroe; esse coltivano in un istante la materiale illusione di fare a pezzi quel «mantice schiaccia-uova e / invola-alati» che è il cielo, l'illusione di opporgli la felice compagine del loro dis-ordine figurale.

La liberazione segna — e dà forma a — quel tempo felice in cui «i figli cessano di crescere» e «i genitori non muoiono»[24], un tempo né progressivo né palustre che la poesia di Ceni nasconde, sotterra, custodisce, per poi rivelarne la percezione in piccoli spazi scritturali, in figure fulminee che aprono imprevedibilmente uno

www.andreatemporelli.com

squarcio nel tessuto rigido e sistematico della natura che quella stessa poesia si trova a descrivere e cantare. È doppia dunque l'attività del verso: esso sotterra e dissotterra, nasconde la "rivelazione" sotto un suolo che pare compatto e invariabile e, improvvisamente, contempla l'avvenimento di una trasmutazione d'altra sorta (sfuggente alla regola del sistema-natura), con cui esso, il verso, intende farsi beffe persino della morte.

5. Lingua e pietra

Nella scena dell'opera di Ceni i morti sono sempre presenti, non muoiono mai del tutto. Vivono, cioè, tra vita e morte, un tempo intercalare in cui possiamo sentire la loro presenza e la loro voce, il loro respiro. L'immagine simbolica è veicolo, non più magico, non ancora tecnico, di *apparizione*. I morti finiscono col condividere «la sorte immortale dei semi»[25]. Il loro essere sotto-messi, esclusi dallo spazio angusto che si stringe tra la terra e il cielo, diviene non fissazione di un limite esclusivo, ma tracciatura di un confine inclusivo, di passaggio, di trans-formazione. «Adornatosi la testa e le orecchie di penne da sparviero»[26] il vivo "lascia entrare" il morto, rende omaggio alla maestà del tempo felice in cui, sotto la maschera, il morto e il vivo sono indistinguibili. Non sarà inutile riportare per intero un testo.

All'imboccatura dei fiumi, librate fra cielo e terra
vengono ancora
con suoni, fruscii, richiami, cuori di carta e noci
tendendo oscure bandierine al vento
campanellini allenzati a nude marze d'edera e
con in gola un frastuono di vele
ad adescare i figli annegati
le madri.
Viene ancora
ignota
sottocosta la barca strepitosa dei perduti,
avanza per profondi respiri, indugia sui remi,
la lingua semisommersa nelle maree
la grossa testa d'animale dritta ad annusare il vento.
Perché i perduti
da larve infelici possano condividere
la sorte immortale dei semi
che hanno tomba immutabile
nella stretta ruga di una roccia e
cessino di galleggiare e affondino
definitivamente
nel petto marino delle madri e
perché esse
pur ignorando l'efficacia della formula e
mai arrestando il rimpianto
senza vergogna possano insistere a richiamarli in vita,
la lastra di pietra, il blocco di granito,
il dolmen durevole rivelano
il loro colloquio infinito[27].

www.andreatemporelli.com

I sommersi emergono, respirano e, forse, chiedono *giustizia*. La pietra, che solo in parte è placido sepolcro e che in larga misura vale qui come gettito serpentino e dolmenico che dalla terra punta dritto al cielo, è il luogo di un nuovo battesimo simbolico, che arresta e inverte il tempo equivocamente progressivo in cui vige la stringa sequenziale vita-morte. «La barca strepitosa dei perduti» si approssima alla costa e, perché i già sommersi dalle acque «affondino / definitivamente / nel petto marino delle madri», è necessario un *medium* petroso, un simbolo. Non vogliamo con ciò affermare che la poesia di Ceni celebri qui, mediante un cortocircuito retorico, l'effettività, anche immaginale, di un evento magico. La lingua stessa è, come si dice, "della partita". Come nei *Sepolcri* di Foscolo, la lingua qui sostituisce la pietra ed è paradossalmente attraverso il proprio patire un processo di trasformazione che la poesia assurge al ruolo del dolmen, che dissotterra il sommerso e lo lascia petrosamente emergere. Se è dato un «colloquio infinito» tra il vivo e il morto, lo si deve al processo simbolico-immaginale, ad un carnevale di apparenze che, ad un certo punto, apre un varco, segna una linea confinaria — e non liminale — su cui la morte stessa subisce una battuta d'arresto, in cui il tempo, appunto, si arresta. I lemmi, nomi-concetto della lingua poetica, *sono* il *dolmen* e il sepolcro e, se essi non avessero scombinato e sovvertito l'ordine delle apparenze, il morto non si sarebbe espresso.

La poesia non può rinunciare ad affidarsi alle apparenze. È in esse e mediante esse che la lingua può forzare le catene, se non farle a pezzi. Quando le apparenze si liberano, generano autonome strutture energetiche, il possibile (ciò che propriamente *non è*) trova espressione, i ruoli si invertono e i tratti di questo e di quello non sono più nitidamente riconoscibili, ecco che la logica del tempo ordinato, progressivo e mortale — il tempo infelice! — trova nella lingua poetica un oppositore muscolare e tenace, più radicato e forte di ogni professione di fede. La pietra della lingua, la sua atleticità simbolica, vale orizzontalmente come soglia di passaggio ordinario e regolato, ma verticalmente come *passaggio* felicemente straordinario, in cui nel passo tra un forma e l'altra si libera anche un'energia terza, più antica delle nostre intellezioni logiche e insieme più antica (e affidabile e *vera*) della fede.

S'ingannerebbe non poco chi credesse, malamente ispirato dall'assenza di invocazioni ideologico-idealistiche o teologiche, che la realtà poetica di Ceni è soltanto orizzontale. La poesia di Ceni segna invece, sempre eccezionalmente, il contatto tra natura e *altro*, tra ciò che trova ragione all'altezza della crosta terrestre e ciò che invece richiede un altro *logos* e un altro tempo, un *logos* eccezionale e carnevalesco e un tempo intercalare non progressivo. Per quanto, a prima vista, quello di Ceni sia sempre un carnevale mancato, esiste forse nella sua computazione del tempo un carnevale "trasversale", perfettamente compiuto in un tempo eccentrico e non progressivo. Simbolo materiale di questo *passaggio* è, qui come altrove, la pietra, che viola l'orizzontalità della natura cantata e apre così un varco tra astro e logos, tra terra e cielo, tra il vivo e il morto.

www.andreatemporelli.com

NOTE

1 FLORENS C. RANG, *Psicologia storica del carnevale*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 53.

2 L'etimologia del lessema "carnevale" è ancora dibattuta. I più propendono per la provenienza dal basso latino *carne-levamen* (ove con *levamen* s'intende «togliere», non «sollevare»), col che si vuole indicare il seguire il carnevale il periodo quaresimale del digiuno. La derivazione dal basso latino *carrus navalis*, che meglio concorda con le altre forme romanze, è sostenuta, tra gli altri, da FLORENS C. RANG nel già citato saggio *La psicologia storica del carnevale*, e prima ancora da JACOB BURCKHARDT nella *Civiltà del Rinascimento in Italia*.

3 Cfr. FLORENS C. RANG, *Psicologia storica del carnevale*, *op. cit*.

4 Cfr. WALTER BENJAMIN, *Destino e carattere*, in ID., *Opere complete* (vol. 1), Einaudi, Torino 2008, pp. 452-458.

5 Cfr. ANDREA MECACCI – MARIA GRAZIA PORTERA (a cura di), *Hölderlin. La cesura del vivente*, «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», 1/2010 (http://www.aisthesisonline.it).

6 MASSIMO BALDI – MICHELE COCCHI (a cura di), *Io vedo o non vedo. Immagine e scrittura in Alessandro Ceni*, «Paletot», Anno II, n. 6, 2005, p. 27.

7 ABY WARBURG, *Il rituale del serpente. Una relazione di viaggio*, Adelphi, Milano 2001[2], p. 44.

8 ALESSANDRO CENI, *La natura delle cose*, Jaca Book, Milano 1991, pp. 15-16.

9 ALESSANDRO CENI, *Tra il vento e l'acqua*, Edizioni della Meridiana, Firenze 2001, p. 60.

10 ALESSANDRO CENI, MATTONI PER L'ALTARE DEL FUOCO, Jaca Book, Milano 2002, p. 25.

11 MASSIMO BALDI – MICHELE COCCHI (a cura di), *Io vedo o non vedo. Immagine e scrittura in Alessandro Ceni*, *op. cit.*, p. 23.

12 Cfr. WALTER BENJAMIN, *Due poesie di Friedrich Hölderlin*, in ID., *Opere Complete* (vol. 1), Einaudi, Torino 2008, pp. 217-237.

13 ALESSANDRO CENI, *Mattoni per l'altare del fuoco*, *op. cit.*, pp. 51-52.

14 Come hanno sostenuto in molti; ricordo qui soltanto il bel saggio dell'amico ROBERTO BARTOLI, *Poeti vitali i versus poeti ideali. Ovvero considerazioni sulla poesia "istitutiva del reale" di Alessandro Ceni* (in MASSIMO BALDI – MICHELE COCCHI (a cura di), *Io vedo o non vedo. Immagine e scrittura in Alessandro Ceni*, *op. cit.*, pp. 11-20.) con il quale, su questo tema, sia in relazione all'opera di Ceni, sia in relazione alla poesia in genere, polemizzo fraternamente da anni. In questo numero di «Atelier» Bartoli presenta un saggio — che mi ha amichevolmente fatto leggere in anticipo sulla pubblicazione — in cui le sue posizioni sono sostanzialmente mutate e dinamizzate, e con le cui conclusioni mi trovo, fatti salvi alcuni dettagli, in completo accordo.

15 ALESSANDRO CENI, *Mattoni per l'altare del fuoco*, *op. cit.*, p. 17.

16 ALESSANDRO CENI, *Tra il vento e l'acqua, op. cit.*, p. 21

17 ALESSANDRO CENI, *Mattoni per l'altare del fuoco, op. cit.*, p. 60.

18 *Ibidem*, p. 59.

19 *Ibidem*, p. 31.

20 Cfr. ABY WARBURG, *Il rituale del serpente. Una relazione di viaggio, op. cit*.

21 ALESSANDRO CENI, *Mattoni per l'altare del fuoco, op. cit.*, p. 14.

22 *Ibidem*, p. 15.

23 *Ibidem*, p. 34.

24 *Ibidem*, p. 67.

25 *Ibidem*, p. 37.

26 *Ibidem*, p. 41.

27 *Ibidem*, p. 37.

www.andreatemporelli.com

Giuliano Ladolfi

Alessandro Ceni: la parola neoorfica

«Ho visto le cose come tutti» afferma con modestia Alessandro Ceni parlando della propria poesia. Si tratta di un atteggiamento singolare nella tradizione europea, la quale presenta il poeta come il "veggente", il "ladro di fuoco", il "vate", colui che «vede ciò che gli altri non vedono, ode ciò che gli altri non ascoltano» (Giovanni Pascoli). Ma proprio questa dimensione "liberante" permette all'autore di aspirare a diventare voce comune pur giovandosi di un andamento segnatamente metaforico e riflesso. Una simile posizione poetica lo colloca all'interno della corrente neoorfica, la quale si allaccia a Rimbaud, a Dino Campana e, per molti aspetti, alla stagione ermetica fiorentina, quantunque egli presenti tratti originali irriducibili a qualsiasi rigida classificazione. In tale àmbito rientrano i classici nordamericani (non dimentichiamo che Ceni, oltre alla poesia, coltiva la pittura e la traduzione), cosicché Roberto Galaverni sostiene che la sua stessa attività di traduzione lo «porta ad anteporre a modelli nostrani più o meno recenti, altri stranieri, e non del simbolismo e post-simbolismo francesi, ma ritrovati anzitutto nell'ispirazione più libera e narrativa, nella vena fantastica e metafisica, talora anche surreale, del primo e secondo romanticismo inglese».

Con un volo fortemente evocativo sulla realtà, sempre teso sull'orlo di improvvisi inabissamenti, come pure nella disposizione versale e nelle vertiginose impennate, il poeta avverte, nella verticalità lirica dello sguardo contemplativo e statico, il fluire delle cose, non indagate con un volontario anelito di appropriazione, ma con attenzione allucinata, capace di cogliere il riverbero, anche negli eventi quotidiani, delle leggi di un'unità ontologica inavvicinabile eppure urgente. Così la natura, la materia inerte, l'uomo e il cosmo si cristallizzano in accadimenti testuali sostenuti da una coesione stupita e creaturale. Il suo "sguardo d'aquila" si concentra sul deserto causato dalla guerra, dall'inquinamento, dall'incomunicabilità (il «perenne addio ai compagni») che si attua nelle tante vicende di deportazione, di morte, di desolazione. Rimane all'interno della persona, come simulacro eterno, come "rivolta alla fragilità della vita", l'amore che continua nei secoli a narrare «alcunché d'incomprensibile».

Ma ogni rappresentazione tragica degli attuali conflitti non diviene altro che una metafora del senso di disperato annichilimento cui il sentimento stesso è soggetto. La distruzione dell'unione intima di due esseri, che tentano di opporsi alla "pena della storia", è il risultato dell'inevitabile esito di ogni azione, di ogni affetto, di ogni disperazione: il leopardiano «abisso orrido, immenso / ov'ei, precipitando, il tutto oblia».

Secondo Marco Merlin, un tale procedere visionario e insieme realistico «si condensa in punti di particolare concentrazione che diventano, come nel caso di Milo De Angelis, affermazioni apodittiche e memorabili»; il dettato, sostenuto da un tono alto e vaticinante, si avvale di un immaginario criptico. Stilisticamente il suo «espressionismo visivo tende a incarnarsi in una strofa fluida e imprendibile, che come un fiume o una cascata di versi potrebbe anche prolungarsi all'infinito, inse-

www.andreatemporelli.com

guendo l'onda autoriproducentesi, sempre variata fino alla contraddizione interna, delle immagini. In tal modo, in sintonia con il carattere fluviale dell'ispirazione, non si dà tanto un'insistenza sul rilievo iconico del segno, già all'origine ben dilatato e visibile, ma piuttosto sul ritmo e sulla produttività sonora: si tratta non a caso di percorrenze, di *passaggi* […] e dunque di una lassa che come un'insorgenza magmatica tende a determinarsi essenzialmente come fluidità e mobilità di elementi (mi pare che l'aspirazione ultima e irrealizzabile di questa poesia sarebbe quella di rimanere paradossalmente informata, pura materia, secondo la necessità stessa dell'istanza metamorfica: "E la parola si disse / e non aveva forma / era / senza")».

Le coordinate spazio-temporali risultano scardinate da questa «condizione sciamanica» di chi non governa alcun processo creativo, dal momento che il testo nascente appare illeggibile in prima istanza all'autore medesimo. Ci troviamo su un terreno del tutto analogo a quello presupposto dall'esperienza della *Parola innamorata*, benché Ceni abbia preso parte all'esperienza di «Niebo» ma non all'antologia che ha consacrato e imposto, equivocamente, tale sigla. Il significato dell'opera va, pertanto, cercato non nel singolo testo, ma nell'insieme delle opere o nelle «scene principali, che compongono il suo arazzo poetico» (Marco Merlin). Se *Mattoni per l'altare di fuoco* (2002) rivela una natura poematica, anche le raccolte precedenti rivendicano una sotterranea coerenza, nell'intreccio che, di capitolo in capitolo, produce sedimentazioni di senso in un processo creativo metamorfico e simbolico di un poema cosmologico che, partendo dagli elementi del mondo (*I fiumi*), vuole giungere a vedere e mostrare lucrezianamente *La natura delle cose* (1991).

Proprio in tale opera la presenza di alcune situazioni topiche che circoscrivono l'ambito del dramma e dell'intonazione tragica connotano il tentativo di aggancio della parola alla realtà, anzi testimoniano l'aspirazione della parola poetica a "rivelare" l'inestricabile intreccio delle relazioni esistenziali. Nella seconda sezione, per esempio, la presenza di un ambiente domestico, dove si compiono gesti quotidiani e rituali e si invera un destino spesso carico di dolore e di indecifrabili segni, si gioca tra accenti fiabeschi infantili e presenze di animali, segnali illeggibili, sovente dominati dal caos: «dormono le streghe sulla stufa / fumandola pipa […] ed è tutto un leccare e lappare / di bestia all'abbeverata, / cuoce piano un bambino nel forno». E proprio su questo confine il poeta riascolta la voce degli antenati e contempla il destino dell'essere umano.

Senza dubbio l'"ermetismo" di Ceni non si limita ad una sperimentazione linguistica fine a se stessa, ma si configura come strumento per "ri-velare" il nucleo misterioso dell'esperienza. «Così, in questo paesaggio rarefatto, sconvolto e arido, anche la soggettività diviene cosa fra le altre, subordinata alla sparizione, ad una eclisse che un uso ossessivo della metafora e della metonimia conferma, insieme a tutto il *nécessaire* (non funzionale ma biologico) di ipallagi, ambiguità delle *personae*, scambi del *récit*, confusione negli indicatori deittici, formazioni preverbali, ipotassi e basso-continuo della lingua deformata e violentata (con esiti espressioni-

www.andreatemporelli.com

stici); certa è la volontà di Ceni, non tanto di nascondersi fra le cose, ma di diventare una di loro, così il desiderio di regredire a stati precedenti l'umano (cfr. l'alta frequenza di oggetti e animali), di rientrare nell'inorganico prenatale della materia (quella che Freud, in *Al di là del principio di piacere*, chiama pulsione di morte o stasi), se non fosse, questa autodistruzione, in parte riscattata da una istanza riformatrice e legislativa di un mondo nuovo (con strette parentele al passato primitivo)» (Remo Pagnanelli).

Il lato più interessante di questa poesia va ritrovata proprio nel tentativo di superare la barriera lirica egocentrata per aprirsi alla dimensione dell'alterità nella convinzione che le dimensioni propriamente oggettive dell'esistente sono essenziali alla comprensione poetica, come testimoniato dal procedimento "realistico" che intimamente si associa alla disposizione visionaria. La presa sul mondo, che programmaticamente doveva essere più stringente e più penetrante, in sostanza viene delegata, però, ad una simbologia strettamente individuale che difficilmente elimina l'impressione che lo sforzo compositivo si appoggi prevalentemente su una *poetic diction*, all'interno della quale anche i "rapimenti metaforici" si traducono in acuti "espedienti retorici", che si sovrappongono all'espressione diretta. La scelta di ridurre gli elementi comunicativi a favore di quelli evocativi inevitabilmente produce un'inversione confinando la poesia all'interno di una soggettività estrema, in cui si sviluppa «un'idea di mondo totalmente introflessa e un egocentrismo così forte da eliminare l'ultimo residuo di oggettivazione narrativa che la poesia romantica o postromantica manteneva» (Guido Mazzoni).

L'esigenza di realtà con tutte le sue contraddizioni, con la sua necessità di entrare in quel vasto sistema "liquido" del Postmodernismo, se da una parte tramite l'intuizione metaforica ne rispecchia la "frammentazione", dall'altra stempera la visione globale in una soggettività eccessivamente strutturata.

Nulla chiedere alla poesia
Colloquio fra Alessandro Ceni e Riccardo Ielmini

Ceni, lei è abitualmente descritto, nei vari, ineludibili profili biografici, come persona riservata. Cercherò di non essere invadente: non è nel mio stile. D'altra parte, capirà, c'è una verità della Vita, oltre che della Parola. Ed è su entrambe che intendo colloquiare. Non per curiosità. Per affetto. Umano. E allora vorrei cominciare dal momento in cui si siede per la prima volta ad un tavolo, foglio e una penna, e mette giù quelli che considera i suoi primi versi. Riesce a vedere e a raccontare quei primi momenti?

Risponderò adesso e di seguito ai suoi vari interrogativi nella maniera più sintetica possibile, perché è nel mio carattere e perché si dovrebbe nutrire scarsissimo interesse (ancorché "umano") nei riguardi del poeta. Ricordo di aver scritto i primi versi a dodici anni (emozioni ed echi) per una ragazzina che mi piaceva.

www.andreatemporelli.com

Come guarda a quel primo Alessandro?

Da troppo lontano.

Che cosa chiedeva alla poesia?

Nulla, come adesso.

Sempre sugli inizi. A un certo punto lei viene folgorato dalla lettura di alcuni autori. Ci racconta quali?

C'è stato un po' di tutto (in realtà pochissimo di tutto), non solo poeti ma anche narratori (più dei poeti direi) e pittori. Ero e sono onnivoro. Quindi anche letture che con la poesia apparentemente c'entrano poco o nulla. Alcune folgorazioni le cita lei stesso nel prosieguo del colloquio.

Poi ci sono i suoi vent'anni. Sono gli anni dell'università, anzitutto e dell'incontro con Bigongiari, fra gli altri, con il quale poi discuterà la sua tesi su Landolfi. È un poeta che comincia ad apparirmi decisivo*, per una giovane generazione di autori toscani che scrivono fra gli Anni Ottanta e Novanta. In una mia precedente intervista, ho chiesto a Iacuzzi un ritratto di Bigongiari. Ci tengo ad averne uno suo. Vi consigliava nelle letture? Leggeva i vostri versi o vi faceva leggere i suoi?*

Bigongiari è stato un maestro sotto ogni punto di vista, cioè lievissimo e fortissimo. Una continua assenza-presenza. Estremamente, segretamente, formativa. Consigliava, è ovvio, letture quand'era in veste di docente, altrimenti non forzava mai; era al caso lui molto teso all'ascolto. Il mio lavoro l'ha letto dopo gli anni universitari, cioè quando mi sono deciso a sottoporglielo. Il suo lo leggevo nei libri. Almeno con me quel tipo di scambio cui accenna non c'è mai stato.

Che cosa del magistero universitario e umano di Bigongiari ritiene essenziale per la sua successiva esperienza di poeta e di uomo?

Sicuramente il suo pensiero poetante, unico nell'arido panorama. Dell'uomo ho sentito l'intelligenza dell'affetto.

Torniamo ai suoi vent'anni. Siamo fra fine Anni Settanta e primi Anni Ottanta. La coda finale del Novecento ideologico e l'inizio del Mondo in cui, a mio parere, ancora siamo bloccati in attesa di altro. Per lei sono gli anni in cui incontra altri giovani poeti. Quali erano le sue letture in quel momento? Con quali poeti coetanei intesse un dialogo più fecondo, e non solo poeticamente?

Classici. Tanta letteratura inglese e americana. I grandi poeti (italiani e non) che leggono tutti. I narratori italiani che a scuola non si leggono o vengono strizzati. E le solite variegate e disordinate letture. Nei primi Anni Ottanta ho conosciuto Roberto Mussapi, con il quale è nato un legame di amicizia (quindi, per fortuna, a prescindere dalla poesia).

A chi faceva leggere i suoi versi?

A nessuno, finché non ho cominciato a mandarli (piuttosto a caso) a qualche rivista (ricordo qui con piacere che le prime poesie pubblicate apparvero nel 1977 su una rivista edita dal Dipartimento di Italianistica dell'Università di Cardiff diretta

www.andreatemporelli.com

da Spartaco Gamberini; ma non mi chieda come mai, perché non lo ricordo e anche sul nome della rivista ho dei dubbi — dovrei andare a ricercarle e, francamente, non ne ho voglia — «Lettera», ecco).

Esco brevemente dal seminato, ma il riferimento cronologico di poco fa mi porta altrove. Dicevamo della sua riservatezza e il Pian dei Giullari, nel quale vive, appare a me che non l'ho visitato come una specie di buen retiro. *La sua poesia, poi, tende a non dare riferimenti sulla cronaca dei nostri tempi. Ne parleremo ancora alla fine del colloquio. Lei, però, avrà senza dubbio maturato un giudizio sulla Storia e sul tempo che stiamo vivendo.*

Nessun *buen retiro*. È la vecchia e assai traballante casa di famiglia. No, non ho maturato nessun giudizio, salvo quello a chiunque evidente senza infingimenti che la storia, poiché è parto della autoreferenzialità del genere umano, è mortalmente (spesso alla lettera) ripetitiva. Il tempo che stiamo vivendo? Disonorevole, come tanti precedenti e come tanti altri successivi.

Torniamo alla fine dei Settanta. Arriva l'incontro con «Niebo». Come avvenne? Inviò dei testi, o conosceva già alcuni dei protagonisti della rivista?

Inviai dei testi a Milo De Angelis. Della rivista mi parlò (per lettera) qui a Firenze Franco Manescalchi (e forse anche Mariella Bettarini, alla quale avevo sottoposto dei testi per «Salvo Imprevisti»). Ci provai.

Lei ha partecipato alle famose riunioni del lunedì nella mansarda di via Rosales? Saprebbe ricreare per noi l'atmosfera, anche e soprattutto umana, di quelle riunioni? C'era un ascolto, una lettura vicendevole dei vostri testi? Ricorda quali poeti partecipavano più assiduamente e se le scelte della rivista dipendevano maggiormente da qualcuno?

No. Sono sempre stato molto per i fatti miei. Sono stato una sola volta a casa di Milo in via Rosales in compagnia (e per la simpatica insistenza) di Mussapi. In quell'occasione, per quanto rammento, non si trattò di una riunione ma di un incontro estemporaneo, per dir così, e c'era un po' di tutto. Ricordo Alberto Schieppati, Ivano Fermini e, ma non garantisco, Giancarlo Pontiggia e Angelo Maugeri.

È indubbio che l'"atmosfera" la faceva Milo (agli occhi di diversi lì risultava una specie di santone, situazione che ai miei risultava tra l'imbarazzante e il ridicolo).

Nel 1980 le sue poesie, I fiumi d'acqua viva*, escono in «Poesia Uno», per Guanda. Come è arrivato a quell'approdo? Ci sono stati contatti con Raboni o con chi altro?*

Inviai le mie poesie a Guanda per capire se potevano interessare. Mi rispose Cucchi dicendomi della prossima uscita di "Poesia Uno" e che lì ne avrebbero pubblicate qualcuna.

Gli Anni Ottanta sono anche quelli in cui, dopo il suo primo volume autonomo, Il viaggio inaudito*, lei pubblica con Marcos y Marcos* I fiumi. *È lo stesso editore dell'antologia* Il pieno e il vuoto*, del 1996. Come arrivò a Marcos y Marcos, che è*

www.andreatemporelli.com

editore di alcuni fra i poeti più fecondi dell'ultimo squarcio di secolo? Forse attraverso la traduzione che lei curò, nel 1983, per l'editore, della Ballata *di Coleridge? E come arrivò quell'incarico di traduzione, che fu il primo, nell'anno in cui per Cappelli tradusse anche Poe? Le venne proposto o fu lei a proporsi?*

Marco Zapparoli (Marcos uno, l'altro si perse per strada poco dopo) mi fu presentato da Mussapi. Zapparoli era agli inizi e pertanto molto attento e pronto. Nacque un'amicizia. La *Ballata* era nell'aria, parlandone venne fuori. *Idem* per Poe.

Abbiamo appena toccato un aspetto importante della sua attività intellettuale. La traduzione. Che cosa rappresenta per lei? Le traduzioni sono frutto di incarichi o c'è una sua scelta?

Un lavoro. E, insieme, naturalmente, una dannazione. Dopo tutta la trafila di gavetta e manovalanza, da ormai parecchio tempo lavoro quasi sempre soltanto su scelte e proposte mie; considerati i magri (cioè, in Italia nella norma) compensi è l'unico motivo per il quale continuo.

Scorrendo il catalogo delle sue numerose traduzioni, sono molto interessato a capire la natura della sua predilezione per alcuni: Melville, Conrad e Stevenson su tutti. Qual è, secondo lei, in termini linguistici e ideologico-ideativi, la grandezza di questi autori?

Il mare.

So che è una domanda che le avranno già posto, ma è inevitabile: il rapporto fra traduzione e produzione poetica. Tuttavia non voglio che il nostro dialogo arretri nell'aria fritta. Vorrei, invece, che fosse specifico, se possibile. Ci sono suoi versi che vuole citare qui e che sono strettamente legati a qualche sua traduzione?

Il rapporto quando c'è è tutto sulla lingua. Lavorare su una lingua straniera, nel caso l'inglese, arricchisce la mia. Naturalmente, non esistono versi consapevolmente legati alle traduzioni. Probabilmente ci sono versi connessi alla lingua (lessico o sintassi) di certi autori e della lingua inglese.

Nel nostro dialogo ci stiamo avvicinando ai suoi testi. Prima, però, un ultimo riferimento ad autori di altre lingue mi è offerto dagli esergo alle sezioni dei Mattoni per l'altare del fuoco: *Tao Tê Ching, Chuang-Tzu, canti tibetani, l'Ashtasakarika. Per me, che sono un inguaribile eurocentrico, un occidentale vecchia maniera, è stata l'occasione per andare in biblioteca e sfogliare (soltanto, ho il tempo che ho con le mie bambine che mi strattonano ovunque), abbastanza per scoprire bellezza e senso del sacro concentrati in frammenti. Che cosa cercava e che cosa ha trovato, nel corso degli Anni Novanta (i* Mattoni *sono la* summa *di tre opere del '93, '95, '99) in quella realtà religiosa, filosofica, umana che è l'Oriente? Un completamento della propria forma-uomo? Un modo nuovo di guardare il Cosmo e il Destino?*

I testi del pensiero orientale sono esattamente il contrario dell'eurocentrismo: aprono. Conferme a intuizioni e illuminazioni sulla realtà delle cose. E ancora, un uso della lingua straordinario. Non si faccia strattonare più del dovuto.

www.andreatemporelli.com

Nella domanda precedente facevo riferimento alla citazioni da testi orientali. Lo facevo anche perché in essi, spesso, la semplicità del dettato è tale che finisce per farci sprofondare in qualcosa di tanto ulteriore da rischiare di riuscire, alla fine criptico. Ecco. Un po' come i suoi primi versi. Sono effettivamente difficili, ardui, poi negli anni il dettato si è un po' appianato, credo. Se dovessi dare retta ai suoi versi («Credo nella prima impressione / nella prima immagine e nella prima visione / sua unica figlia») dovrei pensare ad una poesia che nasce per folgorazioni in sequenza. È così? Come nascevano i suoi testi? È rimasto fedele, poi, a quella prima modalità?

Non dia retta ai miei versi, si faccia piuttosto prendere da essi, da uno stato conclusivo che da lì sorge. Sì, "folgorazioni in sequenza" potrebbe andar bene. La "modalità" grossomodo è la medesima, soltanto che più si sprofonda più si rallenta, il tempo si allunga, la caduta dentro è più chiara, precisa, direi inequivocabile. Il termine ultimo è il silenzio, cioè la fonte.

Credo che un rischio possibile, leggendo la sua opera, sia quello di limitarsi per l'appunto a considerare solo gli aspetti iconici, forse anche perché si finisce per mettere in campo l'equazione sbrigativa: Ceni poeta uguale Ceni pittore. Invece penso che la sua poesia sia fortemente sonora. Mi sostiene in questa convinzione quando lei afferma in uno dei preziosi interventi di poetica che troviamo nella sua auto-antologia Tra il vento e l'acqua. *«La poesia parla parole» dice lei, chiarendo che proprio i suoni permettono in realtà l'avvicinamento, lentissimo, agli oggetti, fino al momento in cui il poeta "osa" — se mi permette questo termine. Vuole spiegarmi questo procedimento?*

Un'equazione sostanzialmente sbagliata; la pittura è la mia prosa. La sua convinzione è esatta. Non saprei. È come camminare o cercare il gatto in giardino: chiami, richiami, cerchi di attirarne l'attenzione, lo immagini chissà dove, perso, e invece è sempre stato lì, a un passo; si mostra, è lui che ha voluto vedere te.

Voglio restare su questa questione: le parole. Spineto*, un testo dei* Fiumi*, si chiude così: «La parola si disse / e non aveva forma / era / senza». Una strofa potente ed enigmatica, che mi fa venire in mente l'esordio del* Vangelo *di Giovanni. Ci leggo una fiducia nella capacità della parola di fondare se stessa e con se stessa il Mondo. Faccio l'avvocato del diavolo. Non c'è il rischio che la generazione della parola sfoci nel puro meccanismo linguistico, del gioco dadà, della tautologia? Lei sente questo rischio? Se sì, in che modo lo esorcizza?*

Se mi attribuisce la fiducia in codesta capacità, il "rischio" non si pone neppure, giacché tale azzardo è subordinato a una propensione (nella quale si vive beatamente) esclusivamente intellettualistica della lingua, concettuale della parola.

Ancora sulla forza della parola poetica. In Tra il vento e l'acqua *lei dice che la poesia è violenta, è pericolosa, è torpediniera, aculeo, belva. Senza dubbio ha una visione assoluta della poesia, nel senso di "sciolta" da qualsiasi aprioristico legame. Essa è, semplicemente. Arriva e colpisce. Mi viene in mente quanto affermava*

www.andreatemporelli.com

Wallace Stevens e cioè che la poesia è «una violenza interna che si oppone ad una violenza esterna». Si riconosce in questa definizione di Stevens?

Stevens mi piace. Ma parafrasandolo, e rimanendo in quei termini, direi che la poesia è una violenza interna che accetta una violenza esterna.

Sempre sulla forza della parola. Lei ha fatto i conti, credo, con le definizioni che le sono state attribuite. In particolare con quella di neo-orfico. Ora. Io sono d'accordo con Emanuele Trevi, quando nella Parola ritrovata*, dice che l'orfismo è «un'ipotesi di lavoro culturalmente impraticabile». Detto questo, gli autori che lei cita, sempre in* Tra il vento e l'acqua*, come esempi della «letteratura del coraggio» e della autentica «tradizione» (Dylan Thomas, Beckett, Leopardi, Ungaretti, Campana) hanno tutti affidato alla parola una capacità procreatrice, come dice lei. È in questo senso, di capacità generativa, che lei si sente vicino ad un'idea orfica della poesia?*

No, non faccio i conti con le definizioni attribuitemi (ricordo almeno altri due "neo": neo-romantico e neo-ermetico). Sono puntelli utili dal punto di vista critico, ma in verità pertinenti a chi le usa, a me sono indifferenti. Ciascuno ci mette del suo e a suo modo coglie. Le parole di Trevi, tagliate così come sono da un probabile (mi auguro) contesto, mi risultano senza senso, insipide. Non sono vicino a un'idea "orfica" della poesia più di quanto non sia vicino a qualsiasi altra "idea".

Uno dei luoghi pluripotenti, nella poesia che ha queste caratteristiche e che non chiameremo orfica, è la notte. Penso a Campana. E penso a tante sue poesie in cui proprio la notte è decisiva: «I pensieri prima di dormire / partoriscono erba»; «Ecco il buio spezzacuori»; «Nel buio le parole / non sono parole ma uomini»; «Ma di notte quando maggiore è il bisogno / […] viene a massacrarci un odio». È davvero decisiva la notte, e in che modo, per la nascita delle sue poesie?

Non più decisiva di altri elementi, mi pare, anche se indubbiamente è ben presente. Vedo però che lei mette insieme "notte" e "buio": non sono sinonimi, altrimenti psicologizza l'immagine, cercando cioè di comprenderla la immiserisce. La notte è notte, il buio è buio.

*Sempre la poesia che citavo poco fa (*I pensieri prima di dormire*) è per me un po' il manifesto di tutta la sua produzione. Anche retoricamente (anacoluti, accumulazioni, inserti sintattici che spezzano l'enunciato principale e ne rinviano la chiusura, metafore, analogie, allitterazioni, assonanze). Nella composizione arrivano questi versi: «un vuoto immenso / che partorisce una strada a capofitto / per inaugurare il mio viaggio, / e il mio amundsen». Voglio provarmi in una definizione della sua poesia: è avventurosa. Colpi di scena, virate improvvise, mondi che si generano su mondi. Si riconosce?*

Sì.

E questo Amundsen che, poi, è anche presente nella poesia di Mussapi, suo compa-

www.andreatemporelli.com

gno d'avventura a «Niebo» e poi suo editore. Con quali poeti della sua generazione ha mantenuto legami duraturi, affetti, amicizie?

Affetti è la parola giusta, anche se non ci vediamo o sentiamo quasi mai (o proprio per questo), oltre a Mussapi, Conte, De Angelis, Pontiggia, Carifi. Un po' meno sporadicamente e a diverso titolo coltivo (e mi coltivano) i poeti (generazionalmente coevi o più giovani) Paolo Iacuzzi, Marco Massimiliano Lenzi, Roberto Bartoli, Gianni Zampi, Ivan Francesco Piccioni, Lamberto Garzia, Walter Rossi, Pier Paolo Ciuffi, Fabiano Falconi. Ma vorrei ricordare qui tre amici scomparsi, i poeti Luca Giachi e Antonio Santori e il pittore Marco Zeloni.

Sono interessato a capire qualche segreto del suo laboratorio di scrittura. Prima, parlando di figure, ho parlato della sintassi dei suoi testi. Lì c'è la sua cifra tipica che lo avvicina moltissimo a Thomas, per esempio: si inizia con una parte dell'enunciato principale, poi ci si allontana con inserti lunghi e diramati e poi si torna su quell'enunciato principale. Mi spiega, in modo il più pragmatico possibile, questo modus operandi?

Mi sembra che l'abbia spiegato lei benissimo. Posso aggiungere che i tempi dell'officina sono lunghissimi e che il movimento è per accumuli e tensioni.

Sono molti ancora gli aspetti che vorrei toccare con lei, ma il colloquio comincia a farsi lungo e credo anche di averla indispettita. Prima parlavamo di orfismo. Sempre Trevi citava Francesco Flora, per il quale la parola orfica sta come mediatrice fra vita e morte, conserva ciò che era spirituale nella vita di chi è morto. Lei dice molto in proposito, con versi splendidi come questi: «dalla vita nessuno è tornato»; «non resta che cercare / l'ingresso, varcare, e ancora ancora ancora»; «l'anima permane dopo la corruzione dopo / l'ombra rimane dopo il corpo»; «Noi crediamo che uno dei luoghi / dove le anime vadano a riparare sia quello / al pari della rosa non cimata». Insomma: dopo, cosa c'è, per lei?

Vede, il "dopo" e il "prima" sono categorie della mente umana connesse a una pratica ma fallace percezione temporale. In realtà, ha senso parlare soltanto di un perenne *continuum* presente. E, poiché la morte rappresenta il definitivo, totale, annientamento della coscienza di sé, alla sua domanda l'unica risposta è: nulla.

C'è un senso di sacro in tutte la sue poesie, un sacro che non sfocia in una prospettiva divina, almeno non quella delle tre grandi religioni. Io non riesco a percepire il sacro disgiunto da una manifestazione del divino, quello rivelato, quello cristiano, quello che diventa creatura fra le creature. Per me Dio è persona e comunicazione. Però l'aspetto creaturale in lei è forte. Penso all'immagine dello sfalcio dell'erba nella speranza che riemergano i volti, in una poesia di Mattoni per l'altare del fuoco. Penso ancora a versi di quelli che fanno respirare: «bello sarebbe ancora abbracciarci / e nuovamente vedere stare in piedi la sedia / tornare al tavolo chi manca». So di violare la sua riservatezza: chi vorrebbe far tornare?

Chiunque.

www.andreatemporelli.com

In realtà in quella poesia il ritorno è in qualche modo già dato, perché i passati continuano a vivere «per il vento». *C'è un'idea di trasmigrazione delle anime, di persistenza dello spirito che percorre tutti i suoi testi. Quali sono le suggestioni che l'hanno indirizzata a tale approdo? Ancora le filosofie orientali?*

L'idea di "trasmigrazione delle anime" è puramente metaforica: l'anima personale scompare allo scomparire del corpo personale per rientrare, irriconoscibile, nel Tutto (energia fondante di materia e spirito indissolubilmente composti in un rapporto gemellare). La "persistenza dello spirito" corrisponde a voler tagliare il mare con un coltello: il "taglio" nell'atto stesso subito si ricompone e non resta nessuna traccia. Le suggestioni sono la meraviglia e l'orrore. Le filosofie orientali possono essere d'aiuto.

Resto ancora su quest'idea, quella che c'è nella sua poesia una forte percezione del sacro nelle creature. È una questione che le pongo da padre e riprendendo la definizione forte e dura della poesia di cui parlavamo prima. L'esperienza della paternità come ha inciso sulla sua poesia?

Al pari di qualsiasi altra esperienza portata fino in fondo. E, dal punto di vista dell'officina, la lingua dei piccoli, quindi il loro guardare, può essere sconvolgente: essi "stanno", al pari degli animali, senza mediazioni.

Non crede che i figli ingigantiscano le nostre responsabilità ed in primis *la nostra responsabilità verso l'uso della parola, anche e soprattutto se questa è poesia?*

No. La "responsabilità" si muove soltanto sul mero piano psicologico e sociale, quindi per me di nessuna importanza verso la parola o la poesia.

Può allora in questa accezione, la poesia porsi come utile, come una forma di protezione, una carezza verso i cari?

Non credo proprio.

Siamo alla fine del nostro colloquio. La sua dichiarazione di ateismo cui mi riferivo prima, in Tra il vento e l'acqua*, è accompagnata dalla dichiarazione dello spirito anarcoide, apolide, a-storico come autentiche condizioni dell'essere poeta (e uomo). Leggendola, però, non sono del tutto convinto; vedrei nella sua poesia il rischio di auto-referenzialità, rischio che invece non c'è. Penso ad esempio all'intreccio di storia personale e Storia del Mondo nella sequenza* Bunker. *Allora voglio provare a cambiare i termini della questione. Non patria, ma "comunità" (in questi tempi balordi manca proprio il senso vero, e non solo parlato, di comunità — credo), non storia ma "vicende umane". Questi termini trovano cittadinanza nella sua poesia?*

Chi legge ci troverà quel che c'è e anche quello che vuole trovarci, è naturale.

www.andreatemporelli.com

ANTOLOGIA DEI TESTI EDITI

da *Il viaggio inaudito* (1981)

Che io ero il dottore dell'etere
in un pericolo di suoni, lassù, strombazzato
nel cielo come una cosa presa e mai più restituita,
piovevo sui raccolti peggiori
i sacrificati alla fortuna della tarma
e al bisogno del ballo.

Di nuovo permettete l'entrata nella mano
che impazzì la zanzara
ma rese me muto e spento:
incamminandomi alle possibilità e condanne della luce
fui l'inizio dell'uomo acciambellato
da donne allagate a largo da figli sparse
in quintali di umidità e dolore lontano,
l'incontro casuale
ventrefatto in concorso d'amore
destinato a finire in corsa,
provocatore di placente infinite
che tutta la terra ne fu piena
insieme a domande;
non ora così perdonato
cordialmente anestetizzato tra quello che si lascia
e quello che si dimentica
ciurlato nel manico dagli uccelli,
denunciato da muri acustici e da tortore
in singhiozzi in ingranaggi
e dall'infarto che incontrò l'uomo e lo smarrì,
piuttosto ancora credere che la terra sia tonda
sebbene siano inutili le assicurazioni
e il fiato che è curvo:
coi treni colmo d'infanzia gli aerei,
abbattuto con un fiore di tosse
il germe del palato nelle articolazioni e vocali
lascerò vivere o mi ossiderò;
credo nella prima impressione
nella prima immagine e nella prima visione
sua unica figlia,
toccato l'inizio della pronuncia
sconfitto da generazioni ricche
starò attento che il cieco mi veda.

www.andreatemporelli.com

Non liberate la lucertola dal sole,
il mondo, che è una coppia,
acqua alla terra e fuoco nel cielo
una pioggia di coppie e di elementi
donna piantata nell'uomo
e uomo fulminato in lei
gloria dell'animale più goffo lacrima
del moscerino nell'occhio del gigante
ape collezionista sconcertante rivelazione
stella circondante cuore crociato polso meteorologo,
procede per l'enormità di un no
ed io come te non ho come padre il padre
né come madre la madre.

* * *

Ottima Babilonia, macello di pace,
duomo se varchi una ridda di falchi
docili nei canneti come bagatelle
d'anatre che slontanano,
sentono il mare perdersi
da un costato nel sole d'aceto,
bara a grandi bracciate sul dorso,
madre ritorno ora che chiedono di resistere,
raggiungono la mia Epifania degli occhi
coprendola di un lutto campestre:
rigidi, rinunciano a sentirsi chiamare
colti da un'immagine imprecisa,
come cervi alla muta
in piena su un trono di mandorli,
mentre il torrente bissa e dà profondi
ambasciatori che aprono cancelli
e sciolgono canili di lune, paletti di sé:
per tutto il cielo vergine io non vorrei restare,
la radura davanti un mosto d'acqua
ad angoli anime animali abortiti soffi,
il vostro palato curva motivi
da inverni, gotico come una notte
indovina discendere
una rovina di soste.

www.andreatemporelli.com

* * *

Loro,
amanti troppo vicini alla lode
per vedere, hanno insistito
angeli a bussare nodi a
sciogliersi, separati a voltarsi,
linci che i pescatori
rigettano in mare,
ricondotti con enormi reti per
camere mi chino a
raccogliere una gioia per
loro,
migliori traditori, migliori anni
ancora ululano a spicchi su uno spozzo
del mare che i remi in rotta
mantengono appena, e
sono costretti a rischiare,
come rame ad un cambiavalute
il sale: uno ad una ora vedono
l'oceano una pista di ghiaccio e
inutili punte di navi le strane
minacce sull'inanimato
orlo.

* * *

Udivano i tuoi pochi occhi i pochi
passi fatti giudicare il mio giudizio o
la siepe dei numeri che sfiamma

seduta, la tua fronte imminente
migrava dai fianchi dei fidanzati
immolati al piano delle cose, orfano in
ascolto che irradia con la presa i rami bassi,
immondo a cui non rinunciano velocità,
mestiere, i ricordi praticati dai
respinti nel siero delle stanze, poi sommersi;
mi sospettai all'alba forma
delle chiavi per il mondo umano:

una ciglia di vento al tuo trapezio,
occhi celebravano ciglia e

www.andreatemporelli.com

spalancata dall'occhio girò
a terra la luna: erano i sonni
increspati dei figli che i corpi nelle
mani in sonno scorrevano; l'odore
eluminato e maschile irrigidito sul
turgore femminile dei sogni da

lui proiettato, e nuovamente per sempre
interpretati dalla tua grazia in omaggio;
era l'offerta che io salivo.

da *I fiumi* (1985)

CACCIATORI SULLA NEVE

Io vorrei saper dire amore
amore amore amore
come fanno i dementi
ed essere infelice infelice
per il troppo bene,
un solvente, che spezza la catena delle vite
per darci la definitiva morte,
simile a Dio in questo, o
al cuore;
o voi del mondo invisibile
spiriti verdi e soli,
carbonchi,
che assaggiate i fiocchi di neve
al volo e osservate come il ghiaccio
pattina i bambini i loro guanti,
col peso d'un passero, le
sue ipsilon sul bianco, come
li fonda sulla petrosa neve
dopo l'uscita dal bosco pieno di culle,
come noi pensando fuoco fuoco,
ansanti perché la neve,
eppure nudi e senza freddo
con dita luminose e
sulle labbra non il vapore,
lo spazio e il tempo: non date voce,
come il giocatore in panchina
lo sguardo agli altri

www.andreatemporelli.com

teso a capire, come un signore
morto agli antipodi, dietro,
che fa così con le braccia,
a rallentatore cammina o in un morso d'affetto,
o voi che non siete più
per essere nel mondo strano indispensabili
cespugli di more
lepri soprannaturali
per invitarmi alla caccia,
catturarmi e, ora, appeso
riconoscervi amici,
miei simili, per un gesto antico:
giunti al riparo toccarono
i calici in un brindisi;
spesso è il profilo dei monti
spesso il particolare d'una foglia
che v'inquieta e parlottate,
non dicesi non est…
allora camminate
eschimesi
fiocinatori spaziali senza amata:
«era del colore che nelle carte geografiche
è del mare che profila la costa,
di quello convenuto per i deserti,
e quello attribuito alle depressioni
dove la crosta per le rughe dei fiumi è più fertile,
erano torrenti su di lei e piste e v'incombeva un cielo»:
sulla discesa i cani sono rossi
ed anche voi scomparsi.

Nella ricorrenza del passaggio di una stella cometa

Ecco il buio spezzacuori
e i trampolieri dei suoi sentimenti
dove un no ancora pende
con una gamba levata
sopra l'amante in silenzio
che ode rompersi
i biscotti ed assentarsi l'istante:
sbriciolato sulla superficie
El così camminava le acque.

www.andreatemporelli.com

Da qualche parte in noi
ho sentito ridere,
gli alberi ambulare sulle punte
con le cime apparecchiate d'uccelli
spalancati nel buio,
dai bisbigli
la notte notte
e frusci e susurri e sospiri,
gli scheletri orribilmente incrinare
per le fattezze di un tempo e
sperare sotto il padre mare:
nell'ora dei sogni veritieri
El premendo e penetrando
s'avvolgeva la testa.

Ecco la bocca piena del loro amore splendente
spunta sulla boscaglia tremolante del mondo,
finito il moto
per un secondo ancora
sbatte e colpisce la luna,
i satelliti s'inceppano
in una vecchia promessa
e insieme voltano ammainati i venti:
il tuo abbraccio la spezza
il tuo cuore è inadatto
la tua lingua incomprensibile,
El per non farla diventare
la sorprendeva.
Da qualche parte in noi
libero è uno spazio da alberi,
dove le cicogne precipitano stecchite
picchiando le carlinghe dei razzi
per far loro perder la testa,
le rotte piangendo s'invertono
passano il deposito
gli hangar in cui rulla e s'appronta Saturno
e non possono prender la Terra,
anzi, senz'erba neppure: sfiorate
le leve segrete
le albe uscivano
ronzando come dischi,
come da una ferita mal riparata

il sonno degli esseri esce in vapore,
ma era la Terra
che le partoriva
ed El col buco nero le divorava,
il finto pescatore assopito e andato di sotto
spezzando la lastra del mare.

Ecco se il gran Sole e se l'Immenso
non fossero
ma fosse soltanto
lo scampanìo delle mani
quando ci si saluta
e il missile puntato, la navicella degli atomi,
i motori che più non ci abbandonano
e vertici linee che incessanti proclamano
d'ossidiana e lapilli la fattura del cielo,
l'altro mare a specchio
d'anemoni e formine, e in
questo nostro scrutiamo
di quello la pomice lunata,
la semplice fosforescenza degli astronauti:
il lento verde e
fluitare dei canali,
limo che mai vide e capì
minacciato dai tonfi
e di tuffi dalle massicciate,
o suono delle parole che non si dissero,
i non visti abitatori
in ascolto del vento che mai spira,
picchettati per i capelli
come Lilliput
dalle alghe e dai molluschi,
desti ai bengala dell'Asino e del Bue
e al mugghio del Bambino contro le stanghe:
da qualche parte in noi,
i marziani immobili osservano
sostare il nuoto innamorato degli sgombri
e un lugubre sole accomiatarsi,
cerimonioso, temperando un legnetto,
coi volti pensosi trascolorano
ai nomi delle fidanzate terrestri,
lontane lontane e

www.andreatemporelli.com

rifiorite per loro nei loro cuori verdi:
El soffiò in un'onda di vetro
una sfera
perché anche quel poco soltanto non fosse.

Spineto

Ci sono luoghi in cui
neanche i proprietari
osano entrare,
ma essi gli vennero incontro
sulla strada.

Qui, sulla Luna,
le rapide di sera sono chiuse
ed eterne di angeli e terremoti
le giornate di vento
e non vedi,
la pioggia prima di cadere
compie un giro, cessando.

Quale il colore del colore,
non troppo grande
non troppo presto né
troppo vicino se no
il cielo natalizio prende fuoco,
oh quali i posti ruggenti
dell'infelicità infantile
mio
unico
tornare
che abbordi e snomini le cose
che dicevi
essere
non è che un gettito
continuo di desiderio,
la definizione per amorosa mancanza,
il tormento insonne delle foglie
per smettere i posti
dal tonfo che le mosse.

E la parola si disse
e non aveva forma
era
senza.

www.andreatemporelli.com

Due voci

Non addolorare il dolore non gioire la gioia,
contro nessuno è l'amore che si scaglia
né il muro recato è in premio.
Caddero, tu che credevi, la enigma
alla sonda era gettata al largo,
da qui a qua, smarrita in pieno sole
di là dal pavimento e dal mare —
caddero — dalla vita nessuno
è mai tornato e tuttavia
non avere e non dire niente
di questo alla luce di quello.
La casa incessante è costruita, assaggiala,
conferma un sapore sconosciuto,
nero alla somma delle voci,
ali dentro la storia, nero rampante in campo nero, ché
sempre nei paesaggi serpeggiano i sentieri ed
è la condizione e la forza del vento che
determinano la direzione del suo volo,
oppure stare alla morte
come tu stai alla vita
dieci anni dopo o darei dieci anni per.

Fiamma riconciliata

Il globo che urta d'ossigeno e fiammeggia
spela gli abiti degli illesi già
pronti con la valigia per il viaggio, smorfia
il bacio che in un ciao si cuce e
il fiato tomba nei crateri dei polmoni dei caduti.

Fammi restare accanto, nel semplice buio,
tutta la notte teso ad udire
il mucchio sconcertante dei battiti e
il motivo dell'acqua e
la ragione del silenzio,
la vetta recitante dell'opera tua.

La fiamma che urta il globo e ossigena
l'uomo sepolto distratto dall'uccello che
disintegra nel colmo,
il cuore immobile nel vaso che si spacca o
il polso fermo dei parenti, aria zero attrito zero,
spinge il nuovo venuto nella stanza.

www.andreatemporelli.com

Spineto e fantasma

E la stanza era vuota dopo le scale
dopo le ossa nell'oscurità e il bacio:

calma di vento, e il pianto nero del fruscio
venne attraverso le orecchie per
l'alta marea alla tua voce che

si scorgeva nel buio farsi uomo e donna
cercare tra i mobili la forbice che appare e
la sala che risuona nella ciotola del cuore,
allora s'imbriglia tra i capelli il gabbiano a
36 gradi nel giorno in bilico sul mese e

il gelo negro delle controfigure in fiamme,
forse una sorgente e l'ora bella; il
nido armonioso di spini di notte le siepi
brillavano col cranio tremante di rumore
e di carta, piegato da
un lato come chi ascolta
la parola dove ci si sente.

La cattività del meno

Per
sempre
concedici
la requie e
il salto nella notte
dei passi di qualcuno che
ti chiami e il traguardo della pioggia
sia raggiunto insieme altalenandosi al comando
per
quel
poco che
si arresta io
intono il morto alla vita
e alla morte e il fiume ti
riguarda le tue notizie licenziano
il mattino gli stessi passi si allontanano da soli
per
ché non
ieri una stella
e il maggio si scompone
in tre quadrati non resta che cercare
l'ingresso, varcare, e ancora ancora ancora.

www.andreatemporelli.com

Crescita a zero

I

Come un uccello che china il suo osso
di testa finché il becco non batta al cuore
e il sole scoraggi nella cometa
la sua attesa esaudita, il confessato gli orecchi e
il giorno sfuso in
torno indietro fino al buio,
un'inutile calma
raggiungere il calore che splende e prosegue. Ecco,
un'ecatombe di alberi di Natale
si sveglia e invita,
una specie di preghiera priva di perdono e bau-bau
che mescola vischio e medicina per incominciare
dalla voglia e finire all'assoluto: niente
si crea e tutto si distrugge. Ecco.
Il temporale fischia chiocciole,
un capolavoro in crescita che giunchi gole creature, gentilezze
annunciando terribile gloria, non indovineranno mai, domeniche
fisse a smentire che rigirantisi alla voce dei cani laggiù
da un brancolante punto qualcuno venga e spari.

II

Amore è il nome tutto tirato a mente,
è il passaggio bagnato che urge ad affermare il bisogno
come una vòlta di tacchino in calore; il bisogno del seme
germoglia amore presente — licantropia della
masticazione di ieri, sia fatta la tua conoscenza —
ogni sua parte incrina e appanna viso
freddo e mani — sia fatta la sua volontà
tra la porta d'avorio e quella di corno,
in piedi e convinto che il bianco e
la lotta col morto e la nave che ti rugge negli occhi
procurarono ginepro e rosmarino.
Questa fu la mia vigilia.

III

Non potete riassumermi ma solo
disintegrarmi, io vinco comunque.
L'alba mi veste da guerra nudo e digiuno.

www.andreatemporelli.com

Frammento

E ci separerà la vita non la morte
rappresentata con tutte le misure umane
leghe metri o millimetri non bastano,
e io scalcio come il resto
di una palla di neve il cuore
in un piccolo cerchio magico
con confini di proteste e parole
disperse tra i peli di un dio.
E queste stanze hanno una spada,
rinchiudono un germe come un mastino alla catena,
moltitudine di battelli, boschi d'umanità dipinta,
gentlemen, sono le dodici parti di un cactus,
e mentre qui, moltiplicato tra uomini,
faccio andare il mondo
anche il sole scaglia
stecche da ombrelli per immagine di sé.

da *La natura delle cose* (1991)

Da opposte rive

Nel buio le parole
non sono parole ma uomini
che con rasoi tentino tele cerate di
sonori padiglioni sulla sabbia.
Alla luce
è fuori uno con una latta
che scende al mare
chimico e geometrico e tutto lo riga.
Un idiota, fermo, in sogno, presso
la linea dell'acqua
che inghiotte neri pesci nella rimessa
ritarda misurandole coi diti dei piedi
le barche negli ultimi porti umani.
Lei ti ha parlato con voce di uomo
di un certo delitto
d'una scomparsa mai colma
della vedovanza infinita del tondo della vita
di come dentro s'è fatto un luogo
da solo
un buco violento che solo per te è buono.
Piana acqua nel secchio

www.andreatemporelli.com

e indossate corone
le figurine si baciano
cosa che dovrebbe spiegarti perché
l'uomo-lupo insegua una Sirena o
splenda un pane
bianco sul comodino,
ma da qualche tempo
non ti lascia neppure un momento
e dei personaggi nel buio della tenda
non hai che suono
come da opposte rive.
Il sole notturna istupidito dal volo
fissi gli occhi di Dio sull'idiota
che geme fischia sibila
chiama invoca soffia si preme
e con la mano assicurata al vento
nel mare rovescia gli sgomenti metri delle chiuse.

Rinvenuto a bordo d'un oggetto volante

Triste è per voi terrestri
l'essere soli
ma per noi soli nella solitudine
è un privilegio terribile.

Come, dopo aver fissato molta luce,
si chiudono gli occhi
e la luce persiste e
si sta annebbiati
e non sai il perché
o quando l'acqua dirama
e, separandosi, ognuna delle parti
adima in sé in pozze
che viene formando,
così tutto era come se fosse
un po' rotto, scheggiato;
o quando, pallida ancora,
mi avvicinavo al vaso
con l'idea di trovarvi
un uccello morto,
il più delle volte c'era.

La poca vigna che restava
la liberavo dai polloni

www.andreatemporelli.com

le imbrigliavo la forza
moltiplicandola nell'aria
oppure la guardavo
spezzata nell'atmosfera
calcolandone la struttura e la durata,
questa l'avrei salvata
con un ponte
che ci unisse
ma la notte sognavamo
montagne di zucchero;
vedevo
immersi nel catino
i salci
immobili nell'acqua
coi girini le piccole uova
il refe di gelatina.

Ho pensato
che
essi, astutamente, ricalchino
le rotte degli aerei
ne seguano i canali di volo
le zone di manovra
le vie di fuga, le piazzole
ai bordi coi rovi e gli olii di servizio
e non respirino come noi,
sono come draghi
sempre malinconici;
l'antro dove stanno
tazzine e piattini
e un ciottolo
messovi per via del contagio,
il cassetto delle posate
in attesa,
paesi dove si radunano
immagini di morte.

Il cielo stanotte
era un pieno di angeli
di incerti pupattoli lavorati nella mollica
dai movimenti futili e infiniti.

www.andreatemporelli.com

Il giardino di Galileo

Radissimi astri
sul campo di zucche,
le enormi teste dei cavoli
accennanti al più lieve passaggio
e il liquame verdastro di alcune creature:
più sotto rintanano bulbi,
all'esterno torti e straziati sotto il chiarore dei raggi,
sembra di camminare sui gusci
del cammino a ritroso dei mari,
così una Sirena s'attorciglia,
confonde in quel viluppo di secchi di gamberi cavi
mezzo ritta sulle elitre,
un gran pesce luccicante
con festuche appiccicose sul corpo:
Urano s'appoggia
a una serie indiana di pali,
goccia un liquido denso, d'opale,
beve il latte che mortifica i tessuti,
l'erba della dimenticanza ed il suo fiore:
«Quando le trame non sono ancora
ed i legami vulnerabili,
un dio ti siede accanto e
osserva il suono d'uomini che camminano nel cielo,
dal varco di luce della sua bocca
nel mio orecchio fluisce come olio.»
Tutt'oggi una cosa
ha sostato in bilico della casa,
col buio è scesa nelle siepi
infinita ed eterna,
urtando vasi col muso
facendo un vento di semi, e
ha ucciso un cespuglio, guardandolo:
dormono le streghe sulla stufa
fumando la pipa, dai rami pendono
frutta bollita mandorle amare e
oltre il riparo dei pruni
si spargono uccelli sul pane di ieri,
ed è tutto un leccare e lappare
di bestia all'abbeverata,
cuoce piano un bambino nel forno:
«Discesi allora nel tempio

www.andreatemporelli.com

e aprii sulle stelle
il tetto scorrevole:
basse sull'orizzonte
nel palustrìo,
mentre varcato il recinto e frante le uova
i galli schiamavano e schiamavano
per il Ferro al centro della Terra:
parlammo in un denso fumo.»
Insonne, straniero,
senza memoria e
oppresso dal ricordo
resto cieco su un gesto abituale
incoronato d'alloro.

Una radura esposta

Traverso le andane di sterpi
quanto pianto
quanto affetto nemico

e si getta in avanti
tra fiori che mai saprebbero nominarlo
e che di sé si dicono pascolo

fino a un'altana
di sconosciute erbe
di dolorose arie
all'ingombro ristagno di una fitta foresta
si fermano i suoi occhi:

da qui guardava lontanissimo
dove in strade finisce e prende
la sabbia grossa e la ginestra

e di piume fradicie d'uccelli marini
romba il cielo
sopra d'erosi legni sbiancati
poi minutaglia di palle infeltrite
al luccichìo di tracce storte
di ruote una spiaggia

un uomo appoggiato
all'ora di riapertura
studiare in pozze lasciate dalla marea
se mai della sua vita
è fatto segno.

www.andreatemporelli.com

Bunker II

Andammo oltre:
tu dicesti di esseri che qui
eran venuti a finire
indicavi segni d'accampamento
il bagno sotto la cintola
una pozza
e quell'andare subito dopo le porte,
l'insistere sul margine verde
un chiamo,
dicesti al torto alla gabbia
ai righi neri della funebre erbaglia
dove amarono appoggiare la testa nel sonno,
parlavi a queste cose.

I giganti nella stanza di mio padre

Bambino nel corridoio davanti la porta
da cui soltanto si usciva
venivi a deporre con fede
pezzetti rubati alla terra,
la nuca e il collo nuovo:

generavo frasche da potature e
vegetali dai fori dei vasi,
il duro scudo del girasole
in cui vedevi nuotare
gli animaletti in una goccia d'acqua,
sostarvi i mestieri
con la pialla e le tenaglie le
mille e mille falci della tua fine;

ma già l'astronomia delle piante e delle pietre
ruotava nello spazio dove vagando si perdeva
l'ultimo d'un intero equipaggio
e tutto era vetro e silenzio:
«Questa è la veglia, quindi»
e mi disponevo attorno
alla porta che mai si entrava
offerente tra le offerte
dono tra i doni
mentre il sonno vaporava sui miei cavalli fermi al palo:

accendevo le torce, preparavo il bivacco
e intanto anche risalivi al puntino di luce

www.andreatemporelli.com

dal fondo della prateria cadenzando una voce,
che ti si potesse udire, di coyote;
e di voi ogni tanto al di là
io seduto e io in cammino
sentivamo un sospiro d'intelligenza profondo
di suprema melanconica conoscenza di yeti.

Saluto

«L'astronave si era guastata irrevocabilmente
ed io, un indiano, erravo lontano dal mio paese.»

Spiaggia di sera, arenile,
mare che non dai ritorno
e su questa riva di vento mi hai condotto
per chiamarmi tuo diletto e autentico amore
così che io ceda
alla gomena del tuo bacio insensato
nel lungo fumo delle cataste di pino e
induca l'arpione a un pesce luminoso sul bagnasciuga,
dove le teste degli altri
ancora cozzano tra gli scogli
chiedendosi 'dove sei andato,
se questo capovolgere
è quanto di quella nuova terra
in cui, leggevamo, fiorisce l'ortica
scende ogni rivo ad un più grande sogno';
e se lo è
perché io non riemerga
infine con te
mare che entri di sabbia la rete gonfia
infissa al suolo mare che esci
le fasce bianche dello scampato
e non ti curi del palmo della luna
che sempre ti tocca,
ma stai marrone del tuo lutto
mostro di fango, plettro, o cieco canottiere.

«Di mitili frantumati con un sasso è il mio pasto
con schegge di fasciame nutro il mio fuoco,
gialla preghiera all'acre re del mondo.»

La merla o altre parole del padre

Io scendo dove nidifica l'uccello
al morto infinito

www.andreatemporelli.com

alla prima conifera
che dava un canto fermo.

Sempre è il sole qui sempre è l'estate
la terra dei lumi
dico cose che non avrei mai saputo.

Non proseguire più
nello scrivere di me
prima del tovagliolo
umido sulla bocca
e dei miei occhi
che volavano per tutta la stanza.

Ho trasvolato e ritrasvolato
entro una siepe minima
si sono spezzate le foglie
intrecciati i crini
un posto immortale
di cui io parlo nella finzione di mio figlio.

Forma

Per una volta che hai guardato le stelle
e ringraziato e andato
alla tua casa
alla testa nell'acqua ed al tormento
c'erano mille cose buone:
la terra, che non voleva più il mio amore.

Se stai nell'erba e ti porti dell'erba alla bocca
altri ti pensano come corde;
tu pensi ai prigionieri
a piastrine di riconoscimento
e al gesto del coglierle.

Nessuna stirpe da noi tesi sopra il filo
ed ignoranti d'uccelli
nessuna pietà per i vivi,
non sei già forse disteso alla riva
in pericolo e col sale?
Vai
per abbandonate miniere di ferro e di carbone,
fino ai capannoni vuoti
al refettorio vuoto con la scritta
fino allo spogliatoio vuoto

www.andreatemporelli.com

con l'infanzia incisa, vedrai
l'amore di tutti in una luce incerta,

vedrai tracciato nella polvere dall'ultimo a cadere
flagellare e avanzare
tra coste invisibili
il fiume d'acqua viva
e al centro del cortile la risiera
al palo del campo di concentramento
il ronzio immobile
della natura vivente chiusa nel suo Om.

Il canto delle balene

Noi eravamo fermi, vi dico, il mare ci portava
come immobili sogni dentro un'immobile mente.

La testa di dio è bendata
è deposta sul fondo,
leggere le bende si muovono
quelle che imprigionano il suo sguardo.
Dio è disceso sul fondo
con il piombo del mare addosso,
su di lui gravano i fondi delle barche.
Riempie e svuota le reti
inghiottendole e risputandole,
non ha sensi né pesci
dio è disteso sotto le acque e non respira.

Luna luna, immobile luna nella mente
parole fisse al molo che incutono al vento
ed embricano alle onde com'è possibile possibile
possibile che tu ti esprima esprima esprima con
parole comprensibili da noi da noi da noi
che ti abbiamo tolto e ritolto dalla vita
dalla vita con le sue parole?
Le parole ricordano, le parole sono vostre
di coloro che guardano da terra
e ricordano la separazione dei vitelli dalle madri
e il ritorno sui pascoli già sfruttati nella primavera
e quello definitivo alla macchia per svernare e
sanno la separazione nostra come di chi
è richiamato alla realtà da una sua astrazione.
Noi andiamo con moto rovinoso

www.andreatemporelli.com

chiamandoci nel mezzo della scena
col nostro oscuro straziato suonare.

Questo dio mai si ridesterà
dal tumulo della buca franosa
nell'osso profondo
del mare ignoto e benigno
disfatta la cartilagine del naso
in mucillagini e bave
dissolti idra e cuore
caduto il vento
e salito al cielo il tempo.

La neve (La discesa delle cose sulla terra)

La neve
è un profondo ricordo che la muove;
ci si rivede
in terre ostili ma amate,
dove per abitate case
vecchi desinenti
misteriosi reclusi o
stranieri transitori e ambigui
imprimono domicilio ad un pianeta,
o dentro coloro che dormono,
inconsapevoli, scambiandoci saluti.

Mentre non c'eri non c'era neanche la stanza
eri indiviso al mondo
e tutte le cose stavano.
Hai sognato divelti rovi e respiri,
il maschio librato sopra resti insepolti
che sempre presumono il seme,
l'inabissarsi della freccia piumata
nella caverna e il tonfo ottuso di qualcosa che cade:
eri come morta, e partorivi.

Allora, la tua mente andò nei boschi
e vide che tutte le cose
si appendevano alle foglie,
permanevano.
Scendesti dalla mente
e proseguisti a piedi, affondando,
fino al paese delle anime dei morti

www.andreatemporelli.com

che si raggiunge attraversando le torbide di un fiume,
nuotasti
senza che mai da te si generasse il gesto,
il sé che esiste nel cuore
e delle cose segrete il silenzio;
il battito delle ali
che ti muta
in uccelli nell'atto di volare.

da *Mattoni per l'altare del fuoco* (2002)

I

Mentre lenta la sua testa
si volge a guardare il sonno e pensa
le buffate di salvia pestata che ci giungevano
dal fronte della montagna,
solitaria come un uccello marino,
le nuvole
ci rapirono dalla terra,
ci imprigionarono su un impensabile vascello
e c'indussero a credere che tu fossi perduta…
e poi, sottrarsi al luogo in ognidove,
lo stare ritta, contro di noi, della campagna nei campi
e il permanere del silenzio nel suono delle bestie.

II

Nel suono delle bestie
molti dèi pregano
e scuotono a un'usta di passera tra i pini
i lembi incandescenti dell'infanzia
se sulla soglia
al rovinìo tra i rami delle merle
hai visto il figlio discendere sul padre
e aprirsi alle parole
per dirgli la parola che non salva; e forse
hai visto il chiurlo non discendere diversamente.

III

Non diversamente discende il chiurlo
negli alvei dei torrenti in secca
scrutando nella memoria

www.andreatemporelli.com

i fili del lentischio,
e non diversamente fa la luce
nell'aliante del falco che discende
a incidere querce ed ilici in litore maris;
o è della proprietà spirituale
l'immobilità e l'affiorare
come reliquie di entroterre palustri
in una valle salina.

VI

Dove abita il bambino abita Dio.
Il suo deambulare fa la storia; non dirglielo,
semplici parole s'impennano contro di lui
e le sue labbra mettono alcioni in bonaccia
nella selva secca della terrestre salina
che schiocca sotto il suo grave peso di bimbo.
Acqua e sale, patria, nutrice marina
che punti sulla foglia il grano di sale e
l'aspide lingua dell'uria,
inclina nell'aria la casa
e fa che il suo occhio d'infante rapace
divelga di noi l'orto che approntammo per lui,
discenda a svellere i morti sopraccigli,
e che sia glabra la nostra morte.

VII

Sia la nostra morte
al suo occhio teso di passero
grande di rami e di viluppi
né mai distolga il passo una volta compiuto.
«Figlio, in queste terre
siamo già stati; e so
che un tempo il silenzio
era il permanere nel suono
e che oggi è il sottrarsi da esso;
ma suono e silenzio non sono che
due anziani fratelli e genitore
il luogo che è in ognidove.
Quindi, noi siamo andati perché arrivavi tu».
«O padre, o madre perfettissimi,
andati perché arrivava la somma,

www.andreatemporelli.com

il grande bamboccio di carne,
muto alla primavera, muto al colore dei pesci
e muto alla groppa del mare
a cui non sa dire: 'Noi, elemento'».
«Figlio, canta, figlio, danza, figlio, resta,
ché sopra la nostra morte è un prato
per l'occhio teso del passero
a una tua cadenza di gioco».

XII

Infine, senza più desideri né gioie
e certo soltanto dell'usta della lupessa
e dell'infondatezza d'ogni presunzione d'amore
nell'andare insieme a visitare
uno ad uno gli alberi che seccano
intorno alla casa, incolmabile e adorata e vuota
come la testa di un giovane a cui si dica ciò che esiste,
io ponevo l'antica pietra da confine con le sue iscrizioni:
io non so se dormissero
o fossero morti nella segatura;
so che finalmente vedevo il buio
e in esso nulla che fosse d'umano.

XVII

Io guardo questi alberi un'ultima volta,
come sempre si guardano le cose, per ultime volte,
al di fuori dei campi coltivati e
su un suolo che per tutti era santo:
dove le bestie tenevano assemblee di fidanzamenti
all'apparire e al ritrarsi degli animali ibernanti,
lo sparviero mutato in colombo la volpe in donna,
e le anime dei defunti che emergevano
in cerca di uova sessuate sulla fragile costa di un fiume:
le gazze, allora, i ciuffi di piantaggine, le
cavallette tra le erbe, d'ogni regione astronomica
i voli interrotti degli uccelli di passo e le meteore
nel mucchio di sementi del letto domestico e
accanto agli altari del suolo e delle messi,
dove sempre ti sei rivolto ad antenati indistinti
e hai creduto di sentire le anime dei morti
fluttuare confusamente nell'angolo oscuro della casa.

www.andreatemporelli.com

XVIII

Dall'angolo oscuro un'ultima volta io li guardo,
liberi dal cadavere, col capo rasato e dipinto d'ocra rossa
danzare, senza cingere mai interamente il corpo delle amate
ma da un buio tenendole con un braccio
per sottrarle al tempo perché giunte da altri mondi, altri tempi.
Ed ecco, mostrano qualcuna parola appesa
alle loro nari come draghi di fumo:
«A lungo seguimmo le nostre orme nella neve,
per frigidi boschi levando al cielo di quarzo
il graculìo bianco-nero del corvide che svola, pesante,
da un ammasso di detriti alimentari.
Nel mortaio, nel mastello, nella zangola di fango
dell'inverno a lungo pestammo i nostri crani rossi di nemici
al mondo a dio agli spiriti mutanti
e, soli, contro i vetri delle macchine a lungo
ci spingemmo per brinate poltiglie verso nord quando,
nella scarsa luce siderale sfiorati da glaciali ali d'angeli,
improvvisamente, uscimmo dal racconto».

XIX

All'imboccatura dei fiumi, librate fra cielo e terra
vengono ancora
con suoni, fruscii, richiami, cuori di carta e noci
tendendo oscure bandierine al vento
campanellini allenzati a nude marze d'edera e
con in gola un frastuono di vele
ad adescare i figli annegati
le madri.
Viene ancora
ignota
sottocosta la barca strepitosa dei perduti,
avanza per profondi respiri, indugia sui remi,
la lingua semisommersa nelle maree
la grossa testa d'animale dritta ad annusare il vento.
Perché i perduti
da larve infelici possano condividere
la sorte immortale dei semi
che hanno tomba immutabile
nella stretta ruga di una roccia e
cessino di galleggiare e affondino
definitivamente

www.andreatemporelli.com

nel petto marino delle madri e
perché esse
pur ignorando l'efficacia della formula e
mai arrestando il rimpianto
senza vergogna possano insistere a richiamarli in vita,
la lastra di pietra, il blocco di granito,
il dolmen durevole rivelano
il loro colloquio infinito.

XXVI

«Presto sarà l'inverno
e il male che ci donammo
da lungo tempo non colto
maturerà appieno nell'ospizio del gelo.
Forse la funebre uccella siberiana,
colei nel cui utero già si dibatte e ride
l'orrendo e sacro implume,
dalla vetta di una mistica cipressa
chiamando a raccolta i suoi
contro il marmo del cielo
lascerà cadere dal becco anche te
e in questa mezza luce,
in questa sospensione o suono
come di revocata incursione aerea
darà inizio alla neve».
Quando così ti parlo e gli altri
in un denso fumo si rialzano
si guardano attorno e lasciano la sala,
sull'orlo dei tuoi occhi compare
un glutine di torpida inconsistenza spirituale;
perdi conoscenza.
Presto sarà l'inverno e
tu ancora non capisci che la caduta è eterna.

XXVIII

L'uomo coi tubi nel naso
guarda con assurdi occhi
il falco nel centro del suo cerchio
che non vede ma attende
che tutto si compia.
Immagina

www.andreatemporelli.com

il ronzìo delle api che raccolgono
il miele nei campi di oppio,
il grave risalire del gabbiano
che da Bocca d'Arno giunge fin lì
per trafiggergli gli occhi e deporvi
l'uovo della sua prima morte,
e il lento lavorìo dell'ossido
e gli alacri fornai di Auschwitz
bianchi sui cadaveri dopo la notte insonne.
Chissà cosa vedono gli occhi dei morenti,
s'interroga, e
cosa vedrà lui, tra breve, nell'angolo
fitto di scope della sua abitazione terrestre
deposta sulla panchina la sua crisalide mondana,
desertificato con un solo sguardo l'intero giardinetto
e cosparso sale come seminasse
sulla strada del possibile ritorno.

XXXI

Quando i bambini ti parlano
dapprincipio non si capisce niente.
È un brusìo di testicoli d'insetto e
ossicini in scosse cavità di terracotta;
ma dal quale, lento e finito, scaturisce un pensiero
rigido e acuminato come un presagio.
«Tu sei come una di quelle foto sovraesposte
d'altri corpi celesti in cui si crede di distinguere
una strada di sasso bianco e
su di essa un lemure che giratosi a guardare
l'obiettivo è trasalito da un vento e si macchia di lacrime,
forse scorgendoti dopo tanto
o sapendoti morto e vivo a un tempo.
Tu sei come un Saturno, che vede in me soltanto l'ultima purezza.
Tieni, questa è la piuma del picchio verde, questo
il petalo del giglio selvatico, questo lo sterco del lupo,
l'urina del felino; così fa il puma, così
si alza e spiuma il falco, così sboccia il cardo,
gemma il pino. E questo è il coraggio per dirlo e per farlo».
Mia figlia salpa sulle sue parole
e svolgendosi dal nodo di refe che lega
la buia anella del mio immobile idioma viene
e mi parla, ma come a qualcuno
che non è già più lì.

www.andreatemporelli.com

XXXIII

Io sto qui e da qui
vedo collassare le stelle, implodere i volatili,
cabrare verso il loro dio le nubi
per poi precipitare in lacrime e piogge;
vedo cadere tutto e tutto
ininterrottamente
la foglia, l'ala, il vento
che incitano il bambino giù dal tetto
e la polvere dalla tasca buona del cadavere,
persino volare in aria per un momento
l'erba tosata, la cenere dal vertice del falò
ma senza che mai nulla
giunga mai veramente al suolo,
così che la lacrima resta nel suo occhio, la pioggia nella sua nube.
Io, dalle volute di fumo umide e
dalle pire collinari e dai roghi contadini, credo
siano venuti degli uomini, credo,
ad ardere i campi e con essi la mia vita;
sia lode a loro perché da qui l'illusione è perfetta:
i figli cessano di crescere i genitori non muoiono
in ogni frutto traspare la sua gemma:
rivedo mio padre quando aprì la botola
e discese nel buio e nulla seppe mai più di me,
riodo i fischioni di richiamo lanciati verso qualcuno che non torna,
ed ecco spiegata la ragione del pesce elettrico
negli abissi del mare o perché gli uccelli credono
col loro canto di far sorgere il sole.
Quindi sia lode agli uomini che non dichiarano il proprio amore
e non perdonano e sono spietati
e strappano gli occhi dei fanciulli; sia lode
a quelli che come l'agrostide combustano l'intera loro esistenza
e lo stecco d'erba duro e secco della propria intelligenza
fino alla follia, covone dopo covone, con metodo,
contraendosi ed espandendosi nel fiato di fiamme della vita
per abituarti a guardare ogni cosa
come da dietro una vampa.

www.andreatemporelli.com

da *Tra il vento e l'acqua* (2001)

(I testi della presente sezione sono stati composti dopo quelli pubblicati in Mattoni, *2002)*

Tra il vento e l'acqua

Da questo punto in là iniziano i gridi,
che nessuno sa come sia possibile.
Da questo punto preciso in là iniziano i gridi
che si emettono come sonde nello spazio
o missili predisposti al non-ritorno o inquiete macchine
che stanno, percosse da violente scariche di energia statica.
Questi gridi che nessuno sa non provengono, non giungono,
semplicemente iniziano nel punto preciso in cui iniziano.
Certo è che in là ci sono frasche urticanti, i raffi
della robinia e il pruno acuto, le aste zannute di aranci amari
e limoni acerbi, e ogni pianta portatrice di spino e
tutto ciò che punge, il fitto e aguzzo schermo delle rondini,
gli intrichi puntuti di minimi animali che vanno
in acuminate ronde o s'impigliano ai nembi di un rovo,
e l'aculeo è il sommo bene.
Certo è che è certo che sul limine
l'uragano delle parole fonde e, unica, si accende,
mulinata dal pungiglione nella puleggia di cuoio, la
pietra focaia dell'inarticolazione: di qua
tutto è infelice e indigesto,
gli uomini vanno servi, le donne prostitute, i bambini
vomitano densi liquidi verdi e cacano nero.
Di qua in là ci senti l'uccello che non canta, il
pesce che non nuota, che non verrà a riprenderci nessuno.
Non vi si distende la grazia di nessun Signore.

Interno/Esterno

Esse giungono improvvise, miscelando
nel latte al bambino dosi adeguate di morte,
bollicine che ingorgano, urne d'aria, grumi
di farina non spenta, embolie, dolore a lenta cessione,
cordoglio, affinché impari da subito che l'uomo
dovrebbe perennemente vivere in stato
di violento assedio e orrore di sé:

ogni sera mani segrete accudiscono. Ripongono.
Nelle camere fonde, i maschi, che siedono,

www.andreatemporelli.com

fanno muta musica, masticano tra loro foglie di betel;
in quelle voliere, le femmine, che depilano,
sbucciano, sgusciano, imbalsamano in letargici oli nudi corpi:

un filo d'erba si protende a un oggetto:
l'oggetto è di materiale duro, fittile e cangiante, fittile e duro;
l'oggetto, nella propria indifferenza lo contempla,
lo riaffiora al minimo dell'onda, lo manifesta al suo massimo,
lo rende sommergibile barca dagli invisibili remi
sottraendolo alle scure cucce degli umani, ai loro accampamenti
o promiscue edificazioni di membra,
e lo affida a sottomarine potenze:

Per lui finalmente si chiudono i chiusi
della campestre innocenza, fermenta per lui l'irsuto pelo dell'acqua,
sospende il passo e la raspa del ruminante,
attende il suo caracollo di froge o occhio vertiginoso
e tutto, nel suo quanto, è per sempre.

L'oggetto ogni sera pone segrete mani, sostituisce.

Autocombustione

Mai in loro presenza.
Bensì dalla distanza, abbracciali,
quando sei invisibile e lontano, tutti,
affetti e amici.
Ma mai in loro presenza.
Lascia che il fiume sciolta in te la zavorra della speranza
si volga a controllare gli scalmi
e discenda le numerose anse del suo andare, che moltiplichi,
sgomiti, macini sassi stesi ed erbe insane: cose, tutte,
facilmente immaginabili: il fiume trasporta
banali cose: lo scomparso dato per scomparso, il
frammento del figlio rotto, la prestanza del drudo
e l'ignominia della sonda, l'incrollabile pornografia
della salvezza inalberata e il registratore
con incorporato il fantasma che assonaglia
catene da neve fuori scena o goccia a goccia
come collirio o flebo si esprime: rumori e insistenza.
Stringili al cappio del tuo infelice pensiero,
alla gomena del capestro della tua mente e,
allentato il solitario argano, impiccali,

www.andreatemporelli.com

sequenza per sequenza, nell'inutile cassero del tuo angusto cuore,
affinché come vibratili fiaccole dentro una caverna
o agitate ricerche sopra le rughe del mare o
grida controvento tra il vento nel frumento
restino avvedutamente inconsapevoli e più saggi
così privati del tuo nascosto amore.

TESTI INEDITI
da *Combattimento ininterrotto*

Transito della Venere selvatica

Sopra sovrassalati spazi
e di là da dune,
dove ardeidi tantali e cesene
rugolano le spoglie chitinose degli insetti
in repenti cretti adusti di ghiareti o
sbrezzano in semplici depressioni del terreno
le indifese coppe colme di niente dei loro nidi o
sventolano sulle darsene le sagome di cartone dipinto —
straniera e solitaria
silvide oscura
sottesa al magro verde di uno sconosciuto —
la femmina fa udire un rauco grido di richiesta:

Poiché costretta nell'arena del canto
debbo accovacciarmi
sul pavimento della camera che mi accoglie —
la mente altrove e lo spirito sempre —
tra resti di pesci, rigurgiti e feci,
là dove, mascherato ed anonimo,
è più altissimo il mio dardo canoro
e dirti forte e chiaro:

Non disperarti per questa bambina,
qui è la sua virtù, qui è il suo vizio,
qui la sua ignoranza, la sua conoscenza,
e i suoi complici sono se stessa —
la vera camera ha l'entrata occultata,
l'altra (la prima) resta vuota
per deludere coloro che la visitassero.

www.andreatemporelli.com

Di questa specie solitamente

Il maschio è solitario,
si pone controvento
e annusa l'aria,
percepisce miracoli.
In prossimità della fioritura,
a inizio voli della prima generazione,
transita le mine, ossidrica,
dà insensate indicazioni al passante,
confusiona il vigneto. Vola. Un incessante
susseguirsi di giardini afflitti da horror vacui
perimetralmente coltivati da un tritatutto di onde.
Al suo interno, in un'ampolla di materiale plastico,
munita di gancio per il rituale di appendersi
alla vegetazione, è deposta una quantità,
che persiste e si diffonde emettendosi nel tempo,
nell'ambiente e per tutta la stagione.
Sempre ha in petto
l'antico compagno di banco
legato al medesimo invisibile remo,
e cose come il pasto di mezzogiorno dell'operaio,
il bombo che vi sugge,
la vasca di decantazione della trota, o
la bimba che bimbo amò più di ogni altra cosa poi.
Ha il vento. In modo tale che gli altri maschi
non riconoscano più le lubrificate scie delle femmine,
e così ostacolando il volo dei pronubi
vicino alla vigna confusionata secerna
su un breve racemo
un corto bolo
un tonchio,
il secreto odorosissimo
concentrato espulso o distillato
da muscose ghiandole anali
che soltanto se assaggiato è buono.
Di questa specie solitamente
si misura la resistenza del seme a
esser perforato da una punta,
prima che quello infligga nelle radici il proprio austore.

www.andreatemporelli.com

Letture

POESIA

Stefano Guglielmin, *C'è bufera dentro la madre*, Ferrara, L'arcolaio 2010

Questo è un libro che segna una svolta nel percorso poetico di Stefano Guglielmin sotto il profilo dello stile e del tono, così come nel modo di trattare argomenti che sono, del resto, già acquisiti e consueti per l'autore di Schio, in particolare, l'osservazione accurata e impietosa dei costumi dei suoi conterranei, frazione di quel Nord-Est d'Italia divenuto negli ultimi decenni tanto rilevante sotto il profilo socio-economico, e non solo. Se per *pamphlet* intendiamo un opuscolo di carattere polemico o satirico rivolto a porre in risalto le consuetudini, solitamente negative, di persone, gruppi di persone o altro, ecco che una definizione allargata come quello di *pamphlet poetico* o *libello in versi* potrebbe calzare bene a questa nuova proposta delle edizioni *L'arcolaio* di Gian Franco Fabbri, divenute, nel giro di pochi anni, un punto di riferimento importante nel panorama poetico nazionale.

Con *C'è bufera dentro la madre*, in effetti, Guglielmin seziona un modello di vita e una determinata categoria di persone con un tono misto tra ironia, parodia e sarcasmo, puntando esplicitamente il dito contro una società che, in sostanza, accetta e promuove un tale modello di vita. Tutto questo però, si badi bene, senza mai dimenticare di voler essere poesia e, pertanto, accentuando, come vedremo, l'attenzione alla parola nelle sue diverse componenti sia semantiche sia formali, una ricerca che si muove con originalità sul crinale tra i due versanti della lingua, tra significato e significante e che Guglielmin porta avanti assiduamente fin dalle sue prime pubblicazioni. Le novità (rispetto alle opere precedenti ma anche riguardo agli attuali sviluppi della poesia italiana) stanno, a mio parere, in un afflato "civile" tenuto a freno da una solida indagine sulle strutture formali interne al linguaggio, il tutto abilmente miscelato da uno spiazzante spaesamento provocato dall'uso di un vocabolario misto e oscillante tra colto, tecnico e popolare: «seduto sul suv squadra la sera. là dove la fabbrica chiude. / c'infila denari in quella diletta cruna e, di rado, un larvale / tormento: sugo di famiglia perbene, pensa, pasta contadina. / ci passa il pane, allora, l'asciuga. prepara la pista / ai quaranta ladroni».

L'utilizzo delle cinquine di versi (perlopiù lunghi e fuori misura rispetto alla tradizione) in sequenze numerate (da uno a trentanove) rende subito l'idea di un incedere cronachistico, anche per l'aspetto simile ai trafiletti di un giornale. Inoltre, il montaggio e la concatenazione delle cinquine evidenzia la continuazione e lo sviluppo di un

www.andreatemporelli.com

determinato soggetto o, meglio, i singoli aspetti di una *bufera* in corso, con le avvisaglie evidenti di un conseguente naufragio. La *madre* (identificabile, di volta in volta, con l Veneto e il Nord-Est leghista, ma anche con l'Italia e, perché no?, con l'Europa di banche e finanziarie, tutti impegnati, con modalità diverse, ad attuare tra loro ammiccanti compromessi di comodo per biechi motivi di opportunismo politico-economico), questa *madre*, si diceva, al momento storico attuale, pare irrimediabilmente precipitata nel pericolo di una "cattiva situazione meteorologica", spingendosi fino all'introiezione e assunzione, evidenziata dal titolo. Il tam-tam di fondo a tutta l'opera ci avvisa di una sofferta indignazione, come conseguenza di un sentito rispettoso attaccamento alla propria terra, da parte della voce poetante di un autore che, nonostante tutto, ha accettato di continuare a vivere nei luoghi della propria origine per quel misto di scelta e di circostanza che tutti sappiamo: «anche se vuota, la fabbrica pulsa. un affetto sconsolato / gli tocca la tasca, a vederla. padania, dice, è parola di falce / e valigia. cosa migrante. se dunque togli il foresto, aggiunge / resta un pieno di salute pura in città, un callo dove l'arido / abbaglia».

Altro segno visibile di continuità con le opere precedenti di Gugliemin, sia poetiche sia critico-letterarie, è la messa a nudo e la riflessione severa intorno all'io, quello fagocitante e tronfio degli esseri umani che considerano se stessi al di sopra delle cose e delle altre creature del pianeta, agendo e comportandosi di conseguenza. Ecco pertanto risaltare, in questa poesia aspra e apparentemente impersonale, l'immagine evidente di uno stile di vita rapace e arrogante, mosso principalmente dall'accumulo e dalla ricerca di potere, nelle sue diverse forme e nei diversi ambiti, sia quello ristretto alla cerchia familiare sia quello rivolto alla società in genere: «*io*, dice, ma intende quel proprio suo gettato di fuori / l'insieme dei motivi stretti in vita, sui quali regola il canto. / quando d'autunno siede sul limo, il lago dentro si muove / e così i piombi con cui pesca la quiete. d'estate, invece / doma murene e forze piene di spine».

In un tale contesto, dove tende inevitabilmente a prevalere *l'ostile* di un modo poetico diretto e crudo, fanno all'improvviso la loro comparsa momenti di "poesia vera" (vale a dire, quando la parola si libera finalmente da referenze e riverenze, da costrizioni e illusioni), miranti ad indicare e risaltare, nonostante tutto, la bellezza che si nasconde tra le pieghe del reale e che il poeta non può ignorare o, meglio, non può fare a meno di scorgere e considerare. Ecco, pertanto, mirabili corolle di fiori dai colori inconsueti spuntare perfino tra gli ambiti più sordidi di una quotidianità in cui il degrado — fisico, morale, ambientale — si rende evidentissimo, almeno a chi è in grado di volerlo o saperlo vedere, così che i contrasti e i chiaroscuri si tramutano in elementi fondanti del vivere e dell'agire ordinario: «la natura gli cammina sulla pancia, si fa largo fra i pronomi / quando dice *mio*, *tuo* e degli *amici tutti*, seduti sul suo pane. / talvolta, mosso dal ramo, sborsa la mancia o adotta da lontano. / meglio se femmina, chiaro: già la vede turista giovinetta / col sedere tondo e fuori, persa nel suo letto».

Anche per Walt Whitman i fiori più belli crescono dallo sterco e dalle corruzioni, ed ecco che lo sguardo del poeta tende alle lontananze dove poter scorgere e indicare quei bagliori di *vita vera* che, per Rimbaud, rappresentavano le potenzialità effettive tenute solo in riserva dalla società del suo tempo, non meno degradata e degradante della nostra attuale e tantomeno repressiva e intollerante. Mettere in luce queste potenzialità, magari a malapena intravviste, per provare ad uscire dalla presa ferrea del meschino reale che tiene inchiodate a terra le nostre virtuali energie di cambiamento ecco, a mio avviso, che cosa sprigiona e a

www.andreatemporelli.com

che cosa si rivolge una poesia apparentemente disincantata o disillusa come quella che Guglielmin ci presenta al sorgere di questo nuovo millennio pieno (probabilmente come il precedente) di incognite e di incertezze sul futuro degli uomini e del fragile e martoriato pianeta di cui siamo parte. Al momento, però, non è offerta alcuna possibilità a *quello che potrebbe essere*. Arte e cervello sono rimasti, come per l'Astolfo ariostesco, ben lontani, confinati sulla luna, così che le varie frasi ipotetiche non trovano risoluzione e nessuna conseguenza è data a tutti i possibili *se*: «se dalla luna, lui, portasse indietro un grammo di ragione / o il suo lume. se studiasse i modi finiti e infiniti di spinoza / e vi scavasse dentro una pozza di vita vera. se insabbiasse / il perno che lo lega alla pancia del denaro. se ogni tanto / si girasse come l'angelo di klee. se inorridisse».

In fondo, l'evidente anti-romanticismo, così come il rigetto di ogni frangia di partecipazione sentimentale a questo quadro d'insieme così sconfortante, sommati a un quasi totale abbandono di ogni forma conosciuta di lirismo — nell'evidenza di una scelta strutturale e di versificazione tra cronachistico e prosastico — sembra racchiudere e proiettare (e qui mi ripeto), nonostante tutto, i barlumi di una non sopita tensione verso un futuro non meglio definito. Possiamo, forse, chiamarlo un accenno di speranza mai del tutto spenta? Un desiderio di miglioramento e un rivolgersi verso mondi ancora da costruire? Mondi di sicuro lontanissimi da quello così impietosamente dipinto nella nuova raccolta di Stefano Guglielmin, che non può non ravvisarne le bassezze, denunciarne gli abusi e additarne le possibili e probabili conseguenze anche sulle generazioni a venire: «anche suo figlio impara. tasta la lingua del multimedia / da quando era bulbo. bulbo o seme di grande albero stecco. / dice grazie a tempo, poi dimentica. e vuole il resto / che è spicciolo, da convertire in polpa. pare che preghi / ed invece contratta, come suo padre».

La seguente citazione, tratta da un celebre saggio di Yves Bonnefoy su Rimbaud del 1961 (casualmente anche l'anno di nascita del nostro autore), può servire a illuminare ulteriormente sulla portata complessiva e la forza d'impatto vitale della bufera dell'autore scledense: «Ma è qui che la Fenice della libertà, che delle speranze bruciate fa il proprio corpo, viene a battere l'aria con le sue nuove ali».

Roberto Cogo

Giancarlo Pontiggia, *Stazioni*, Varese, NEM 2010

Una folla di vagabondi, pitocchi, barboni gremisce i gradini e i portici di chiese e monumenti, si addossa ad ogni muro, cercando nel sostegno di luoghi solidi di storia e vicende, un antidoto all'evanescenza. Sembra un'immagine consunta, memoria di un'Italia remota sepolta dalla religione del benessere moderno insieme con il suo repertorio sgradevole di carestie e morbi ciclicamente incombenti, che spingevano la fame endemica degli eserciti di disperati lontano da periferie e contadi, in pellegrinaggi stremanti verso la città, unico effimero centro di speranza.

E invece, questi vagabondi che Giancarlo Pontiggia sorprende «da una stazione all'altra» sul proscenio della sua rappresentazione scenica emergono dal corpo stesso della città, che è Milano: la Milano di oggi, frenetica e impersonale e, proprio per la sua paradigmatica impersonalità, emblema vivente di tutte le sterminate solitudini del mondo.

Vicino, a pochi passi, la vita moderna si ostina a scorrere consueta e sicura verso un nuovo Millennio. Ne scandiscono il ritmo i taxi, i vagoni della metro, i *call center* e altri infiniti formicai postmoderni: sono queste ormai le chiese in cui si officiano ogni

www.andreatemporelli.com

giorno del nostro tempo di nihilismo i riti della «vita sensata». Uomini e donne comuni, a cui l'autore lascia la parola nei singoli dialoghi, ne abitano o percorrono gli spazi, sovrapponibili e intercambiabili; dormono, si sfiorano, attendendo qualcosa nascosti dietro maschere da benpensanti, sotto le quali l'impossibilità e la naturalezza assurdamente coesistono, come nei personaggi di Ionesco.

La città dunque non è più un centro, un luogo concreto di memoria e quindi di responsabilità e incivilimento, bensì il teatro caotico di un'umanità regredita, all'acme del progresso, a una condizione infantile, ma senza innocenza, per cui la disgregazione della coscienza individuale non può che riflettersi nell'inadeguatezza dei rapporti, nell'impossibilità di gesti autenticamente condivisi, di cui la frammentazione dei linguaggi, insufficienti come balbettii, restano l'unica, sinistra recitazione allegorica. La città non riesce più a generare destino, ma cortocircuiti annichilenti, come (si veda *Un sogno)* tra la dimensione iniziatica del sogno — sede di rivelazione e di verità per gli antichi — e la meccanicità alienante del tran tran quotidiano, ridotto a inconsapevole «via crucis» nel buio dell'insensatezza. «Tutto fa paura, quando non sappiamo niente» proclama il commissario di *Avvistamento*.

Solo i luoghi, i nomi di strade e basiliche (la Conca dei Navigli; San Lorenzo; Sant'Eustorgio) continuano a offrire testimonianze di civiltà e a illuminare la memoria. Come da un esilio, da un orizzonte remoto, le uniche parole significanti, strappate al balbettio generale, sono proferite proprio dagli sbandati, antichi e maestosi come filosofi della scuola di Atene che la modernità ha tentato vanamente di nascondere e svilire sotto lacere vesti da pitocchi. Eppure solo chi, stando ai margini, osserva lo spettacolo umano con anacronistica chiaroveggenza, potrà veramente continuare a pregare per tutti (*Pregano per noi)*, custodendo nelle parole la sacralità misconosciuta del destino umano. In queste "parole remote" (sono forse le "parole-ara" ricercate e custodite dal Pontiggia poeta nei suoi versi e nelle riflessioni autocritiche?) capaci ancora di dare forma a domande e desideri, di ardere come un fuoco tutelare, consiste una estrema possibilità di "sentire", per un attimo almeno, la felicità, non a caso parola inaugurale del libro. Chi ricerca la felicità, e la grazia, e con parole capaci di trattenere una nostalgia di senso, appare destinato, nell'orizzonte monistico della civiltà del nostro tempo, all'emarginazione e alla morte (*Mimo dell'Esatri*)? Non vi è forse denuncia più paradossale della crisi dell'uomo contemporaneo, della sua solitudine incapace di testimoniare nel caos di una società in grado soltanto di progettare scientificamente il proprio suicidio.

Il tono dei discorsi filosofici rivela ascendenze leopardiane: la scarnificazione essenziale del linguaggio e l'apocalittica paradossalità delle tesi rimandano alle *Operette morali* ; a cui si intreccia una vocazione pirandelliana al ragionamento strenuo ed esasperato. E poi Pavese, quello dei *Dialoghi con Leucò,* senza trascurare le poesie e i racconti dell'autore piemontese in cui ricorrono la figura del "vagabondo" e l'immagine della "città-inferno".

Al registro dialogico-filosofico si intreccia, però, nel testo, quello della forma-teatro. E non è solo una risorsa espressiva, giacché la parola poetica, divenendo "parola-teatro", rompendo la crosta di una pronuncia introflessa, solipsistica, si apre alla partecipazione di un pubblico concreto e presago; e mediante gli espedienti della tecnica teatrale — *in primis* l'oralità e il dialogo — può tendere efficacemente alla speranza di un'interlocuzione autentica, schiudendosi alla comunione di un discorso immediato e condiviso, come il canto di un coro.

Adriano Napoli

www.andreatemporelli.com

Barolong Seboni, *Nell'aria inquieta del Kalahari,* Faloppio, LietoColle 2010

«Io sono il nero / canto d'amore»: così si definisce Barolong Seboni. Nato a Gaborone nel 1957, da bambino è vissuto a Londra per alcuni anni, poi ha studiato all'università del Botswana e dello Swaziland, si è specializzato nel Wisconsin ed è tornato definitivamente nella sua terra.

La silloge *Nell'aria inquieta del Kalahari* (*In the disquiet air of the Kalahari*) raccoglie poesie tratte da *Windsongs of the Kgalagadi,* del 1996, e da *Lovesongs* del 1998.

In *Lovesongs* Seboni si mette e tu per tu con la donna: «Vieni via con me! / Lontano dalle cucine di lusso / dell'opulenza di Oppenheimer. / Vieni lontano dal dorato / giardino di un Eden razzista… / Vieni a lavare le mie mani callose / incrostate di fango / accarezzale tenera, risveglia nuova forza / che ari le nostre terre devastate»; o scopre la forza vitale dell'amore, una forza che potrebbe guarire il mondo, gettando ponti tra le persone: «Dove ferite e squarci / di conflitto / dissanguano il mondo ferito / solo la comprensione profonda / si estende a guarire / legando tutti i corpi insieme».

E *Windsongs of the Kgalagadi* sono un dialogo con la sua terra: «Molepolole, distesa attraverso l'ovest / come pelle di bufalo lasciata ad asciugare / di rado risplendi se non dopo / che ti hanno lavato le piogge / dalla polvere del deserto»; e un dialogo con la sua gente: «Ah, mia bronzea bellezza del Kgalagadi, / che con grazia danzi come gazzella / attraverso la pianura deserta».

In realtà gli elementi ricorrenti nella produzione poetica di Seboni sono trasversali, presenti in entrambe le raccolte, espressioni dell'impegno morale del poeta, anche quando parla d'amore. È un amore che parte dalla figura femminile, ma abbraccia tutta la sua gente e il suo paese.

In Botswana la voce di un poeta è ascoltata, perché indica la strada, al poeta è riconosciuto il ruolo di guida morale della società. Questo rientra nella tradizione letteraria dei Paesi africani, dove il narratore, lo scrittore, si sono posti come figure guida, che assumono anche connotazioni politiche, sia che si tratti di criticare la politica coloniale, sia che si tratti di denunciare i governi corrotti dell'epoca postcoloniale. Posizione che è stata pagata con la prigione, nel caso di Wole Soyinka, drammaturgo nigeriano insignito del Nobel nel 1986, e dello scrittore nigeriano Chinua Achebe, il quale, fra l'altro, non si definiva nigeriano ma ibo. Quest'ultimo elemento aprirebbe una riflessione sulla assenza di una letteratura africana unica, proprio per tradizioni culturali diverse anche all'interno di uno stesso Stato.

Ma il Botswana ha una storia che lo contraddistingue: protettorato inglese, non ha risentito della presenza opprimente del colonizzatore, essendo considerato una terra di scarsa importanza, ma ne ha dovuto adottare lingua e regole. I diamanti, come afferma lo stesso Seboni in *Why I write what I write*, sono stati trovati cinque anni dopo l'indipendenza conquistata nel 1966.

Sono presenti le città diamantifere nelle poesie di Seboni, c'è Orapa, che «sfrigolando nel sole di mezzogiorno / sta come un diamante / su un piatto insabbiato»; e Juaneng, dove i minatori trascorrono il *weekend* a bere birra di sorgo dalla *calabash*, la zucca, e a sera tornano a casa con il cuore leggero e la tasca vuota: «Feeling light of heart / and empty of pocket».

Una caratteristica del Paese è il fatto che l'indipendenza si è ottenuta in modo pacifico, senza spargimenti di sangue, attraverso la diplomazia. Interessante è il suo ordinamento politico, una democrazia parlamentare che comprende anche la "House of the chiefs", l'assemblea dei capi tribù, che vengono ascoltati, perché *Kgosi ke kgosi ka botho,* cioè un re è un re grazie alla comunità, il confronto è indispensabile. Il *botho* o

www.andreatemporelli.com

ubuntu si estende a comprendere anche gli antenati, che sono percepiti spiritualmente presenti. Non c'è niente che sia temuto più dei poteri forti, delle dittature, in Botswana.

Seboni, pur rimanendo nella tradizione che attribuisce questo ruolo importante al poeta, non ha bisogno di quella dura critica antigovernativa a cui ricorrono altri poeti e scrittori africani. Saro Wiwa, in Nigeria, ci ha rimesso la vita. Il Botswana ha avuto in Seretse Khama un ottimo presidente, che ha guidato lo sviluppo economico del paese, avvenuto tra il Sessanta e il Novanta.

Il compito di Seboni è quello di farsi tutore della storia, difensore delle tradizioni, nella volontà di riportare alla luce e conservare nella mente e nel cuore dei suoi la cultura locale che la colonizzazione ha offuscato.

Il poeta insegna Letteratura Inglese all'università della capitale Gaborone, ha una sua colonna sul «Botswana Guardian», il *Nitty Gritty*, in cui dà voce alla sua gente ed ai problemi da risolvere, e lo fa con ironia garbata. È fiero di appartenere alla tribù del coccodrillo, essendo un *bakwena* ("popolo del coccodrillo"). Molepolole, la capitale tradizionale dei Bakwena, appare in una bella personificazione, quasi madre nel cui grembo trovare rifugio: «Potessi io sentire / il tocco caro delle tue mani squamose, / potessi sfregarmi contro la cava del tuo corpo / come un gatto smarrito contro il suo padrone».

È orgoglioso delle culture millenarie che le rocce di Tsodilo conservano scolpite, a testimonianza della presenza dei popoli San, i Boscimani, fin dai tempi più antichi, Africa come terra di inizio della specie umana: «Tsodilo, che signoreggia sulla terra / nel suo silenzio pietroso di conoscenza».

È fiero della sua negritudine, rivendicazione che lo accomuna a tutti gli altri scrittori africani: «Io mogano / colore della forza / arruffato / e coperto / di riccioli crespi / di razza / Kgalagadi / ma chiomato / lo stesso / …cuore/ a forma di continente / di gente / rinnegata / gente / defraudata / gente / maltrattata / gente / derubata / gente / che risorge / che è risorta / capace di / sentire / amare / avere bisogno / lo stesso…». L'anafora battente e il verso asciutto scandiscono e amplificano il messaggio e l'accusa.

L'impegno sociale di Seboni è sempre presente, come lo è stata la sua condivisione delle sofferenze di chi, più sfortunato della gente Tswana, ha dovuto lottare per l'indipendenza. Sono di quegli anni le poesie di protesta: «Nei primi cinque anni circa della mia scrittura, quando studiavo all'università del Botswana e dello Swaziland, fino al 1980 […]. Noi accoglievamo lo spirito rivoluzionario che stava soffiando attraverso il Sud Africa […]. La maggior parte di questa poesia era rivolta alla recitazione e allo spettacolo […]. Fu anche un'arma che assestò una raffica mortale al razzismo e alla oppressione».

Questa ricchezza di aspettative si esprime in *Primavera in Harare*, con l'immagine della stagione carica di nuove fioriture che si sovrappone e si identifica con la primavera dello Zimbabwe che conquista la libertà: «Non ci sono stagioni in Africa? / Diciamo che oggi è qui la primavera / …un festival di fiori oggi ad Harare / primavera è venuta in Zimbabwe per restare: / la jacaranda è in piena fioritura».

La sofferenza dell'*hapartheid* è raccolta negli occhi delle donne di Soweto, dopo la strage del giugno del 1976: «Nelle sere / le donne di Soweto / con gli occhi arrossati / piangono / perché attraverso / il velo di fumo / densodipus / il loro sole / sanguina».

C'è bisogno di recuperare la storia, di valorizzare tradizioni ancestrali che sono la radice della cultura, quella che era propria dei saggi dei villaggi o dei *griot*, i poeti che oralmente cantavano e tramandavano gli eventi, prima che arrivasse la conoscenza della scrittura con i missionari europei, alla metà dell'Ottocento.

www.andreatemporelli.com

Senza rinnegare la cultura portata dai bianchi, quella in cui si è trovato immerso da bambino, in cui si è formato, Seboni riscatta il passato: «Seretse Khama dice: / Un popolo senza passato è un popolo perso / un popolo senza cultura è / un popolo senz'anima». Ma non c'è odio, si allunga la mano verso il bianco, si chiede l'amicizia: «Tu algido rosa / … tu / vuoi / essere / mio amico?». La consapevolezza amara della colonizzazione, infatti, non esclude l'accoglienza. Lo scrittore anela all'incontro, non allo scontro. Lo dice nelle poesie d'amore; «Io sono nero / tu sei bianca. / Andiamo aldilà / del colore. / Nutriamoci del contrasto. / Fioriamo sulla differenza. / Cresciamo sulla diversità».

Lui, che pure ha perfezionato l'inglese a Londra, persegue l'obiettivo di «colonizzare la lingua del colonizzatore» usando la diglossia, passando dall'inglese *standard* ad espressioni di lingua setswana, in modo estremamente naturale. Questo *code-switching*, slittamento di codice, è presente nelle poesie, ma molto più forte compare nelle colonne del «Botswana Guardian». In questa raccolta, per esempio, troviamo *Thuthuga o gole* che una madre dice alla bimba che starnutisce; abbiamo il *leselo* al posto del *winnowing basket*, il canestro per la vagliatura, la *tholwana* al posto della *belladonna plant*.

Quello della lingua che devono usare gli scrittori è un problema molto dibattuto nel continente africano, con posizioni anche contrapposte, che arrivano al rifiuto delle lingue europee, come ha fatto il keniano Ngugi, wa Thiong'o, che ad un certo punto della sua vita ha rinunciato alla lingua dei colonizzatori.

In the disquiet air of the Kgalagadi ci porta la voce e i colori dell'Africa, insieme alla dimensione magica («leggende e miti dell'antichità»), ai gesti di un quotidiano che appare lontano dalla nostra cultura occidentale. Così vediamo una capanna del *kgotla*, il cerchio di capanne posto intorno ad un'area centrale, al momento della cerimonia del nome di una neonata. Entra solo una anziana matriarca, gli uomini no, perché «hanno piedi e mani 'caldi' / impuri di visite / di numerosi altri recinti / fuori dall'immediato kgotla».

Vediamo una splendida danzatrice color del bronzo che danza discinta con leggerezza di gazzella, che batte i piedi al suolo, come il pestello su un mortaio. «Il tuo corpo bruno invita, / mi trascini, ma non posso muovermi / tu mi tocchi, ma non posso toccarti»; o vediamo le donne portatrici d'acqua: «Disegnate / contro il tramonto / donne / salgono / un pendio di collina / bilanciando / secchi sulla testa / parlando ridendo / senza nemmeno / uno splash».

La scarsità d'acqua è elemento ricorrente. Può essere una constatazione senza speranza per l'estendersi del secco: «L'erba, un secco ingiallire di sterpi / non più si piegherà al soffio / del vento capriccioso». Può essere il grido di una vecchia che si solleva a fatica e guarda il cielo, dove il calore è «un inferno di furia che brucia»: «Quando mai pioverà?». Ma compare indirettamente attraverso le immagini del bestiame ansante che cerca da bere: «il pesomorto di bestie ansanti», o quelle del «famelico harmattan / che divora la terra vitale / dei mandriani», o nell'immagine del coccodrillo piantato fondo «nella creta nera e nel fango che si spacca / di fiumi in secca e di bacini vuoti», mentre in terre lontane «i fiumi rotolano nel rigoglio di laghi».

È un linguaggio concreto quello di Seboni, espressione di vita reale, di fatti, di storie che hanno il fascino del mito, lingua che non si presta a sperimentazioni, ma che sa trovare sonorità, profondità, suggestione, attraverso una accurata ricerca. Frequente l'uso dell'anafora, della iterazione, della allitterazione, la ricerca di assonanze e della rima, che la traduzione, tuttavia, non ha potuto rispettare.

www.andreatemporelli.com

Sentiamo la forza e il suono di questi versi: «the devouring lust / of fire roaring across the land» («la lussuria vorace / del fuoco ruggente attraverso la terra»); il tossire secco della terra riarsa: «she will cough / a dry and brittle crackle» («lei tossirà / un arido e secco crepitio»); l'effetto vento con la ripetizione della "f": «And the dry wind fans flaming petals of fire / that flower in place of flora» («E il vento secco soffia fiammanti petali di fuoco / che fioriscono al posto della flora»). Abbiamo un frequente uso di sinestesie: «in the siege of disquiet air» («nell'assedio dell'aria inquieta») e di personificazioni, una delle più evidenti quella della città di Molepolole che si fonde con l'immagine del coccodrillo, o l'Imperialismo che parla: «Dice l'Imperialismo nel disfare la storia: — Felice il popolo che non ha storia».

Ma la forza dell'Africa, e questo si può considerare un elemento che unisce la zone subsahariane, è sintetizzata nella immagine del *baobab*. La pianta plurisecolare che allarga i suoi rami, che accoglie il cacciatore e chi è cacciato, simbolo d'amore, che sopravvive al volgere della storia, alla siccità ed all'allargarsi del *bush*, il deserto di cespugli spinosi. È come il guardiano del tempo, il custode delle terre, il testimone di eventi, l'essenza della vita, il *continuum* tra passato e presente, la pianta che ha fatto ombra ai padri, su cui si inerpica il viticcio giovane portando nuova linfa. È un'immagine che racconta tutte le potenzialità dell'Africa, che fa riflettere troppo tardi su tutto ciò che è stato distrutto, ma apre verso la speranza, anche per noi occidentali in cerca di nuovi equilibri: «Io sono l'albero del baobab / senza età / che torreggio maestoso / sui cespugli assetati / … tu sei il giovane rampicante / che fiorisce sulla forza / del mio tronco e ramo / … tu sei il mio amore, / da te succhio i segreti di giovinezza / insieme intrecciati nella simbiosi / d'amore eterno».

Marisa Cecchetti