www.andreatemporelli.com

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

NUMERO 61 • ANNO XVI - MARZO 2011

ATELIER

Trimestrale di poesia critica letteratura

REAZIONE AL LIMBO O RESTAURAZIONE?

Giuliano Mesa

EDIZIONI ATELIER

Certo, è il momento di parlare
come c'è stato quello di tacere
con tutti (perfino con gli amici), attenti
a non far mai la stessa strada,
e non lasciare in giro taccuini
stracciati, indirizzi di streghe. E il tempo aiuta,
eh? non è vero? (Anche troppo). Ma se uno
è appena astuto, sa che non bisogna
lasciarsi andare.

Giovanni Raboni

www.andreatemporelli.com

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 2011: 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 2011

www.andreatemporelli.com

Indice

Editoriale
5 Reazione al limbo o restaurazione?
Andrea Temporelli

7 **In questo numero**
Giuliano Ladolfi

L'inchiesta
8 Carotaggio grullo e geniale per tastare la narrativa d'oggidì
a cura di *Andrea Temporelli*

Interventi
19 Damnatio memoriae
Giuliano Ladolfi

Voci
Giuliano Mesa
21 Notizia biografica
22 Autopresentazione: Ad esempio la scoperta della poesia
28 Riferimenti bibliografici
28 Opere
30 Bibliografia della critica
33 Antologia della critica
60 Interventi critici inediti
Il campo dopo la battaglia: la poesia di Giuliano Mesa
Biagio Cepollaro
Tiresia: il viaggio negli inferi della contemporaneità
Florinda Fusco
Oltre il finimondo: l'altra via di Giuliano Mesa
Alessandro Baldacci

www.andreatemporelli.com

Dopo la catastrofe. Lettura dei *Loro scritti*
Luigi Severi
Giuliano Mesa: l'angoscia del "vuoto" contemporaneo
Giuliano Ladolfi
108 Antologia di testi editi
130 Testi inediti

Letture
Poesia
133 Luis García Montero: "Completamente venerdì"
Marco Godio

Narrativa
135 Veronica Tomassini: "Sangue di cane"
Edoardo Gino

Saggistica
136 Monika Antes: "Tra sogno e realtà. La vita e l'opera di Dino Campana. *I canti orfici*"
Marisa Cecchetti
141 Daniela Bisagno: "L'orma dell'angelo. Saggio sulla poesia di Cesare Viviani"
Giovanna Piazza

www.andreatemporelli.com

Editoriale

Reazione al limbo o restaurazione?

In questi anni, mentre il Paese è andato via via sprofondando, ben al di là della crisi economica dovuta alla congiuntura internazionale, in un baratro di devastazione morale che ha portato al collasso del nostro immaginario, allo sfilacciamento della società, alla più banale e volgare decadenza che impone, a tutti i livelli, l'ipocrisia sfacciata come criterio per difendere il potere acquisito, e mentre in tutto questo contesto si assiste indifesi al sistematico attacco alla cultura, che non riguarda solo le università e la scuola (e si dice questo, sia chiaro, senza surrettiziamente lasciar intendere che le cose prima andassero bene e non ci fossero motivi per agire, ma con ben altra visione globale), ma anche le biblioteche soggette all'autorità degli assessori o le piccole riviste come la nostra, che si trovano quintuplicate le spese di spedizione e, quindi, rischiano seriamente l'estinzione, abbiamo osservato, nel mondo della poesia, l'ascesa costante e inarrestabile anzitutto di un poeta, il cui nome è bello tacere, che ha occupato, anno dopo anno, ogni posizione editoriale alla sua portata, ha pontificato da tutte le sedi e ha tessuto la tela del proprio controllo in modo vasto e a tratti capillare, tanto da riuscire a imporsi anche senza il consenso degli altri poeti di potere, conservatori e indolenti. Ne è venuta fuori una Santa Alleanza che diffonde, nel mondo della poesia, un sentimento di frustrazione generale che ha trovato nella nevrosi del canone e nella lotta fra antologie il proprio caotico e autodistruttivo paradigma. Così qualcuno ha avuto muscoli a sufficienza per riscattarsi dal limbo; altri invece sono stati abbattuti dal fuoco amico al primo passo d'assalto, per lo scatenarsi del panico collettivo, e chissà quanti autori di valore restano schiacciati nell'ombra solo perché non possiedono il giusto lasciapassare o non vogliono pronunciare la parola d'ordine.

In questo contesto, noi di «Atelier», indomiti benché abbandonati a noi stessi, stiamo cercando da un po' di numeri di mettere a confronto la poesia e la narrati-

www.andreatemporelli.com

va, per capire se esistano camminamenti strategici e punti di contatto virtuosi. Se la poesia può trovare, come ci è capitato di dire, nella propria povertà il principio della sua stessa libertà e potenza linguistica, è anche vero che le leggi del mercato, pur imponendo meccanismi spesso falsificanti, concedono altresì alla narrativa spazi di azione reale e non è raro vedere, tra i tanti giovani che vengono lanciati allo sbaraglio, qualche talento vero che dimostra fiato e potenza e, insomma, pare avere tutte le carte in regola per continuare, con forza e autonomia, il proprio percorso. L'esempio più eclatante, diventato presto mitico, è naturalmente quello di Saviano. Così, mentre ci risulta difficile indicare con relativa sicurezza qualche titolo di poesia dell'ultimo lustro destinato a rimanere nel tempo, nel mondo della narrativa c'è fermento e sarebbe bene che i poeti imparassero a confrontarsi con gli scrittori in prosa con minore diffidenza: c'è da credere che entrambi avrebbero di che arricchirsi da un simile dialogo. Eppure, la costruzione di un ponte fra poesia e narrativa resta un progetto utopico e, anche qualora ne nascesse un confronto, capirsi non risulterebbe facile, considerati gli atavici reciproci sospetti e l'anomalia italiana delle carriere rigorosamente separate.

Per chi non vuole comunque chinare il capo e rassegnarsi all'esistente, le difficoltà non devono divenire un alibi né si deve temere di sbagliare. Il compito è sempre quello di ficcare la propria parola come un osso nella gola del capitale, di rimanere pietra d'inciampo, di far esplodere le contraddizioni. La penna dello scrittore entri nella ferita, si sporchi e si contamini. In tal senso, ci sentiamo d'accordo con l'appello di Carla Benedetti, che chiede a Saviano di rimanere in Mondadori: in questa scelta si cela la possibilità di inceppare il sistema, anche se questo comporterà le critiche da parte di qualcuno, in nome magari di quella coerenza e di altri valori che spesso vengono sventolati solo per invidia, per imporre un ricatto morale.

Il compito, perciò, valga per tutti, a prescindere dal livello di interazione con il mondo che a ciascuno compete. Sentirsi delocalizzati rispetto ai processi produttivi non deve impedirci dal dire bene, e fino in fondo, la nostra parola, perché arrivi, come un tuono o un tormentoso bisbiglio, alle orecchie di chi s'illude di poter dormire sonni tranquilli per sempre.

A ciascuno il proprio posto, dunque, ma con la forza di un sentire condiviso. Saviano in Mondadori e noi in trincea.

Andrea Temporelli

www.andreatemporelli.com

In questo numero

Il problema del rapporto tra intellettuale e potere ha recentemente occupato il dibattito sulle terze pagine dei giornali a proposito del caso Saviano-Mondadori. Andrea Temporelli nell'**Editoriale** ritiene corretta la scelta dello scrittore, ormai votato al protagonismo, di rimanere nella posizione di dipendente-dissidente da un gruppo il quale, pur non condividendo le sue idee, gli permette di esprimerle liberamente.

La quarta puntata dell'**Inchiesta**, condotta dallo stesso Temporelli, presenta l'opinione di tre narratori: Valter Binaghi, Emanuele Trevi e Alessandro Zaccuri.

Il racconto di Marco Candida prende spunto dalla "luce" dei pannelli solari per risalire alla simbologia religiosa attraverso una serie di analogie che sfociano in un messaggio di speranza.

Giuliano Ladolfi in **Interventi** propone un dibattito sulla compilazione delle bibliografie e sulla diffusa usanza di "ignorare" le voci di dissenso.

La rubrica **Voci** è dedicata a Giuliano Mesa, un poeta che stenta ad occupare una fisionomia riconoscibile all'interno della letteratura contemporanea a causa di giudizi sommari non confortati dalla lettura dei testi. La consistente documentazione critica edita ed inedita si propone, pertanto, di conferire al poeta l'immagine di un ricercatore profondamente radicato nelle problematiche contemporanee.

Chiude il numero **Letture** con un gruppo di recensioni sulle recenti pubblicazioni.

G. L.

www.andreatemporelli.com

L'inchiesta

Carotaggio grullo e geniale per tastare la narrativa d'oggidì
a cura di Andrea Temporelli

Ecco la quarta puntata della rassegna di narratori stuzzicati con le solite domande, banali e terribili.

VALTER BINAGHI

1) Perché scrivi?

Posso dire perché ho cominciato. La mia "vocazione" non è squisitamente letteraria, ma piuttosto di filosofo prestato alla letteratura. Ho la netta sensazione di vivere in una civiltà in declino, ma anche di avere qualche ipotesi di ricostruzione, soprattutto sul piano pedagogico cioè della formazione della coscienza individuale. Il discorso tecnicamente filosofico, però, è affogato da cinquant'anni in un citazionismo fine a se stesso e nella più totale assenza di ispirazione metafisica. E allora ho provato a costruire delle rappresentazioni allegoriche del male morale e della conversione dello spirito alla libertà. Così sono nati i miei primi romanzi. Oggi ho raggiunto una certa padronanza artigianale del mezzo, mi concedo anche qualche *divertissement*, ma resto fondamentalmente legato a un'idea di scrittura come forma di esplorazione e conoscenza.

2) Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?

La dimensione metafisica e storica. Non ho alcun interesse per il minimalismo dominante. Detesto la riduzione del personaggio alla sua dimensione sociologica (il romanzo del precario, il romanzo del giovane, il romanzo del deviante, la letteratu-

ra “al femminile”), ma anche lo stilismo fine a sé stesso dei redattori di «Nuovi Argomenti». Due modi apparentemente opposti di disertare la complessità e la profondità dell’uomo integrale e la tremenda serietà dell’arte.

3) Indicami un ingrediente a te caro per l’elaborazione del capolavoro di domani

Ti indico l’ingrediente fondamentale del capolavoro di oggi: *La strada* di Cormac Mc Carthy.

Ammettere la dimensione tragica dell’esistenza del singolo senza scadere nella sua caricatura minimalista, pretendendo un orizzonte epico per una generazione che abbia memoria del passato e si imponga di garantire un futuro.

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

«Il tossico che si è venduto tutto per la roba (prima i dischi d’epoca, i libri, i vestiti, l’orologio, la catenina della prima comunione, perfino i mobili, e poi i gioielli della madre che l’ha buttato fuori, adesso dorme in una casa occupata su un materasso bisunto, dall’altra parte della parete una coppia di disperati come lui, loro almeno stanno insieme ma non scopano mai, li sentirebbe) il tossico è la sceneggiatura parodiata da un demone della parabola del Vangelo (ricordate? quella del mercante che trovata la perla preziosa vende tutto ciò che ha per averla).

L’eroina è il paradiso zippato in 2 cc della società dei consumi e il suo appetito insaziabile è il cattivo infinito di Hegel, lo sberleffo alla ragioneria dei piaceri di Epicuro e la dimostrazione lampante dell’esistenza di Dio.

La giornata del tossico è interamente consacrata all’inflessibile teologia del veleno: fin dal primo istante del risveglio, anzi prima ancora, dal piombo delle membra indolenzite, dalle termiti invisibili che rosicchiano gli alluci, l’ultimo lembo di sogno si è già fatto preghiera: “Dacci oggi il nostro pane quotidiano”. Per questo, mentre voi scribi e farisei affidate a polizze assicurative e fondi d’investimento il vostro futuro, egli vi precederà scalzo nel Regno dei Cieli».

(da *Devoti a Babele*, Bologna, Perdisa Pop 2008)

5) Come si forma un’opera nella tua officina?

Non sono un buon osservatore. Difficilmente la mia “visione” iniziale parte da incontri o esperienze personali. I miei romanzi sono episodi di una parabola che nasce dall’interno, una sorta di fenomenologia dello spirito che non segue un disegno prefissato, ma si chiarisce via via e cerca ogni volta l’immagine per avanzare di un passo: la trova in aspetti della condizione umana che assumono un carattere metaforico e possono essere molto distanti tra loro. Ad esempio i miei due prossimi romanzi in uscita presentano come protagonisti un giocatore d’azzardo e un tranquillo professore con figlia adolescente. Una volta “vista” la scena primaria, mi do tempo un mese per dettagliare una scaletta dei capitoli e sei mesi per scrivere il romanzo. Poi un mese di pausa, dove nemmeno apro il *file* e faccio altro. Quindi lo riprendo, lo rileggo e correggo quel che mi suona stonato.

www.andreatemporelli.com

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

Essere entrato nel mondo dell'editoria nel decennio del *noir*, che ha fagocitato la narrativa e irretito gli operatori del settore (*editor*, agenti, librai) costringendo a spacciare per romanzi di genere tutto quello che si voleva vendibile a un pubblico più ampio degli estimatori di Gadda e Manganelli. L'equivoco ha coinvolto pure me, i miei primi romanzi sono stati presentati in questo modo e faccio fatica a liberarmi dall'ipoteca.

7) La critica più intelligente che hai ricevuto diceva che…

«La battaglia prosastica di Valter Binaghi è contro la potenza del simbolo o, meglio, contro l'imbecillità umana che non avverte il simbolo come via interiore, come veicolo di Grazia e amore, per ricondurre se stessi a se stessi e, quindi, agli altri» (Giuseppe Genna).

Valter Binaghi è nato nel 1957 in provincia di Milano, dove risiede con la moglie e due figli; insegna storia e filosofia in un Liceo scientifico. Cantante *blues*, ha fondato diverse *band* come i *Blues Ortiga*, i *Blue Valentine*, *Doctor Blue and The Healers*, *Robinia Caravan*.
Ha scritto i romanzi: *L'ultimo gioco*, con Edoardo Zambon (Milano, Mursia 1999), *Robinia Blues* (Palermo, Dario Flaccovio Editore 2004), *La porta degli Innocenti* (Palermo, Dario Flaccovio Editore 2005), *I tre giorni all'inferno di Enrico Bonetti, cronista padano* (Milano, Sironi 2007), *Devoti a Babele* (Bologna, Perdisa Pop 2008), *Ucciderò Mefisto* (Bologna, Perdisa Pop 2010), *I custodi del talismano* (Milano, SottoVoce 2010).

MARINO MAGLIANI

1) *Perché scrivi?*

Ho risposto centinaia di volte a questa domanda e ogni volta diversamente. Forse la più sincera è che mi sono ritrovato presto con due mani sinistre e la vita non ha mai perso occasione di ricordarmelo. Facciamo qualche esempio: figlio di olivicoltori, ben presto mi sono accordo di soffrire di vertigini e quindi impossibilitato a salire sulle piante per la bacchiatura, la potatura. Mi sono imbarcato e soffrivo il mal di mare. E fermiamoci. Un giorno sulla carta ho provato a raccontare queste cose e mi sono divertito. Ci provo ancora adesso, ma non mi diverto più.

2) *Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?*

Vivo in Olanda e racconto nelle mie storie il mio rapporto tra verticalità ligure (nasco in una vallata del ponente ligure) e l'orizzontalità olandese. Oppure racconto i miei anni spagnoli e quelli latinoamericani. Per scrivere l'ultimo mio romanzo, *La spiaggia dei cani romantici*, ho fatto una specie di operazione di traduzione, l'io narrante, argentino, traduce in italiano dalla lingua sporca e gergale che si parla nella Pampa. Non sono cose granché di moda in Italia.

www.andreatemporelli.com

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

La luce, come cambierà quando l'Italia e il Mediterraneo si scalderanno e nel Nord Europa, arriveranno giornate tiepide anche durante l'inverno.

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

«Quell'anno avevo deciso che sarei andato in Europa. Tolti i dieci mesi trascorsi tra caserma, guerra e ospedale militare, il resto della mia vita era marcato pampa, aveva l'odore delle sgommate e della benzina bruciata sul Falcon del vecchio, per le strade larghe di avenida Rivadavia, a dar di retromarcia contro i pali della luce per vedere se se ne muoveva uno, o quello di borotalco delle carte, le sere passate al club a farmi spellare, e l'odore della negra, quando ho smesso di andare a manuela».

(da *La spiaggia dei cani romantici*, Torino, Instar Libri 2011)

5) *Come si forma un'opera nella tua officina?*

Scrivo e riscrivo la stessa pagina una cinquantina di volte, a volte mi pare di compiere un po' quell'operazione di Perec e del suo animaletto che si scava gallerie nel legno. Ossia scrivo moltissimo per capire cosa non devo scrivere, e ciò che resta da scrivere è cio che formerà il romanzo, la galleria vuota per intenderci. Il problema è costruire quel vuoto.

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

Non aver mai scritto un romanzo olandese, ad esempio un romanzo sul porto e sul mare e le dune che vedo da questa camera. Aver sempre rimandato e non aver parlato abbastanza con i pescatori, quelli anziani che conoscono le storie popolari e l'epica e le traversate delle aringhe.

7) *La critica più intelligente che hai ricevuto diceva che…*

«Magliani parla volentieri da solo, convinto che faccia sempre piacere parlare con una persona intelligente».

Marino Magliani è nato nel 1960 in un paesino ligure della Val Prino, nell'entroterra ligure. Ha vissuto a lungo in Sudamerica e Spagna. Ora vive sulla costa olandese.
È autore dei romanzi *L'estate dopo marengo* (Milano, Philobiblon 2003), *Quattro giorni per non morire* e *Il collezionista di tempo*, usciti entrambi per Sironi (Milano, rispettivamente 2006 e 2007). E dei romanzi *Quella notte a Dolcedo* e *La Tana degli Alberibelli* (Milano, Longanesi, rispettivamente 2008 e 2009). Per Transeuropa (Massa 2010) è uscita la raccolta di racconti *Non rimpiango, non lacrimo, non chiamo*, scritta con Vincenzo Pardini. Collabora con «Nuovi Argomenti» e l'editore Senzapatria come narratore e traduttore. L'ultimo suo romanzo è *La spiaggia dei cani romantici* (Torino, Instar Libri 2011). I suoi racconti e romanzi sono stati tradotti in olandesi e hanno ispirato *graphic novel* e cortometraggi.

www.andreatemporelli.com

Emanuele Trevi

1) Perché scrivi?

È un'abitudine contratta in tenera età (a partire dai quattordici anni). Scrivere crea un'energia positiva, è uno spazio di solitudine e concentrazione molto gratificanti.

2) Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?

Nessuna fiducia nella trama, nel "ben fatto" artigianale, nel "genere", insomma in tutta quell'ideologia del prodotto leggibile e vendibile che impera oggi.

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

Follia, provocazione, cose del genere.

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

Da dove rispondo, non ho sottomano nessuno dei miei libri e mi accorgo di non avere imparato a memoria nulla di quello che ho scritto.

5) Come si forma un'opera nella tua officina?

Idee staccate tra di loro che piano piano si rivelano come parti di una stessa idea, di una stessa storia.

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

Certe censure, che mi hanno impedito di andare più a fondo.

7) La critica più intelligente che hai ricevuto diceva che…

Un articolo di Sandro Veronesi che parlava dell'essere sempre allievi, apprendisti.

Emanuele Trevi (Roma 1964), critico e scrittore, collabora con giornali e riviste. Fra le sue pubblicazioni ricordiamo *Istruzioni per l'uso del lupo* (Roma, Castelvecchi 1994 e 2002), *Musica distante* (Milano, Mondadori 1997), *I cani del nulla* (Torino, Einaudi, 2003), *Senza verso* (Roma-Bari, Laterza 2004), *L'onda del porto* (Roma-Bari, Laterza 2005), *Invasioni controllate* (con Mario Trevi, Roma, Castelvecchi 2007), *Letteratura e libertà* (con Raffaele La Capria, Padova, Fandango 2009), *Il libro della gioia perpetua* (Milano, Rizzoli 2010).

Alessandro Zaccuri

1) Perché scrivi?

Perché è quello che ho sempre voluto fare e che, in un certo senso, ho sempre fatto. Da bambino volevo già diventare scrittore, poi crescendo mi è venuto il dubbio di non essere capace. Allora mi sono rivolto alla critica, addirittura alla filologia (ho una laurea in Letteratura Latina Medievale, che è un campo eccellente per misurarsi con manoscritti, varianti e cultura materiale della parola). E così arriviamo alla fine degli Anni Ottanta, quando, dopo quasi un decennio di collaborazioni a

www.andreatemporelli.com

riviste e rivistine, divento giornalista, ossia uno che scrive per mestiere. Ottima scuola, la redazione di un quotidiano, almeno per me. Si impara a scrivere in un tempo dato e in una misura predefinita, ci si può mettere alla prova ogni giorno, portare a termine piccoli esercizi di stile senza che nessuno se ne accorga. Nel frattempo continuavo a prendere appunti, ad abbozzare progetti. Attorno al 2000, quando mi sono deciso a fare il salto, mi sono accorto che potevo tornare in contatto con il tipo di scrittura che avevo sperimentato da ragazzo, nel periodo in cui mi applicavo principalmente alla poesia. Ho ritrovato un rapporto con le parole che porta alla chiarezza, non a "dare un senso" a ciò che accade, perché il senso preesiste alla scrittura, che deve semmai imparare a riconoscerlo, amarlo e accettarlo. Il motivo vero della scrittura, per quanto mi riguarda, lo ha definito una volta per tutte Auden: il compito della poesia, diceva, consiste nel «lodare tutto ciò che può, per il fatto che esiste e che accade».

2) Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?

Una certa dimestichezza con la complessità della tradizione, direi. La consapevolezza che il romanzo non è una forma data, immutabile, ma si è costituito nel corso del tempo attraverso errori e tentativi. Oggi si è diffusa la convinzione che la narrativa sia una questione di tecniche ben assortite, di morfologie correttamente declinate. Usa l'io narrante, perché aiuta il lettore a identificarsi. Adopera la struttura del giallo, del *noir*, della *detective story*, perché tiene viva l'attenzione. Se c'è un lui e una lei, ci vuole l'altro. Costruisci i personaggi per varianti paradossali: il pittore daltonico, l'attore balbuziente, l'afroamericano albino, il supereroe con superproblemi. E via di questo passo. Funziona? Certo che funziona, solo che a me non interessa. Mi guardo indietro e mi accorgo che i grandi romanzi in cui mi riconosco hanno sempre, al contrario, qualcosa di sbagliato, non rispettano le convenzioni, si allontanano dalle scorciatoie, *Moby Dick*, anzitutto. Poi *Guerra e pace*, dove la virata verso l'epica è talmente brusca che Tolstoj, quando vuole, può permettersi di ricorrere al "romanzesco" più inverosimile. Quasi tutto Dostoevskij. E i polizieschi di Friedrich Glauser o di Dürrenmatt, nei quali manca sempre qualcosa rispetto a quello che troveresti, per esempio, in Agatha Christie o nello stesso Simenon. Ecco, per me lo scarto necessario è questo.

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

Dopo l'elogio della complessità, la ricerca della semplicità. La prima riguarda il linguaggio, la struttura e ne abbiamo già parlato. La seconda attiene al contenuto, alla necessità originaria per cui una storia viene raccontata. I due elementi devono andare di pari passo, perché altrimenti intervengono processi di semplificazione, che sono il contrario della semplicità. Provo a spiegarmi: solo se padroneggio la complessità del reale, riesco a individuare le linee di forza che lo sorreggono e, a quel punto, mi rendo conto che sono linee semplici. *Il Giudizio Universale* di Michelangelo è un affresco estremamente complesso, ma diventa intelligibile, quasi trasparente nel momento in cui mi soffermo sulla semplicità dei gesti del Cristo (il braccio destro che solleva i salvati verso il Paradiso, il braccio sinistro che

www.andreatemporelli.com

sbarra la strada ai dannati sprofondandoli nel baratro dell'Inferno). Ma se credo che un quadro sia troppo complicato per la mia e l'altrui comprensione, allora sarò tentato di semplificare, di isolare un'immagine dall'altra in modo arbitrario, di ridurre la struttura a ornamento. La mia impressione è che molta narrativa di oggi proceda per via di semplificazione, tagliando fuori porzioni di realtà che, per un motivo o per l'altro, sembrano di troppo. È il motivo per cui, da un po' di tempo in qua, poche storie risuonano di una semplicità originaria. *Moby Dick* (insisto) è una storia semplice, ma di una semplicità talmente profonda, abissale, da richiedere un'architettura grandiosa. Nella sua semplicità l'ossessione di Achab è così potente che per contenerla occorre un libro smisurato.

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

«Che nella zona riservata del Deposito brulicasse un numero imprecisato di animali e parassiti era un'altra ovvietà che non ci si era mai dati pena di smentire. Bruno sapeva che dietro le muraglie compatte di libri scorrazzavano topi e fornicavano blatte, prosperavano cimici e banchettavano i tarli, le camole, nuotavano indisturbati i trasparenti pesciolini d'argento che, prima della bonifica imposta dall'istituzione del Deposito, ogni bibliofilo era incline a tollerare come un minuscolo male necessario, un innocuo effetto collaterale dell'imperio stabilito dalla carta.

«In alcuni Paesi la situazione era molto più grave. Il Deposito di Montevideo era rimasto chiuso per almeno due anni, dopo che un gruppo di visitatori era stato assalito da un branco di cani più simili a lupi che a randagi. Una nuova razza di gatti, pressoché priva di pelo, si era impossessata per qualche tempo del Deposito della Valletta, mentre i pipistrelli nidificavano stabilmente tra gli scaffali di Phnom Penh. Notizie come queste erano divulgate con parsimonia, non esattamente censurate, ma sempre ridotte al rango inferiore di curiosità locali. E tuttavia in nessuna zona riservata di nessun Deposito del mondo erano attive le telecamere di vigilanza. Non esisteva documentazione di ciò che accadeva lì dentro, non si conservavano registrazioni. Nelle reti telematiche era circolata più volte l'immagine di una creatura simile a un gorilla fotografata da un visitatore nel Deposito di Kinshasa, ma l'interpretazione corrente era che si trattasse di un falso, realizzato tra l'altro in modo grossolano. Rispetto a leggende di questo tipo, gli scarafaggi in cui Bruno si era appena imbattuto costituivano, in fondo, una compagnia più che accettabile.» (da *Il Deposito*, 40kbooks.com, 2010)

5) Come si forma un'opera nella tua officina?

Per via di riflessione, anzitutto. Prima di scrivere un libro, ci penso molto. Non mi concentro tanto sullo svolgimento della trama, ma sul tono generale, sulla temperatura della lingua e delle emozioni. Contestualmente, mi documento, studio, leggo, ascolto musica e guardo film. È un processo che può essere più o meno lungo, a seconda dell'argomento. *Il signor figlio*, che metteva in scena colossi come Leopardi, Kipling e Messiaen, ha richiesto molto lavoro di ricerca. Per *Infinita*

www.andreatemporelli.com

notte, che è ambientato a Sanremo nei giorni del Festival della canzone, il percorso è stato decisamente meno convenzionale. Preparo schemi, ma ancora una volta non della trama: schede di lettura, piuttosto, diagrammi dei rapporti tra idee e personaggi, ogni tanto qualche disegno. Una volta che il romanzo è avviato, ho l'abitudine di addormentarmi la sera pensando a quello che scriverò il giorno dopo. In generale, non inizio mai a lavorare se prima non rileggo un po' del lavoro precedente. Niente musica di sottofondo. Al mattino, abbastanza presto, scrivo. Di sera, quando posso, rileggo e correggo.

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

L'aver dato l'impressione di essere un autore esclusivamente letterario, creando in alcuni lettori l'aspettativa di altri libri che, come *Il signor figlio* e prima ancora *Milano, la città di nessuno* (ispirato alla figura di Luciano Bianciardi), abbiano per protagonisti scrittori del passato, in un intreccio continuo fra critica e invenzione. Penso di riuscire abbastanza bene in questo genere ma, proprio perché è un genere, non è quello in cui voglio riuscire. Sono convinto che la letteratura, ancora oggi, non debba accontentarsi di celebrare sé stessa attraverso un processo illimitato di allusioni e citazioni. *Il signor figlio* non era affatto un monumento all'erudizione di Leopardi, semmai, tentava di rappresentare il momento in cui l'edificio delle conoscenze di Giacomo vacilla e crolla. Non è mai il sapere che salva, tanto meno il sapere della letteratura. Il vero argomento dei miei libri, dal mio punto di vista, è il corpo a corpo tra l'uomo e la grazia, l'assurda battaglia mediante la quale molti di noi si ostinano nell'opporsi alla propria salvezza. Per raccontare questo a volte serve smontare lo *Zibaldone*, altre volte sono più importanti le canzonette di Sanremo.

7) La critica più intelligente che hai ricevuto diceva che…

…una trama in apparenza laterale di *Infinita notte* rappresentava in effetti il cuore del romanzo. Era una storia a cui tenevo molto, perché era vistosamente "sbagliata", non obbediva a nessuna delle regole alle quali si ricorre abitualmente per raccontare la passione extraconiugale, sembrava una *spy story* e invece si consumava nel nulla. Qualcuno ha osservato come in questa ambiguità risultasse evidente l'ambizione di ricollegarsi ai narratori come Graham Greene o François Mauriac, i massimi cattolici narratori del Novecento. Non avevo il coraggio di ammetterlo, però era proprio quello il risultato al quale stavo mirando.

Alessandro Zaccuri è nato a La Spezia nel 1963. Giornalista del quotidiano «Avvenire» e della rete Tv2000, ha esordito come narratore nel 2003 con il reportage *Milano, la città di nessuno* (Milano, l'Ancora del Mediterraneo, premio Biella — Letteratura e Industria). Da Mondadori ha pubblicato i romanzi *Il signor figlio* (2007, finalista al premio Campiello) e *Infinita notte* (2009). È inoltre autore dei racconti raccolti in *Che cos'è una casa* (Padova, Cittadella, 2009), dell'ebook *Il Deposito* (40kbooks.com, 2010) e di alcuni saggi su temi dell'immaginario contemporaneo: *Citazioni pericolose* (Roma, Fazi, 2000), *Il futuro a vapore* (Milano, Medusa, 2004) e *In terra sconsacrata* (Milano, Bompiani, 2008).

www.andreatemporelli.com

Il racconto

Marco Candida
Luce della speranza

Forse ho cominciato a fabbricare pannelli solari perché mio zio fabbricava croci. In effetti deve essere stato soprattutto per le parole che mio zio amava ripetermi mentre mi parlava del suo mestiere di fabbricatore di croci che io poi una decina d'anni più tardi devo aver tirato su l'impresa dei pannelli solari. Mio zio si chiamava Arsenio. Abitava nel paesino dove Nietzsche sarebbe poi diventato matto o forse dove trascorse solo qualche periodo della sua vita e dove buttò giù qualche pagina delle sue. Non so bene. In ogni caso qui mio zio aveva una grande rimessa dove fabbricava le sue croci. Diceva di averci un buon mercato nelle chiese di almeno otto quartieri di Genova e alcuni paesi vicini. Poi tirava su qualche soldo vendendo ai fedeli di una serie di parrocchie. In effetti zio Arsenio non aveva il problema di mantenere una famiglia e se è per questo nemmeno una sposa malmostosa. Era un tipo alquanto solitario e assai devoto. Mi diceva sempre che a lui piaceva fabbricare croci perché le croci non sono un oggetto vero e proprio. Una sedia a dondolo è un oggetto. Un tavolo è un oggetto. Una spada. Persino una bambola è un oggetto vero e proprio. Li prendi e li usi. Sul tavolo ci metti sopra dei piatti e delle posate e ci mangi oppure ci giochi a carte o a dama. Sulla sedia a dondolo ci cuci un maglione o ci guardi un tramonto, ti bevi una birra. Sono oggetti e li usi. Le croci però sono diverse. Quando ti inginocchi davanti a una croce non ti stai inginocchiando davanti a una croce perché è una croce ma perché rappresenta un'altra cosa, una persona, un luogo, e questi luoghi, queste persone, queste cose nemmeno sono qui, non stanno nemmeno su questa terra. Una croce è un oggetto che non è se stesso. Quindi quando si fabbrica una croce è come se si stesse fabbricando qualcos'altro. Come se si stesse dando corpo a qualcosa di intangibile e di impalpabile, Come se, mi diceva mio zio Arsenio ficcandosi in bocca del tabacco e cominciando a masticarlo, fosse un oggetto che cattura e condensa una qualche energia del cosmo. Oggi che ho cinquantasette anni e ho avviato la mia attività da circa

ormai ventidue anni a me sembra precisamente di aver seguito l'orma tracciata da zio Arsenio.

Ho cercato di dedicarmi ad oggetti che non fossero importanti di per se stessi, ma che rappresentassero un tramite verso qualcosa d'altro. Alla fine ho trovato questi oggetti nei pannelli solari. Non vorrei apparire blasfemo affermando quanto sto per affermare ma credo che croci e pannelli solari siano oggetti molto simili. A volte ho persino il sospetto che le croci siano da sempre la forma rudimentale di quelli che oggi chiamiamo pannelli solari. Penso ad esempio alle centinaia di raffigurazioni che rappresentano croci aggettanti all'esterno raggi di luce splendente. In quelle raffigurazioni le croci brillano come il sole: sono loro stesse il sole. Nelle mie letture, ora che con gli anni che passano sto lentamente sentendo sempre più il bisogno di dedicarmi alla spiritualità e che gli affari procedono anche un po' da soli senza che io debba affannarmi davvero più che tanto, ho anche incontrato teorie — credo ben note, ma che a me non lo erano ancora — circa una sorta di parentela tra il Gesù dei Vangeli e il Dio del Sole. Forse Gesù è amico degli dei iraniani Angra Mainyu e Spenta Mainyu e Ahura Mazda e Mithra. Si pensi che persino la festa del Dio "Sol Invictus" venne introdotta da Aureliano nel 25 dicembre del 274 d.c. e la stessa data fu adottata per il dio iraniano Mithra e con l'editto di Costantino nel 313 d.c. la festa del "Sol Invictus" venne addirittura sostituita con quella del Gesù cristiano, come a dire che a un sole si è sostituito un altro sole. Forse zio Arsenio — che ora riposa in pace — non approverebbe questi accostamenti. In realtà, se rendo evidenti queste analogie è solo perché penso che tutto sommato croci e pannelli solari assolvano alla stessa funzione: prendere il sole su di sé, portarlo sulla terra e distribuirne i suoi effetti benefici. Tra l'altro furono proprio gli antichi Romani, cioè coloro che misero in croce Gesù, i primi inventori dei pannelli solari. Se parlo di questi strumenti quasi come oggetti dal potere trascendente e sacro, è forse anche perché io a quegli strumenti devo una vita agiata, comoda, in certi momenti persino felice. Ho tirato su parecchio denaro con i pannelli solari e gli affari procedono anche meglio adesso che si stanno notando sempre di più gli effetti salvifici di questi strumenti. Ecco che forse utilizzando il termine "salvifico" di nuovo mi ritrovo a parlare dei pannelli solari come se fossero oggetti collegati al sacro. D'altra parte so per esperienza che questi collettori possono fare del gran bene a chi li usa e che non sono solo parole al vento, come negli anni qualcuno ha cercato di far credere.

Pensiamo ad esempio a quello che è successo in un villaggio etiope qualche anno fa. Il villaggio si chiama Rema. È situato a centocinquanta chilometri dalla capitale dell'Etiopia Addis Abeba. Senza l'installazione di energia fotovoltaica il villaggio sarebbe scomparso dalle cartine geografiche. Invece oggi là ogni casa è raggiunta dall'energia elettrica, i tetti dei villaggi sono punteggiati dai pannelli solari, ognuno dei quali alimenta circa quattro lampade oltre che radio e registratori. Il bar del villaggio ha aumentato il suo fatturato grazie all'elettricità, con le lampade i clienti vi si trattengono dopo il tramonto e grazie al frigorifero è in forte aumento anche la richiesta di bevande fresche... Pensate in che condizioni versa quel villaggio se per loro è persino importante avere un frigorifero che funzioni! E anche se su

www.andreatemporelli.com

una popolazione di settantaquattro milioni e duecentomila abitanti ci sono solo cinquecentottantatré mila battezzati secondo la confessione cattolica pari a una media di zero virgola settantanove per cento e ci sono dieci circoscrizioni ecclesiastiche, dieci vescovi, duecento diciotto diocesani eccetera io voglio pensare che quello che i pannelli solari catturano sia il sole che lo stesso nazoreo ha portato sulla sua croce più di duemila anni fa. A volte penso che, se il mestiere di mio zio Arsenio è stato quello di portare la speranza, il mio mestiere sia quello di portare la luce: un termine astratto e un termine concreto che per la prima volta si uniscono magicamente rispecchiandosi uno nell'altro: la luce della speranza. Anche per questo da qualche anno ho scelto di cambiare il marchio della mia azienda e di apporlo piccolo ma visibile su ogni pannello solare prodotto, su ogni pannello faccio mettere un'immagine che rievoca una piccola croce cristiana.

Marco Candida è nato nel 1978 a Tortona. Ha esordito nel 2007 con il romanzo *La mania per l'alfabeto* edito da Sironi (Milano), cui hanno fatto seguito *Domani avrò trent'anni* (Broni, Eumeswil 2008), *Il diario dei sogni* (Torino, Las Vegas 2008), *Il mostro della piscina* (Ponte a Egola, Intermezzi 2009) e *Il bisogno dei segreti* (Torino, Las Vegas 2011). È stato incluso nel *Dizionario affettivo della lingua italiana* a cura di Matteo B. Bianchi e Giorgio Vasta per Fandango; collabora con la rivista «Fernandel» e con Delcinema.it (Baldini & Castoldi). Un estratto del secondo romanzo è stato recentemente incluso nel *Best European Fiction* 2011 a cura di Aleksandar Hemon per la Dalkey Archive Press.

www.andreatemporelli.com

Interventi

Giuliano Ladolfi
Damnatio memoriae

Nello scorso numero nel presentare il mio saggio su Andrea Zanzotto avevo premesso che sarebbe stato inevitabilmente consegnato all'oblio, per il semplice fatto che il "potere" non ammette opposizioni. Come più volte ribadito sulle pagine di «Atelier», oggi si evita accuratamente il dibattito e il confronto. Sono tramontati i tempi in cui gli studiosi suscitavano polemiche sulla valutazione degli autori costringendo se stessi ad esporsi, a motivare le proprie posizioni e confutare quelle degli avversari. Oggi il silenzio regna sovrano e lascia il posto unicamente a *querelle* superficiali che non intaccano questioni estetiche o poetiche.

Esiste una tecnica molto più subdola di lottare e consiste nel condannare alla *damnatio memoriae* chi non condivide le posizioni ufficiali e la nostra rivista potrebbe essere una valida testimonianza. Prendete una bibliografia di Maurizio Cucchi o di Milo De Angelis, invano cerchereste i saggi che a questi poeti ha dedicato Marco Merlin, invano cerchereste chi ha tentato di confutare le sue tesi.

Io stesso ho trovato inseriti gli studi compiuti sulla poesia del Novecento solamente quando si trovano in linea con le posizioni ufficiali. Prendo come esempio il lavoro su Amelia Rosselli: non viene citato nelle bibliografie e, quando chi non condivideva le mie valutazioni è stata invitata ad argomentare opinioni contrarie, si è rifiutata. Nessuno possiede la verità e tanto meno «Atelier», ma non è questo il punto cui vogliamo arrivare e non vogliamo neppure arrivare ad essere citati, ci sembra fruttuoso, però, che si riprenda quel sano, generoso e aperto spirito critico con il quale anche chi si trova al "potere" accetti o di rivedere posizioni incrostate o di "demolire" chi esprime giudizi non accettati.

Perché si teme il confronto? Perché il dibattito langue? In un primo momento supponevo che la ragione andasse individuata nella mancanza di idee o nella critica strutturalista e formalista incapace di formulare giudizi di valore. Dopo quindici anni di direzione della rivista sto mutando parere: il potere è assoluto, non ammette critiche.

Non mi è mai piaciuto parlare di "potere" quasi ci si trovasse di fronte ad una dittatura o ad una cospirazione o a conventicole oscure. Chi mai sarebbe in grado

www.andreatemporelli.com

di delinearne i contorni? Ma non è questa la mia convinzione, perché il "potere" oggi si giova di un elemento impalpabile come l'aria che a noi si rivela solo quando si trasforma in vento e a cui contorni risulta impossibile tracciare: si tratta di un "clima", di un "atteggiamento" che insensibilmente si diffonde, che viene percepito a livello strettamente individuale, quasi per tacito consenso: acquista "prestigio" e "paga" in termini di risultati.

Mi domando se mai una simile considerazione non sia frutto di elucubrazioni mentali, dal momento che una simile condizione è impalpabile, improcedurabile e indefinibile. E la risposta è negativa, perché esistono precisi elementi di documentazione. Non ci troviamo di fronte ad un "potere" occulto, una sorta di P2 delle bibliografie, ma di un *consensus* che si traduce in una pratica ormai consueta.

Perché a Marco Merlin dopo una *querelle* con un famoso poeta è stato impedito di pubblicare il saggio *Fra memoria e visione. L'opera di Roberto Mussapi*, lavoro, del resto, già concordato con un preciso editore? Perché al sottoscritto pur essendo stato invitato, è stata negata la possibilità di intervenire in un dibattuto su una precisa rivista? Sotto il profilo pratico non ho né guadagnato né perso: un articolo in più o in meno che può giovare? Chi ci ha perso è stata la persona che ha posto il veto.

Un'ulteriore conferma mi è giunta da una lettera di Alfonso Berardinelli, il quale a buon diritto si lamenta che nella bibliografia critica su Andrea Zanzotto siano stati dimenticati i suoi saggi: *Zanzotto e la lingua del luogo* (prima su «Linea d'ombra», gennaio 1992 e ora nel testo *La poesia verso la prosa*, Torino, Bollati Boringhieri 1994), il saggio presente nell'*Antologia della poesia italiana del Novecento* (Grandi libri) e i suoi interventi in *Casi critici* (Macerata, Quodlibet 2007). Corretta osservazione di cui facciamo ammenda, anche se ci viene il sospetto che le bibliografie consultate abbiano già condannato l'illustre critico a quella *damnatio memoriae* alla quale è destinato il mio saggio, per aver assunto posizioni contrarie a quelle dell'*enstablishment*.

Certo confortano le lettere ricevute da ogni parte d'Italia tra cui quelle di Fabio Franzin, di Massimo Morasso e di Manuel Cohen:

> Alla fine, hai avuto la forza di dire quello che in molti pensano (pensiamo): quella che Luzi stigmatizzava come "letterarietà trionfante" e che ha davvero preso il sopravvento, con tanti, troppi tic, e troppe zeppe, sulla poesia di Zanzotto. Ed era giusto, tirare le somme, anche al negativo.

> Sono scritti come i tuoi che riavvicinano la mente alla "res" poetica, poiché soltanto in tali vertiginose rarità sopravvive l'ossigeno entro la quale essa trova nutrimento e respiro... Far scendere dal piedistallo il novecentismo e i suoi araldi non è possibile? Ma chi l'ha detto?

A ben riflettere la partita più importante si gioca altrove: le voci del dissenso non si sono espresse e proprio questo preoccupa tutti coloro che credono che il confronto e il dialogo costituiscono lo strumento fondamentale perché le Lettere continuino ad essere palestra di maturazione, di crescita umana e civile e soprattutto una palestra di libertà.

www.andreatemporelli.com

Voci

Giuliano Mesa

NOTIZIA BIOGRAFICA

Giuliano Mesa nasce a Salvaterra (Reggio Emilia) il 24 gennaio 1957.

1972-1976: attività politica con il Gruppo Comunista Anarchico, poi Organizzazione Comunista Libertaria, di Reggio Emilia. Cura fascicoli ciclostilati sulla *Critica del capitalismo di Stato in Cina* e su *Anton Pannekoek* e i *consigli operai*.

1973-1975: corsi sulla musica del Novecento e di composizione sperimentale con Armando Gentilucci al Liceo Musicale "Achille Peri" di Reggio Emilia.

1976-1980: frequenta, al Mulino di Bazzano (Parma), Adriano Spatola e i poeti di «TamTam».

1981-1982: breve esperienza redazionale con la rivista modenese «Steve».

1983-1985: redattore della rivista «Symbola» (Ostia).

1987-1993: redattore di «Invarianti. Per descrivere le trasformazioni». Con traduzioni, recensioni, articoli, si occupa principalmente, a partire dal primo fascicolo della rivista, di economia mondiale (che poi verrà chiamata "globalizzazione").

1995-1998: lavora con il Kollettivo Antagonista dei Cimini (nel viterbese).

1998-2002: Con Andrea Inglese, Fabrizio Lombardo ed altri promuove il progetto Ákusma, per il dialogo e l'ascolto tra i poeti italiani. Così si concludeva l'editoriale del volume pubblicato nel 2000 dalla Metauro (v. bibliografia): «L'anomalia di *Ákusma* comporta indubbiamente dei rischi, assunti in piena consapevolezza. Il progetto ha avuto e continua ad avere una diffusione per *affinità*. Si chiede dunque al lettore di non fraintendere, intendendo, ad esempio, la sezione *testi poetici* come un'antologia della poesia italiana contemporanea o le sezioni *letture* e *libri* come volontà di proporre un canone. Si vorrebbe, invece, tentare un modo per leggere le poesie e confrontare le idee il più possibile lontano da quel carattere agonistico, classificatorio, gerarchico che la critica canonica, e anticanonica per conflitto di poteri, pratica con veemenza, adesso ulteriormente accentuata dalle urgenze, mer-

www.andreatemporelli.com

cantili, di bilanci *fin de siècle*. Saranno poi, se vi saranno, le prossime occasioni di incontro e le prossime *opere* a confermare o a smentire che *qualcosa* come *Ákusma* possa esistere, che possa esistere trovando ascolto». Nel 2001-2002, con Marco Giovenale, Matias Guerra, Luigi Severi e altri, vengono organizzati incontri sulle *Forme della letteratura contemporanea* alla libreria Odradek di Roma.

2000-2001: Con il compositore Agostino Di Scipio realizza l'opera per poesia e musica elettronica *Tiresia*. Un CD registrato nello studio di Di Scipio, fuori commercio, è stato stampato nel 2001. Prima rappresentazione dell'opera il 12 dicembre 2001 a L'Aquila, Festival Corpi del Suono, con elementi visivi di Matias Guerra. Altre rappresentazioni: 2003, Roma, 40° Festival di Nuova Consonanza, 2005: Berlino, DAAD, sempre con l'apporto di Matias Guerra e con la "seconda voce" di Anna Clementi.

Al 2007 risale l'incontro con Giovanni Andrea Semerano e La Camera Verde di Roma, che sarà, da allora, la casa editrice alla quale Mesa affiderà tutte le sue opere. Con La Camera Verde realizza varie attività culturali. Tra queste, nell'autunno del 2007, cinque *Conversazioni* dedicate a Leopardi e Baudelaire, Vallejo e Mandel'štam, Beckett, Celan, Amelia Rosselli. Nel 2008 Semerano organizza alcuni incontri dedicati al poemetto *Tiresia*, a cui partecipano Alessandro Baldacci, Francesco Forlani, Florinda Fusco, Marco Giovenale, Andrea Inglese, Andrea Raos e Bruno Torreggiani. Da questi incontri lo stesso Semerano ricaverà il film *Tiresia, studio e registrazione di un'opera*, edito da La Camera Verde nel 2010. Al *Tiresia* è anche dedicato il video di [A]live Poetry *inprevisione*, presentato al festival PoesiaPresente di Monza nel gennaio 2008.

AUTOPRESENTAZIONE

Giuliano Mesa

Ad esempio. La scoperta della poesia[1]

Ad esempio

Ad esempio, dire di *ciò* che non sappiamo dire. Senza cercare teoria. Senza temere il conflitto, lo stridore, lo stridere delle *parti*. Se la poesia è relazione, mette in relazione, non finge sintesi.

(Tutto ciò, e ciò che segue, è detto facendo un passo indietro, incauto, di non-silenzio).

Rumpelstilzchen

«Trampolino Tonante mi chiamo, / il mio nome nessuno lo sa». Questa la didascalia sotto il disegno di uno gnomo che armeggia con un arcolaio. La vidi in soffitta, sfogliando un libro di fiabe, che stava tra le cose di una zia. Avevo imparato a

www.andreatemporelli.com

leggere da poco. Ne rimasi così turbato che ancora ho nella mente l'immagine di quel bambino che guarda e legge, con gli occhi spalancati, forse spaventati. In casa non c'erano libri e i primi che poi mi procurai non furono di fiabe. E quel libro che stava in soffitta la zia se l'era ripreso insieme alle altre sue cose lì in deposito. Per tutta la vita mi sono chiesto chi fosse Trampolino Tonante, fingendo di non poterlo scoprire. Infine l'ho *scoperto*, "per caso". *Trampolino Tonante* è *Rumpelstilzchen*, una delle fiabe più note dei fratelli Grimm. Lettore bulimico, per tutta la vita ho evitato accuratamente quella fiaba, dove la scoperta del nome può salvare dalla morte una ragazza e poi ne può salvare il figlio, che altrimenti diverrebbe preda, e prole, dell'*innominato*... «Ach, wie gut is, daß niemand weiß / Daß ich Rumpelstilzchen heiß!»

Scoprire il nome di *ciò* che ha un nome, un nome che prima non si conosceva, e che a *ciò*, alla *cosa*, dà nome. Ma, dato il nome, qualcosa si dischiude senza chiudersi: la *scoperta della poesia*. Scoperta tante volte, poi, nel corso degli anni, leggendo e scrivendo. Tante volte? Forse no. Forse "la volta" è sempre la stessa. Il turbamento e l'ansia sono sempre gli stessi. Trovano nome, ma quel nome non è mai l'ultimo, non coincide mai perfettamente con la cosa. *Trampolino Tonante*, disvelato, si squarcia, come nella fiaba, ma non sprofonda nella terra, non scompare.

[Da qui, volendo, tante parole. Anche, banalmente, sull'*Unheimlich* di quella scoperta infantile. Che tuttavia, pur essendo "risalito alla fonte", sento ancora intatta, poiché quell'esperienza è ancora viva, agisce, ed anzi, invecchiando, diventa ancor più perturbante — il *nome* si allontana sempre più, la speranza di *nominarlo* è sempre più tenue… È così? Forse no. Forse, la speranza di *nominarlo* non l'ho mai avuta ed è stata forse questa di-speranza a farmi leggere e scrivere, e vivere, sapendo che, *alla fine*, avrei *soltanto* saputo di non poter sapere. Non più di quell'ombra o di quel bagliore che le parole lasciano dopo di sé: quel non nominato è forse ciò che *davvero* sappiamo, l'essere di ciò che non permane, l'ombra di un sogno nel *proverbio* di Pindaro. Senza onirismo. L'impermanenza si percepisce permanendo, per il tempo che ci è dato, in corpo e dolore, nostri e di ognuno e di tutti, nel nostro essere *in fine* e *in parte*, finiti e non finiti, incompiuti].

Trilce

«Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!». Con queste parole comincia l'opera poetica di César Vallejo (*Los heraldos negros*, 1918). In molti versi della sua *Libellula*, Amelia Rosselli ripete *non so*, *io non so*. È un non-sapere nominante — ogni parola che parlando tace, dicendo parte, in parte, finendo, chiudendo, e che parlando dice parte, in parte, aprendo al non-finito.

Nell'*annus mirabilis* 1922, l'anno di *Ulysses* e della *Waste Land*, Wittgenstein pubblica a Londra, dopo una prima stampa nel 1921 con altro titolo, il *Tractatus logico-philosophicus*, e a Lima, i Talleres Tipográficos de la Penintenciaría stampano *Trilce* di César Vallejo. Il *cholo*, nato in un villaggio delle Ande peruviane a 3.500 metri di altitudine, e il nobile austriaco sono entrambi trentenni. Wittgenstein chiude il *Tractatus*[2] sulla indecidibilità e indicibilità *logica* dell'etica e dell'estetica; sull'enigma del non-eterno e dell'eterno (della finitezza e dell'infini-

www.andreatemporelli.com

to); sul *come se* che chiude la logica nella tautologia e apre all'analogica interminabile del rapporto nome-cosa. Dell'eterno e del non-eterno è il presente a diventare sintesi inafferrabile. «La dura vida, la dura vida eterna» scrive Vallejo. L'evento, ogni evento, l'infinità e non-infinità degli eventi: in-conoscibili tramite proposizioni logiche. Il segno può solo mostrare. La poesia, facendosi evento, si rende in-conoscibile eppure mostra. Il suo enigma, il suo ineffabile sono *come* l'enigma e l'ineffabile degli eventi. La relazione con gli uomini e con il mondo è relazione etica. Ineffabile. «Nonsensical» dirà Wittgenstein nella *Lecture on Ethics* del 1929, e tuttavia esistente. L'estremo rigore linguistico di Wittgenstein è rigore etico, verso conoscenze possibili, e un possibile *bene*. Un linguaggio *dove* le parole, non potendo attingere alla verità, cercano la precisione, la sincerità: *verità etica*.

Trilce è un neologismo *sin sentido*. Ma nell'opera non v'è nulla di *nonsensical*. Il nome-titolo privo di referente dichiara la relazione mediata tra nome e cosa e, forse ancor più, tra nome e nome. Vallejo incrina insieme sintassi, grammatica, fonetica, lessico, rapporti logici. Costruisce un evento nominante sulla vita, sul mondo, che conserva, dopo quasi novant'anni, tutta la sua forza interrogante, scopre la poesia da estetiche e retoriche (in cambio ricevendo silenzio o incomprensioni; *Trilce* verrà ristampato in Spagna nel 1930, ma già dominavano altre retoriche, che dominano ancora…). Vallejo non arriva mai all'arbitrio, al solipsismo di certa poesia surrealista, della quale, pure, è considerato precursore. Perché? Perché non recide mai completamente il legame con i referenti comuni, *reali*? Sì. Ma forse, soprattutto, perché non allenta, anzi intensifica, il carattere etico, di responsabilità nominante, del linguaggio. Nessuna giocosità o deriva automatista. E infatti, dopo *Trilce*, anziché farsi manierista di se stesso, come tanti suoi coetanei, scrive i *Poemas Humanos*. Scopo di Vallejo non era, infatti, l'imporsi come poeta, ma il conoscere, l'esprimere…

Così, mai si finisce di scoprire *Trilce*…

«Mañana Mañana. // El reposo caliente aun de ser. / Piensa el presente guárdame para / mañana mañana mañana mañana. // Nombre Nombre. // ¿Qué se llama cuanto heriza nos? / Se llama Lomismo que padece / nombre nombre nombre nombrE.»

[«Domani Domani. // Il caldo riposo ancora di essere. / Pensa il presente custodiscimi per / domani domani domani domani. // Nome Nome. // Cosa si chiama quanto ci spina? / Si chiama Lostesso che patisce / nome nome nome nomE.»][3].·

Running against[4]

Nel linguaggio non-poetico (accettando, ora, questa definizione in negativo), appena fuori dalla denotazione comunemente (generalmente) condivisa (ad esempio, nomi di oggetti, di persone, di luoghi), si deve affrontare la non-condivisione dei caratteri connotativi, ad esempio, bene e male, vero e falso, in tutte le loro possibili (infinite?) accezioni, dal linguaggio quotidiano a quello filosofico-teoretico. *Intendersi* sulla connotazione, giocare lo stesso gioco, (o avere, secondo Quine, un «minimo di fissità semantica» condivisa) è requisito ritenuto, se non indispensabile, comunque necessario, affinché una comunicazione, anche "per fraintendimenti", possa avvenire.

www.andreatemporelli.com

Nella poesia, ogni denominazione nominante è rinominante, ogni denotazione è connotativa.

La poesia agisce (è) (esiste), dove e quando, tutto connotando, comunica il suo essere comunicante, anche se "ciò" che comunica è indicibile in altro modo. (Tautologia che diventa contraddizione e viceversa?). Ed è la *forma* che *consente questo*. Dalla musica, che connota senza denotare (non potendo denotare alcunché, potendo solo *mostrarsi*), la poesia trae *strumenti* di massima espansione semantica: suono e ritmo. La musica è «voix de l'inexprimable», scrive Jean-Pierre Arnaud, parlando anche di «nostalgie de la première communication fusionnelle dont la musique se fait écho». Voce dell'inesprimibile, la musica voca. Senza trovare risposta. Vocativo che implora l'implorabile.

Ebbene, ciò che la poesia s-copre (nel senso, qui, dell'*inventum*), è una connotazione che può accomunare senza necessità di parafrasi per accertare accezioni simili se non uguali della connotazione stessa. Ad accomunare è il *bello*. Si diceva. E si può dire, forse, che ad accomunare, non potendo essere un minimo di fissità semantica, è uno spettro di connotazione, di evocazione, che induce a chiedersi «perché *questo* mi emoziona, mi commuove, mi coinvolge, mi riguarda, mi fa pensare».

La connotazione poetica agisce su ogni componente linguistica, dal lessico più denotativo alle particelle logiche più elementari.

Nella poesia, la connotazione unisce, mentre nel linguaggio non-poetico essa tende a dividere. Ad esempio, "etica": per esplicitarne una connotazione si dovrebbe scrivere un "trattato di etica" e non basterebbe. Scrivendo, ad esempio, si può soltanto sperare in accezioni non troppo dissimili da parte dei lettori. Le parole per eccellenza astratte e vaghe, nomi per concetti di estensione vastissima, la poesia riesce ad usarle, non a caso, quasi soltanto ironicamente.

Si *scopre* qualcosa di già esistente. Ovvio, riferendosi alla poesia scritta da altri. Meno ovvio, se non misterioso, riferendosi alla propria poesia, se si manifesta come impulso a *nominare*, a *nominare* nei modi della poesia, qualcosa che *non si sa*. Le dommatiche dell'ispirazione e dello sperimentalismo laboratoriale hanno reso spesso letteralmente innominabili le esperienze di chi si è *trovato* a scrivere, si è *scoperto* scrittore di poesie. Mai sopite pulsioni al *sistema*, hanno sospinto alla negazione delle esperienze (*Erlebnisse*) a favore di una Esperienza (*Erfahrung*) pre-ordinata, sorta di deduzione che si antepone alle intuizioni, derivante dall'assunzione di una ideologia (una delle tante, purché garante di appartenenza e dunque di accoglimento, di *copertura* dentro un certo codificato, incasellato àmbito — ambendo ad esserci, ad essere poeti, prima di *scoprire* di esserlo, scoprendosi per sempre non appartenenti; poiché pensarsi uomini tra e contro altri uomini è sempre facile — difficile è pensarsi sempre insieme a tutti, nel passato e nel presente, pensando che nessun uomo, neanche il peggiore, il peggior nemico, è *disumano* — avventandoci contro le pareti della nostra gabbia).

La *Erfahrung* della poesia è relazione — non somma, non sistema — di *Erlebnisse* tra loro simili, vissuti da simili. Privata totalmente di repertorî ai quali attingere, di tradizioni in cui calarsi, la poesia cosiddetta moderna si è trovata di fronte a uno *scoprire* ancor più radicale, rispetto a quelli, già radicalissimi, che vissero gli

www.andreatemporelli.com

antichi. Non già *s-coperta* di qualcosa che era coperto, occulto o occultato. Qualcosa che portava la poesia verso ciò che sembra dicesse, dei segni, Enesidemo di Cnosso: «manifestazione del non manifesto», con implicita, irriducibile aporia, ancor più ammutolente, poiché non solo *fisica*, di quella posta da Anassagora sulle cose che vediamo, aspetto visibile di ciò che non vediamo (fr. 21a Diels-Kranz). Poiché il «non manifesto» non si manifesta mai, forse nemmeno parzialmente, "per gradi", in progressione conoscitiva. Eppure, manifestazione del non manifesto implica che qualcosa si manifesti: l'enigma... (O ciò che, dopo e dentro la fisica dei quanti, oltre l'*apparenza* dell'*inafferrabile*, si percepisce, si intuisce, come *reale remoto*.)

Ad esempio

Ad esempio, se la poesia è oggetto analogico che si pone in relazione col mondo — non mimesi, non descrizione *realistica* —, è un *come se*, similitudine senza termine di paragone, termine di paragone che essa cerca di *individuare*, di *nominare*, nominandosi, poiché la poesia non parla di parole ma di qualcosa che alle parole preesiste: il referente-mondo, il referente-vita.

Ad esempio, qui, non si può che limitarsi al *come*, all'approssimazione dell'*exemplum* non probante.

[Oggi, già addentrati nel secondo millennio, viviamo un conflitto sempre più aspro, e sempre più sanguinoso, tra conoscenza ed esistenza (ed esistenze, degli uomini, tutti). Le cose visibili occultano, i segni occultano. Così, ancora, è ancora *tutto da dire*.

Che poi molti dicano molto senza dire nulla, facendosi strada (carriera) tra repertorî e tradizioni mercantili, non ha rilievo per la conoscenza, pur avendone per la consapevolezza di quanto, su ogni *scoprire*, prevalga l'ambizione al *successo*, mero *speculum*, senza *aenigmata*, dell'ideologia dominante. Eppure il *successo*, come participio passato, è piuttosto cupo, chiudente, concludente, una maschera che, a togliersela, toglie con sé anche il volto, avendolo da tempo, quel volto, *formato*, *deformato*.

Le poetiche precettistiche, come salvagenti, se consentono di non annegare, impediscono di immergersi. Accecano come una luce artificiale sempre accesa, che rende invisibili la luce e il buio, il loro alternarsi e stare separati, e stare insieme.

La poesia: ma, è chiaro, si dovrebbe dire "le poesie", alcune, poche tra le innumerevoli che si sono scritte e che si scrivono. Le poesie "senza scoperta" suscitano desiderio di poesia che "scopre", e più spesso frustrazione, *ennui*, tristezza per la vanità delle poesie e di chi le ha scritte (i vanitosi del vano).

Voler ottenere *qualcosa*, che non sia conoscenza ed espressione della conoscenza (insieme: conoscenza dell'espressione) — *qualcosa* che sia consenso, riconoscimento di valore, successo, effetto suasorio o d'altro genere sul lettore, ecc. — *ciò* falsifica la conoscenza e l'espressione, che cessano di essere mezzi per il loro fine (fini che non possono separarsi, essere separati, dai mezzi), per diventare mezzi vòlti ad *altri* fini (eterogenesi ed eterotelìa dei fini, tra lor confuse).

Tutto da dire — da *s-coprire*. I processi di occultamento hanno fatto davvero passi da gigante, negli ultimi decenni, giungendo a convincere gli "utenti", i "frui-

www.andreatemporelli.com

tori", il "pubblico", che le *verità* (non metafisiche: sui fatti, sugli avvenimenti), essendo ineffettuali, tanto vale non conoscerle, o conoscerle per poi sùbito dimenticarle. E non c'è più, dunque, informazione che tenga, che tenga insieme, nella comune conoscenza dei fatti, una comunità. C'è mai stata? No. Ma forse non c'è mai stata, insieme, tanta informazione accessibile e tanta nolontà di sapere che cosa l'informazione tace. Il minimo di "fissità" semantica riguarda anche la percezione dei *fatti*...

Quella che un tempo si chiamava "critica dell'esistente" è sempre più indebolita dal dover usare lo stesso linguaggio che è oggetto di critica; ogni parola, essendosi logorata, ogni parola andrebbe riconnotata, per ogni parola andrebbero scritte migliaia di parole, a dire che cosa si intende dire con quella parola. Il problema, già esistenzialista, della incomunicabilità ha raggiunto vertici sommi, ben oltre la possibile o impossibile comunicazione della condizione soggettiva. Ma forse è qui che si riapre — pur non essendosi mai davvero chiuso — uno spazio di poesia — qui, nella congiunzione nefasta tra incomunicabilità soggettiva ed oggettiva, tra condizione *singolare* e conoscenza *plurale* condivisa degli eventi].

La scoperta della poesia è scoperta del finito e dell'infinito, del *nome* che dice *cosa* scoprendovi il finito del nome e della cosa e l'infinito dei nomi e delle cose: la finitezza è scoperta della mai finita nominazione, è relazione duplice e moltiplicantesi, con ciò che tenta di nominare e col nominare stesso.

La scoperta della poesia è scoperta di ciò che la poesia scopre.

NOTE

[1] Cfr. MASSIMO RIZZANTE E CARLA GUBERT (a c.), *La scoperta della poesia*, Frossombone, Metauro 2008

[2] La proposizione conclusiva del *Tractatus di* LUDWIG WITTGENSTEIN, citata fino alla nausea, spesso è avulsa da ciò che la precede, spesso per una sorta di censura ottusamente razionalistica. Rischiando di essere pedante, riporto qui alcuni passi: «6.42: Né quindi, vi possono essere proposizione dell'etica. / Le proposizioni non possono esprimere nulla di ciò che è più alto. 6.421: È chiaro che l'etica non può formularsi. / L'etica è trascendentale. (Etica ed estetica sono tutt'uno)». «6.4311: Se, per eternità, s'intende non infinita durata nel tempo, ma intemporalità, vive eterno colui che vive nel presente. / La nostra vita è così senza fine... 6.4312: […] La soluzione dell'enigma della vita nello spazio e nel tempo è *fuori* dello spazio e del tempo. 6.44: Non *come* il mondo è, è il Mistico, ma *che* esso è». «6.522: Ma v'è dell'ineffabile. Esso *mostra* sé, è il Mistico». «7: Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere».

[3] CÉSAR VALLEJO scrive «heriza» anziché «eriza». Traduco sentendo la presenza di «herir», ferire.

[4] LUDWIG WITTGENSTEIN, *Lecture on Ethics*, ricordando che per Wittgenstein «etica ed estetica sono tutt'uno»: «My whole tendency and I believe the tendency of all men who ever tried to write or talk Ethics or Religion was to run against the boundaries of language. This running against the walls of our cage is perfectly, absolutely hopeless. — Ethics so far as it springs from the desire to absolute valuable, can be no science. What it says does not add to our knowledge in any sense. But it is a document of a tendency in the human mind which I personally cannot help respecting deeply and I would not for my life ridicule it». — «La mia tendenza e, io ritengo, la tendenza di tutti coloro che hanno mai cercato di scrivere o di parlare di etica o di religione, è stata di avventarsi contro i limiti del linguaggio. Quest'avventarsi contro le pareti della nostra gabbia è perfettamente, assolutamente disperato. L'etica, in quanto sorga dal desiderio di dire qualcosa sul significato ultimo della vita, il bene assoluto, l'assoluto valore, non può essere una scienza. Ciò che dice, non aggiunge nulla, in nessun senso, alla nostra conoscenza. Ma è un documento di una tendenza nell'animo umano che io personalmente non posso non rispettare profondamente e che non vorrei davvero mai, a costo della vita, porre in ridicolo».

www.andreatemporelli.com

Riferimenti bibliografici

Jean-Pierre Arnaud, *Freud, Wittgenstein et la musique. La parole et le chant dans la communication*, P.U.F., Paris 1990.
Bernard d'Espagnat, *Alla ricerca del reale. Fisica e oggettività* [1981], Boringhieri, Torino 1983.
Willard Van Orman Quine, *Parola e oggetto* [1960], Il Saggiatore, Milano 1970.
Amelia Rosselli, *Le poesie*, a c. di Emmanuela Tandello, Garzanti, Milano 1997.
Antonio Russo (a c.), *Scettici antichi*, UTET, Torino 1978.
César Vallejo, *Obra poética completa*, Mosca Azul, Lima 1974;
Aa Vv, *Los heraldos negros*, ed. de René de Costa, Cátedra, Madrid 1998;
Aa Vv, *Trilce*, ed. de Julio Ortega, Cátedra, Madrid 1991.
Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* e *Quaderni 1914-1916*, a c. di Amedeo G. Conte, nuova ed., Einaudi, Torino 1995;
Michele Ranchetti (a c.), *Lezioni e conversazioni*, Adelphi, Milan, 1967;
Edoardo Zamuner, E. Valentina Di Lascio and David Levy, *Lecture on Ethics*, Verbarium-Quodlibet, Macerata 2007.

settembre 2007

OPERE

Poesia

Schedario. Poesie 1973-1977, Torino, Geiger 1978; 2° ed. in *Poesia italiana E-book*, 2005. www.cepollaro.it/poesiaitaliana/MesTes.pdf
I loro scritti. Poesie 1985-1991, Roma, Quasar 1992.
Improvviso e dopo. I loro scritti sezioni V, VI, VII, 1992-1995, nota critica di Giuliano Gramigna, Verona, Anterem-Premio Lorenzo Montano 1997.
Quattro quaderni. Improvvisi 1995-1998, postfazione di Guido Caserza, Lavagna, Zona 2000.
chissà. Poesie 1999-2000, Napoli, d'If 2002.
1, 6, 7 [I-II] (da *nun*), Roma, La Camera Verde 2007.
Da recitare nei giorni di festa (1996), Roma, La Camera Verde 2007; prima in *Resistenze* 2, a c. di Massimo Palladini, Roma, Arlem 1997.
Tiresia. Con le traduzioni di Andrea Raos ed Éric Houser (francese), Andreas F. Müller (tedesco), Jeamel Flores Haboud (spagnolo), Serenella Zanotti (inglese). Immagini di Matias Guerra. Con un cd contenente la lettura di *Tiresia, chissà* e, da *nun*, *Fuga tripla* e *1, 6, 7 (I-II)*, Roma, La Camera Verde 2008.
Quatr'in dialèt, immagini di Alfredo Anzellini, Roma, La Camera Verde 2009.
Quatre cahiers. Impromptus, 1995-1998, trad. di Andrea Raos ed Éric Suchère, Paris, Action Poétique 2010.
Poesie 1973-2008, intr. di Alessandro Baldacci, Roma, La Camera Verde 2010.
(a c. di Giuliano Mesa et al.) *Ákusma. Forme della poesia contemporanea*, Fossombrone, Metauro 2000.

www.andreatemporelli.com

Nuvola neve. Nove nuvole in forma di versi, con disegni dell'autore, Napoli, d'If 2003 (poesia per ragazzi).

PROSA

Olindo (1983/1992), Roma, La Camera Verde 2011 (in corso di stampa).

TEATRO

Era vero. Tre tempi di un vaudeville (1997), Roma, La Camera Verde 2009.

ALCUNI SAGGI

Dall'incertezza: affermazioni consuete, «Symbola», 1, 1983.
Intenzioni e scritture: alcune note, «Symbola», 5, 1985.
Giorgio Cesarano: ricordando l'"Utopia capitale", «Invarianti», 2-3, 1987, pp. 42-46; poi in *Archivio Cesarano, Lampi di Critica radicale*, Milano, Mimesis 2004, pp. 13-30.
Parafrasi dall'assenza, «Invarianti», 8, 1988-89, pp. 4-6.
Un Nirvana perfettamente mortale, «Invarianti», 14-15, 1990-91, pp. 42-46.
Savinio, un autore di frontiera, «Invarianti», 19-20, 1991-92, pp. 6-7, e «Adágio» (Évora), 7, 1991, pp. 6-10.
Em torno da condição pós-moderna. O Relatório de Lyotard, «Adágio» (Évora), 11, 1992, pp. 75-79.
Nani e bambini. Domande sui miti dello sviluppo, «Invarianti», 23, 1992-93, pp. 16-21.
Il lavoro letterario, «Altri Luoghi», 10, 1993, pp. 3-4.
Postumi della modernità, «Kr 1991», 5, 1993-94, pp. 57-59.
Il verso libero e il verso necessario. Sulle forme chiuse nella poesia italiana contemporanea, «Baldus», 5, 1996, pp. 40-46.
Parole e parentesi, comunicando, «Versodove», 9-10, 1998, pp. 13-14.
Frasi dal finimondo, in *Ákusma. Forme della poesia contemporanea*, Metauro, Fossombrone, 2000, pp. 169-172.
Il verso libero e il verso necessario (parti 1 e 2), in *Ákusma. Forme della poesia contemporanea*, Fossombrone, Metauro 2000, pp. 243-255.
I fuochi e l'ombra. Su Edoardo Cacciatore, «l'immaginazione», 164, 2000, pp. 13-14.
Risposte al questionario Perché scrivi poesie?, «il verri», 15, 2001, pp. 65-66.
Il verso libero e il verso necessario. Ipotesi ed esempi nella poesia italiana contemporanea, in *Ritmologia*, a c. di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos 2002; e «il verri», 20, 2002, pp. 135-148.

www.andreatemporelli.com

"Dire il vero". Appunti, in *Scrivere sul fronte occidentale*, a c. di A. Moresco e D. Voltolini. Milano, Feltrinelli 2002, pp. 138-141.

Domande. Da Samuel Beckett, Roma, La Camera Verde 2007; prima in *Per il centenario di Samuel Beckett*, a c. di Andrea Inglese e Chiara Montini, «Testo a fronte», 35, 2006, pp. 62-70.

Al giorno d'oggi. Sulla rassegnazione, Roma, La Camera Verde 2008; prima «Wespennest» (Vienna), 153, 2008, pp. 71-76.

Ad esempio. La scoperta della poesia, in *La scoperta della poesia*, a c. di Massimo Rizzante e Carla Gubert, Fossombrone, Metauro 2008, pp. 17-25.

Biografie perdute. Note vaganti per Marzio Pieri, Roma, La Camera Verde 2011; prima come postfazione all'edizione digitale di Marzio Pieri, *Biografia della poesia*, Poesia Italiana E-book, Biagio Cepollaro E-dizioni 2006.

Alcune traduzioni

Antonio Arévalo, *Domus Aurea*, Salerno-Roma, Ripostes 1985.

Araucanía. Sette poeti cileni, Roma-Firenze, Edizioni Palimpsesto 1987.

Eugenio Llona Mouat, *Zona tórrida*, Roma-Santiago del Chile, Ediciones del Ornitorrinco 1989.

Jean-Jacques Rousseau, *La Nuova Eloisa*, trad. e cura di G. M., 2 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1992.

Estéban Buch, *La Nona sinfonia di Beethoven*, in *van Beethoven*, a c. di Annalisa Bini e Robert Grisley, Milano, Skira 2001.

Iannis Xenakis, *Universi del suono. Scritti e interventi 1955-1994*, a c. di Agostino Di Scipio, Milano, BMG Ricordi 2003 (trad. degli scritti in francese).

Jeamel Flores Haboud, *Pleamor*, Roma, La Camera Verde 2007.

César Velljo, *Niños del mundo*, Roma, La Camera Verde 2007.

Bibliografia della critica

Gilberto Finzi, in *Sei poeti*, pref. a Aa.Vv., *Il sesto poeta*, Milano, Spirali 1982, pp. 13-14.

Giorgio Patrizi, *La pronuncia e l'ortografia*. Intervista a più voci in Giorgio Patrizi (a c. di), *Primo Quaderno di Invarianti, Letteratura*, Pellicani, Roma 1989.

Mario Lunetta, *La materia sempre vince. Su certe scommesse sicure di poesia recente*, «Concertino», 6, 1993, pp. 26-27; poi in Mario Lunetta, *Et dona ferentes. Sindromi del moderno nella poesia italiana da Leopardi a Pagliarani*, Ravenna, Edizioni del Girasole 1996, pp. 253-263.

Niva Lorenzini, in *Un anno di poesia*, «L'informazione bibliografica», 1, 1994, pp. 30-31.

Giorgio Patrizi, *Per Giuliano Mesa*, «il verri», 1-2, 1995, pp. 107-112.

Biagio Cepollaro, *Il presente a venire*, «Baldus», 4, 1996, pp. 40-46.

www.andreatemporelli.com

VINCENZO BAGNOLI, in *Contemporanea. La poesia italiana verso il Duemila*, Padova, Esedra 1996, p. 118.
GIORGIO PATRIZI, *Prefazione* all'antologia *Resistenze 2*, a c. di M. Palladini, Roma, Arlem 1997.
GIULIANO GRAMIGNA, *Nota critica* a *Improvviso e dopo*, Verona, Anterem — Premio Lorenzo Montano, 1997.
SONIA NOTA, in *Poesia come disturbo*, «Le trame di Calibano», 0, 1997, pp. 9-11.
GIOVANNI SANGUINETI, rec. a *Improvviso e dopo*, «Il Cobold», 25, 1997, pp. 172-173.
VITO RIVIELLO, rec. a *Improvviso e dopo*, «Avvenimenti», 21 gennaio 1998.
MASSIMO SANNELLI, *Il rischio etico. Giuliano Mesa, Improvviso e dopo*, «Resine», 75, 1998.
GIORGIO PATRIZI, *La ricerca poetica negli Anni Ottanta e Novanta*, in *Storia Generale della Letteratura italiana*, a c. di Walter Pedullà e Nino Borsellino, voll. XII, Milano, Federico Motta 1999, p. 625.
GUIDO CASERZA, *Il naufragio dello stile*, postfazione a *Quattro quaderni*, Lavagna, Zona 2000.
NATASCIA TONELLI, in *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, ETS 2000, pp. 74, 147.
ANDREA CORTELLESSA, *Per una parola liminare*, in *Verso l'inizio. Percorsi della ricerca poetica oltre il Novecento*, a c. di Andrea Cortellessa, Flavio Ermini, Giò Ferri, Verona, Anterem 2000, pp. 266-267.
LOREDANA MAGAZZENI, *Un'intervista a Giuliano Mesa*, «Il Vascello di Carta», 4, 2000.
ANDREA INGLESE, *Mesa e Di Ruscio: dittico degli insubordinati*, in *Ákusma. Forme della poesia contemporanea*, a c. di Andrea Inglese, Salvatore Jemma et al., Fossombrone, Metauro 2000, pp. 211-217.
MARINELLA MARCHETTI, *Il no fatto chiaro dal respiro*, in *Ákusma*, *op. cit.*, pp. 218-223.
GIORGIO PATRIZI, *Una generazione che riapre il conflitto*, in *Ákusma*, op. cit., pp. 132-133.
SALVATORE JEMMA, *Percorsi di lettura*, in *Ákusma*, *op. cit.*, pp. 121-122.
VINCENZO BAGNOLI, *Parlare del tempo: poesia, storia, racconto*, in *Ákusma*, op. cit., pp. 107-108.
MASSIMO SANNELLI, *Appunti che sono variazioni. Per Giuliano Mesa*, «Vico Acitillo 124», 2000.
GIO FERRI, rec. ad *Ákusma. Forme della poesia contemporanea*, «l'immaginazione», 173, 2000, p. 17.
FRANCESCO MUZZIOLI, *La poesia di ricerca in Italia*, Cirps, Univ. «La sapienza», Roma, www.cirps.mediateca.it; poi in CD, Roma 2001.
BIAGIO CEPOLLARO, rec. a *Quattro quaderni*, «l'immaginazione», 174, 2001, pp. 25-26.
GAETANO A. CORDIOLI, *Giuliano Mesa, Improvviso e dopo*, «Zeta», 54, 2001, p. 15.
VITO M. BONITO, *Voce residua. Improvviso per Giuliano Mesa*, «Versodove», 13, 2001, pp. 61-62.
ANTONIO MORESCO, in *Tre poeti (Note di un incompetente)*, «la Rivista dei Libri», 3, 2001, pp. 17-19; poi *L'invasione*, Milano, Rizzoli 2002, pp. 42-45.
GIANCARLO ALFANO, *I "quattro quaderni" di Mesa, un diario che non è mai cronaca ma trasfigura la quotidianità*, «Corriere del Mezzogiorno», 11 aprile 2001.

www.andreatemporelli.com

Vincenzo Bagnoli, in *La poesia italiana alla svolta del secolo*, «L'informazione bibliografica», 4, 2001, p. 511.
Gabriele Frasca, in *Le forme fluide*, «Moderna», III, 2001, pp. 58-61.
Nanni Balestrini, *Il corpo della poesia*, pref. a *Il coro temporaneo*, a c. di Andrea Raos, Tokio, Shicho-Sha 2001, pp. 7-10. [B. scrive un testo-pastiche con citazioni ricavate da *Ákusma* (*op. cit.*), rispondendo alle domande poste da G. M. in *Frasi dal finimondo* e *Il verso libero e il verso necessario* per ribadire la sua poetica.]
Gozo Yoshimasu, *"Lampi sulle" soglie della luce*, pref. a *Il coro temporaneo*, *op. cit.*, pp. 13-14.
Alessandro Mastropietro, *Gli oracoli scomodi di un Tiresia elettronico*, «Il Giornale della Musica», genn. 2002.
Niva Lorenzini, in *Le parole esposte. Fotostoria della poesia italiana del Novecento*, Milano, Crocetti 2002, p. 162.
Rosaria Lo Russo, rec. a *Quattro quaderni*, «Semicerchio», 26-27, 2002.
Marzio Pieri, *Giuliano Mesa, le gemme dei versi*, «Alias / il manifesto», 5, 2002, p. 19.
Vincenzo Bagnoli, in *Lo spazio del testo*, Bologna, Pendragon 2003, pp. 181-182.
Marco Giovenale, *Nota su Giuliano Mesa,* I loro scritti, in lnx.italianisticaonline.it/index.php. 2003.
Vito M. Bonito, *Poesia e inermità*, in *La sfida della letteratura. Scrittori e poteri nell'Italia del Novecento,* a c. di N. Novello, Roma, Carocci 2004, pp. 226-229.
Andrea Inglese, *Attraverso il manierismo*, «L'Ulisse», rivista on line, giugno 2004, pp. 11-13.
Anna Maria Mazzoni, *A proposito d'intonazioni…*, «Hortus Musicus», 18, 2004, p. 116.
Massimo Sannelli, rec. a *Nuvola neve*, «Semicerchio», 30-31, 2004.
Alessandro Baldacci, *Giuliano Mesa*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti tra due secoli*, a c. di Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci et al., Roma, Sossella 2005, pp. 627-631.
Alessandro Baldacci, in *Il disprezzo del rimedio: (ri)pensare il tragico*, in *Parola plurale*, *op. cit.*, pp. 303-304.
Andrea Cortellessa, in *Io è un corpo*, in *Parola* plurale, *op. cit.*, pp. 45-48.
Francesco Marotta, *Parlando con lingua di pupille. Una lettura di* Tiresia *di Giuliano Mesa*, nel sito «La poesia e lo spirito»; poi in Francesco Marotta, *Scritture I,* Poesia Italiana E-book, E-dizioni Biagio Cepollaro, 2007.
Luigi Severi, *Per un nuovo intellettuale dissidente*, «Atelier», 42, 2006, pp. 36-38.
Andrea Inglese, *Semantica e sintassi beckettiana in Gabriele Frasca e Giuliano Mesa*, in *Tegole dal cielo,* vol. I, *L'"effetto Beckett" nella cultura italiana*, a c. di Giancarlo Alfano e Andrea Cortellessa, Roma, Edup 2006, pp. 163-176.
Giovanni Andrea Semerano, in *Il piccolo vetro della Camera Verde*, «La Camera Verde. Il libro dell'immagine», vol. V, 2006, p. 4.
Biagio Cepollaro, *Su* Schedario *di Giuliano Mesa*, 1978, ristampato in *Poesia italiana E-book*, 2005, «Per una critica futura», 2, 2007. www.cepollaro.it/poesiaital-

www.andreatemporelli.com

iana/CRITICA/critica.htm; poi in B. C., *Incontri con la poesia*, Poesia Italiana E-book, 2007.
MARCO GIOVENALE, rec. a *Tiresia*, «il manifesto», 12 ott. 2008, p. 14.
GIANCARLO ALFANO, in *Il Corpo della Lingua. Soluzioni anti-liriche della poesia contemporanea italiana*, «L'Ulisse», 9, 2009; poi «il verri», 40, 2009, pp. 133-144
MARCO GIOVENALE, *Visione, voce, dovere. Il* Tiresia *di Giuliano Mesa*, «Per una critica futura», 5-6, 2010. www.cepollaro.it/poesiaitaliana/CRITICA/critica.htm.
BRUNO TORREGIANI, *Giuliano Mesa e il mito di Tiresia*, «Per una critica futura», 5-6, 2010. www.cepollaro.it/poesiaitaliana/CRITICA/critica.htm.
ANDREA INGLESE, *Il canto dell'orrore: sul* Tiresia *di Giuliano Mesa*, «Per una critica futura», 5-6, 2010. www.cepollaro.it/poesiaitaliana/CRITICA/critica.htm.
ALESSANDRO BALDACCI, *Controparole. Appunti per un'etica della letteratura*, Borgomanero, Atelier 2010, *passim*.
ALESSANDRO BALDACCI, *Il silenzio "non taciuto": la restituzione della realtà di Giuliano Mesa*, pref. a Giuliano Mesa, *Poesie 1973-2008*, Roma, La Camera Verde 2010.
DAVIDE RACCA, *Cosa resta? 35 anni di poesia più qualcosa…*, in www.nazioneindiana.com, ottobre 2010.
GIULIO MARZAIOLI, *Per… a Delo* (su *1, 6, 7*), in www.puntocritico.eu, gennaio 2011.
ANDREA INGLESE, *Voce e paesaggio. Su Giuliano Mesa*, "Atti Impuri", 2011, in corso di stampa.

ANTOLOGIA DELLA CRITICA

Poesie per un romanzo d'avventura

[…] C'è nella poesia di quest'altro giovanissimo (per altro non alla sua prima uscita pubblica), un'accortezza insolita, una stupefacente genuinità di conoscenza. Mesa non sembra accostare la poesia con materiali puramente culturali, anzi l'evidenza delle proprie ascendenze viene accuratamente occultata, quasi rimossa. […] Ma l'attenzione alla vita nel suo incomprensibile modo di essere, nel momento stesso che la si vive, diventa l'essenza della poesia di Mesa. […] Nonostante tutto la ricerca sperimentale (e sperimentata) risulterà inferiore alla sua stessa "presa vitale", nel senso che ogni moto del linguaggio, ogni ricetta divinatoria, ogni indagine e analisi sulla (della) parole, rappresenta un momento di crisi e di presa di coscienza del poeta su stesso, sulla propria "disperata vitalità". L'invenzione di Giuliano Mesa è dunque, o pare essere, o potrebbe essere, un quadro globale, un riferimento e un continuo rimando da realtà psichica a realtà esterna, e da entrambe a una ricerca di totalità che solo un linguaggio "aperto" può consentire. […]

(GILBERTO FINZI, in *Sei poeti*, pref. a AA.VV., *Il sesto poeta*, Milano, Spirali 1982, pp. 13-14)

www.andreatemporelli.com

I loro scritti

Per Giuliano Mesa la vita è una lastra opaca sordamente resistente e di fatto impenetrabile, e la scrittura ne costituisce il reiterato geroglifico interrogativo. Si tratta peraltro di una interrogatività totalmente priva di illusioni di risarcimento, disperatamente paziente, infelicemente paga del suo stesso meccanismo, che recupera e rimette in ciclo senza fine risposte mùtile, frammentarie, perfino beffarde in forza della propria impassibile atonìa ripetitiva, del proprio darsi come impeccabile esattezza, lucida cecità. Tutto procede lentissimamente, come sul filo di un ànsimo medianico, in una sorta di pacato delirio ipnotico. […] La serietà di un procedere siffatto sta paga della propria composta densità atonale. È piuttosto al suo interno più interno, negli interstizi e nelle faglie di una sintassi la cui straordinaria compattezza consta di singoli elementi erratici e eterocliti saldati dalla malta di un logos che non ammette sbavature psico-sentimentali di sorta, che si scopre il senso della frantumazione e del disastro: un crollo epocale, da cui è tremendamente azzardato sperare si salvino gli "annali" e — appunto — "i loro scritti", in una paratassi agglutinante in cui nuotano plichi, carte, suoni, manufatti, melma, cellule, cortecce… […]

(Mario Lunetta, *La materia sempre vince. Su certe scommesse sicure di poesia recente*, «Concertino», 6, 1993, pp. 26-27; poi in Mario Lunetta, *Et dona ferentes*, Ravenna, Edizioni del Girasole 1996, pp. 253-263)

Se si dovesse definire in una formula l'universo della dicibilità essiccata ritratto da Mesa si dovrebbe ricorrere alla *precisione*: precisione nell'allineare da una parte, con tecnica dell'accumulo, frammenti di una materia franata, residui, tracce di cui si è smarrita la destinazione o la stessa consistenza corporea (restano crampi e impronte, scaglie, margini, spazi vuoti). Dall'altra colpisce l'esattezza del suono, il profilo fonico della parola che fa barriera contro la smemoratezza e la dispersione: è come se un raggrumarsi molecolare tentasse aggregazioni insolite, fino a provocare la percezione a un ascolto, a uno sguardo che deve penetrare oltre l'omissione, liberandosi dalle certezze degli accostamenti abituali.

(Niva Lorenzini, *Un anno di poesia*, «L'Informazione Bibliografica», 1, 1994, p. 30)

La crisi della categoria di "nuovo" viene pienamente esplicitata in Giuliano Mesa, a giudizio del quale, per tentare una dicibilità totale della realtà, occorre produrre un senso disincagliato dall'esigenza di produrre nuovo (G. Patrizi, *Per Giuliano Mesa*, "il verri", 1995, 1-2, pp. 107-111): significativa è poi la scelta di utilizzare, in luogo di linguaggi vistosamente artificiosi, un italiano standard con la consapevolezza che si tratti comunque di una lingua artificiale. […] La più recente raccolta, *I loro scritti* (1992), allude già nel titolo a una pluralità di soggetti che è un altro modo di rubare le parole all'io lirico assoluto; altra tecnica impiegata è quella di esasperare il carattere biologico-chimico, materiale quindi della lingua in uso, esibendo in presa diretta la fatica corporea del loro uso. […] Ma si prova tuttavia a nominare "come se", senza arrendersi al fascino dell'accumulazione, all'estetica

www.andreatemporelli.com

del catalogo, piuttosto tentando di raccontare, di "rendere conto" anche *attraverso* quest'ultimo, in senso fisico, come dimostrano le *Poesie per un romanzo d'avventura* con la loro volontà di ricomporre e distendere in narrazione dettagli ed elenchi.

(VINCENZO BAGNOLI, in *Contemporanea. La nuova poesia italiana verso il Duemila*, Padova, Esedra 1996, pp. 118-119)

[…] Dire è fervore per ciò che resta. Mesa scava il presente sotto le macerie dei fatti. Il presente è proprio il senso del presente ma questo è irrimediabilmente perduto. Mesa mette ordine, organizza l'essenziale, scova il dettaglio che può testimoniare perché è ancora caldo, la sua descrizione è pura attenzione. Bisognerà prendersi cura di ciò che è accaduto, anche se una descrizione non è una definizione, un discorso. Il presente si salva come cura dell'accaduto, come soccorso: più la voce si abbassa, appena accenna ad una scena non descritta, più il presente si connota come immane violenza. Quel silenzio, quella lucida tenerezza della parola, sono tutto ciò che resta dell'immane violenza scatenata dalla "autosufficienza dell'attualità". Mesa s'installa nella contraddizione della sua conoscenza "tattile": palpa l'inafferrabile. E allora lo circonda di non-detto, forse solo così, con questa epica dei dettagli, si scongiura l'"idillio tra lingua e mondo", si evita la menzogna. Le sue parole hanno il tempo del presente ma solo perché sono risolte nella forma generale del deittico. Parole che indicano la strada (il metodo) per metter ordine tra ciò che resta, aver cura dei resti. […] Mesa non dice di parlare di sé. Il titolo del lavoro che porta avanti dal 1985 è indicativo: "I loro scritti". Certo, la voce che esorta a comprendere i confini di un'esperienza, è la sua. La voce che legge lentamente e *silenziosamente* le parole, e se la fa quasi schioccare sulla lingua, è la sua. Ma ha risolto, nella scrittura, ogni fantasma di soggettività: è tutto un gesto, una pedagogia dello sguardo, un'apertura sofferta. […]

(BIAGIO CEPOLLARO, *Il presente a venire*, «Baldus», 4, 1996, pp. 40-46)

Improvviso e dopo

Il primo verso della raccolta di Giuliano Mesa va a urtare subito contro una negazione: «ritrova, no». Ma che cosa nega questo "no"? Solo un oggetto grammaticalmente circoscritto (nel caso, il verbo che lo precede) o un intero progetto poetico? anzi, è esso stesso tale progetto? […] La negazione sembra investire la possibilità di locuzione [...] La *vetustas* (del resto, già prima: "vecchia musica") non è effetto della consumazione del tempo, ma designa uno sgretolamento intrinseco, originario della parola. La quale si colloca, di nuovo, fra due opposti, perché indifferente all'uno e all'altro, "parola secca", parola "inumidita". I predicati si equivalgono, entrambi insostanziali: «Ogni proposizione inutile, inutile / tacerla…». L'enunciato poetico è l'enunciato di una inattitudine a identificarsi. […] Questi testi di Giuliano Mesa vanno sotto il titolo *i loro scritti* — cosa che non mi sembra senza significato: sono dunque, categorialmente, degli *scritti*. […] Semplicemente, non ci si contenti

www.andreatemporelli.com

che questi testi dicano quello che (sembra) vogliano dire. Si tratta di leggerli *come scritto*, non contro o a dispetto, ma servendosi di quello che vi passa attraverso (o di traverso?). […] In questo blocco di poesia operano due sistemi: il sistema della negazione (esemplare patente la ballata che inizia "detto è moltiplicato", appunto con la moltiplicazione dei "non"); e il sistema di accumulo di materiali, dei quali non si prédica né la inconsistenza né la realtà: materiali come "materia del corpo". […] Ricompare il "dire", che era stato, o si credeva, liquidato *ab initio*. Costruita su una presunzione radicale di vuoto, la poesia di Mesa si *materizza* — ma si progetta anche un "dopo". Quale? «fra polvere e fumo», la possibilità di essere diversa da se stessa? Peraltro, la poesia, dico così in generale, non ama avere né capo né coda.

(Giuliano Gramigna, *Nota critica* a *Improvviso e dopo*, Verona, Anterem 1997, pp. 49-51)

"Improvviso e dopo". Un titolo implacabile che non permette distrazioni quello di quest'ultima raccolta del poeta Giuliano Mesa. Come implacabili risultano, poi, i versi che assegnano punti e coordinate via via frammentati dall'impossibilità di trovare fra l'"improvviso" e il "dopo" il "momento" di agire. Perché quella di Mesa è una poesia che si nega appena appare, negazione "positiva" però che ammette la sostanza della parola ma non ne piange la "fatata assenza"… Non più come "pietra", né solo come "sangue", ogni vocabolo di questo poeta è un reperto, una traccia, un'orma con un riflesso ben riconoscibile. Potrebbe perdersi la parola mentre si corre dietro, si cerca, fin dove senza inizio né fine tutto "ricomincia". La parola del tempo che non è mai "adesso", ma si svela (accuratamente in ombra), in un preciso intervallo friabile come un foglio di carta, fra l'"improvviso" e il "dopo". E invece le continue ripetizioni, vere e proprie "ossessioni verbali", non stancano mai la pagina, la vivificano anzi, le conferiscono il miglior pregio della scrittura: quello di significarsi ogni volta nello stesso modo, e nel contempo di mostrare infiniti altri valori.

(Vito Riviello, rec. a *Improvviso e dopo*, «Avvenimenti», 21 gennaio 1998, p. 68)

La voce del poeta non è in grado di rispecchiare il mondo, non corrisponde più alla realtà molteplice e mutevole. La sua mutilazione, la sua afasia, la sua incapacità di ricomporsi in unitaria coscienza critica, la priva della possibilità di restituire al lettore come autentica *Erfahrung*. Si direbbe che mai come oggi le tesi di Benjamin a proposito dello *choch* e dell'"esperienza" frantumata dall'informazione si siano rivelate veridiche: "tutto indimenticato […] nessun perché da difendere, / vite che non riebbero, se sai non abolisci, / non la memoria, non rimargina". […] Tutta la raccolta di Mesa è percorsa dalla sfiducia nella facoltà della parola di costituirsi autentico senso antagonistico, per quanto frammentato, al mondo, alla storia, di concretizzarsi altrimenti che in "proposizione inutile". […] È un concetto tutto moderno, quello di parola inattuale, di parola dotata di "scadenza": "un gesto per ogni tempo, e ora più che mai (…) fuori tempo la mente, sempre, la parola". La parola cui allude Mesa è parola che, brechtianamente, rifugge la compiu-

www.andreatemporelli.com

tezza, la perfezione che è assenza di dubbio, corsia preferenziale verso l'oblio. La poesia, nella sua alalia, è ancora strumento di reazione, di ribellione al conformismo, all'inazione coatta, è succedaneo del gesto negato. La dissonanza con l'ironia con cui Edoardo Sanguineti in *Corollario* (Feltrinelli, Milano 1997), parla di "suprema / armonia dell'agrafia, dell'afasia", in cui ogni scrittura dell'"esistente" rappresenta "un'irregolarità, una mostruosità", amplifica l'effetto tragico che, nella poesia di Mesa, assume la condizione di "dislessia", tanto dell'autore di fronte al mondo quanto del lettore che nella poesia cerca risposte.

(MARINELLA MARCHETTI, *Il no fatto chiaro dal respiro*, in *Ákusma. Forme della poesia contemporanea*, a c. di Andrea Inglese, Salvatore Jemma et al., Fossombrone, Metauro 2000, pp. 219-220)

Ascendenze. Quali voci del Novecento italiano sono riconoscibili nel dettato di Mesa? In quale famiglia inserirlo? La lingua di *Improvviso e dopo* emerge compatta, coerente, nettamente distinguibile nel panorama contemporaneo, e proprio per questo remota, avulsa. Il riferimento più immediato ci porta oltrefrontiera, a Beckett. Di Beckett è riconoscibile il vocabolario del corpo smembrato e derelitto, il ritmo ossessivo delle funzioni biologiche elementari — tra cui va incluso il *dire*, che è un conato insopprimibile come la sete o la fame. Ma Mesa allarga lo scenario beckettiano, introducendo panoplie industriali e fregi faunistici propri di una versione contemporanea dei trionfi rinascimentali: scorci fantasmagorici e terrificanti di un paesaggio ibrido, in cui si accavallano immagini di preistoria e di dopostoria. Di Beckett è anche presente un motivo fondamentale: il tema dell'enunciazione. Non, si badi, poesia sulla poesia, bensì poesia sull'atto del dire […] *Negazione*. La poesia nega il mondo, in quanto si pone come promessa utopica di felicità; il mondo nega la poesia, smascherandone il carattere ipocrita e consolatorio. Di questo doppio legame le avanguardie novecentesche sono spesso rimaste prigioniere, incerte tra potenziare lo specifico letterario a difesa della futilità imperante o distruggerlo in nome di rivoluzioni politiche a venire. Queste opposto e simmetriche negazioni divengono in Mesa metafora di una lacerazione più diffusa che coinvolge l'intero edificio del linguaggio ordinario ben al di là del ristretto idioma poetico. Qui si colloca quell'esercizio dell'enunciazione (provvisorio e precario) che, come ho già detto, è un *Leimotiv* fondamentale del libro. La doppia negazione quindi, piuttosto che essere assunta a livello di presupposto dottrinario, fornisce il ritmo alterno di sistole-diastole attraverso il quale il dire nega l'essere della cosa e la cosa nega l'essere del dire [*nome non dice cosa / cosa non fa spessore*]. […] Ciò che conta è il passaggio della parola, la scansione delle frasi e la misurazione del tempo, l'alternanza e la mutazione dei significati, la caducità del senso. Inutile afferrare il nulla attraverso il linguaggio […] *Strutture*. *Improvviso e dopo* contiene tre sezioni, la più lunga e articolata delle quali ha per titolo *Poema provvisorio*. Il *Poema* si presenta come un microcosmo iperstrutturato nel quale Mesa, seppure "provvisoriamente", reinventa a proprio uso e consumo i generi poetici, ad illustrare l'obsolescenza degli istituti della poesia italiana contemporanea. Il risultato non è un ennesimo e superfluo ammazzamento del moribondo (la tradizione metrica), e

www.andreatemporelli.com

neppure un suo artificiale ibernamento. Mesa esibisce un'autarchia delle forme che illanguidisce molte operazioni del neometricismo contemporaneo. La forte tensione formale, presente sia a livello macrotestuale (organizzazione dei componimenti) sia a livello microtestuale (criteri molteplici di metricità), non riposa mai sul codice della tradizione, ma esibisce la necessità di codici nuovi (provvisori). Se i neometrici compiono raffinate variazioni all'ombra della norma condivisa, soddisfacendo quindi l'attesa del pubblico, Mesa rompe le aspettative, rimodellando i criteri di poeticità e attendendo dal lettore una partecipazione attiva nei confronti di questa innovazione. […] L'arbitrarietà è però l'inevitabile resto di un ordine che, voluto soggettivamente, non restaura comunque una intelligibilità piena. Il mondo, cui *Poema provvisorio* rimanda, rimane opaco e sfuggente, nonostante il tentativo di moltiplicare le prospettive, i registri e i toni. […] L'arbitrarietà della forma è per Mesa, al contrario di certi postmoderni, un'infelicità della forma. *Lingua e corpo*. […] Il presente viene misurato, come in tutti gli scrittori animati da una forte tensione etico-politica, alla luce di un progetto radicale di felicità. Il corpo è per Mesa l'ultima risorsa di una verifica storica: oltre lo scintillio della festa mediatica di massa, cosa è rimasto dei grandi progetti di emancipazione e di partecipazione collettiva? Nient'altro che corpi divisi ed avulsi, chiusi in un loro più o meno simulato agio (la tana, le provviste). […] La tentazione dell'eroismo solipsistico è controbilanciata in Mesa dal registro comico-parodistico che spesso irride il proprio dettato, lo rende dissonante, a ricordare che colui che scrive non possiede privilegi morali ed epistemologici.

(Andrea Inglese, da *Mesa e Di Ruscio: dittico degli insubordinati*, in *Ákusma. Forme della poesia contemporanea*, a c. di Andrea Inglese, Salvatore Jemma et al., Fossombrone, Metauro 2000, pp. 211-214)

Da recitare nei giorni di festa

Giuliano Mesa elabora una ipotesi di plurilinguismo come testimonianza, memoria storica, un plurilinguismo drammaticamente irriducibile all'unità e non ornamento di stanchi epigonismi, rigorosa registrazione di esistenze e di tragedie, mai rappresentazione estetizzante di esse.

(Giorgio Patrizi, *Prefazione* all'antologia *Resistenze 2*, a c. di Massimo Palladini, Roma, Arlem 1997, p. XV)

Quattro quaderni

[…] Seguendo di volta in volta la traccia dell'improvvisazione, Mesa ha sicuramente scoperto soluzioni strutturali non previste in principio. Tali nuclei strutturali sono stati quindi organizzati all'interno di uno schema quartettistico, a cui il momento lirico iniziale rimane comunque estraneo. La mediazione strutturale del quartetto non riguarda quindi i contenuti lirici, ma la forma improvvisativa nel suo svolgimento tecnico. Si tratta, in sostanza, di uno schema retorico, che agisce sul livello dell'enunciazione macrostrutturale e penso che sia anche per questo che Mesa insi-

www.andreatemporelli.com

ste sulla leggibilità *hors de structure*, definendo, con un'eloquente immagine, la forma quartettistica «un'epidermide artificiale su un corpo scorticato», sebbene non sia da trascurare la tensione formale tra l'impulso improvvisativo e la disciplinatissima struttura esterna. […] Ora, alla fine di un ventennale lavoro "in levare", tutto viene spostato sul piano dell'enunciazione, mercé un Eliot-Montale riletto attraverso l'attivissimo filtro del Beckett di *Comment c'est*. Credo che i critici concorderanno facilmente su questa ascendenza letteraria. Epperò con questo si coglie solo l'aspetto epidermico della poesia di questo nuovo Mesa che raccoglie la lontana eredità strutturale del Leopardi meditativo (penso alla celebre interrogazione «*Questo* è *quel* mondo?»), ossia quel gioco degli specchi attivato dai deittici, in cui la memoria si piega su se stessa e che mima, microsequenzialmente, la dicotomia quaderni - quartetti, improvvisazione - forma, lirica - struttura e che, a uno stadio larvale, era già nel Mesa minorenne di *Schedario*, laddove, in nota, esibiva la tensione fra la poesia e il progetto linguistico e poetico. […] Viene fatto il vuoto intorno agli elementi dell'enunciazione, e i deittici, che troviamo anche isolati a formare potenziali unità versali […], non svolgono più la funzione semantica di designazione del contesto arrivando anche, nella versione estrema, a negarsi la funzione di rapporto sintattico fra gli elementi dell'enunciato. […] La nuova lirica di Mesa, eliDendo i contesti storici e biografici, le giunture sintagmatiche del contesto e rimuovendo ogni *senhal* (vi è un *tu* che campeggia in queste liriche, ma è ridotto a puro pronome, vuoto vocativo), si fonda su una grammatica estremamente povera che però genera, attraverso le figure dell'iterazione, un movimento a spirale […] A rigore, si dovrebbe definire questa grammatica una macchina lirica deretoricizzata, una macchina segnica virtuale e ossessivamente tautologica. L'elemento categoriale è il vuoto, la vuota enunciazione su cui lasciare segni testimoniali («…il vuoto, Lucrezio, / il vuoto — / lì possiamo costruire, c'è spazio, / per fare un'orma / e fare un segno di passaggio») e su cui campeggiano come puri "possibili", le categorie temporali e spaziali. […] È un abnorme sviluppo di retorica *in absentia* con cancellazione del potenziali metonimico e metaforico: quale sia il prima e quale sia il dopo, che cosa accada, quale sia il referente spaziale non viene detto, i riferimenti ai luoghi e ai tempi sono cancellati. […] È evidente che, sotto la patina algida di questa retorica dell'enunciazione, possiamo presumere, come momento lirico iniziale, una fitta presenza della vita e dei suoi attori episodici. Parlerei, per questo motivo, di una deissi attributiva e fabulatoria. Se così non fosse, se dai deittici non discendesse una storia, se l'inerte dimostrativo non venisse letto come un fatto di sentimento, questa poesia rappresenterebbe un insensato esercizio linguistico. Così non è: il contenuto lirico si riversa sull'enunciazione, sulla disperante tautologia, su quel "gesto di fare il gesto" e sulle sue implicazioni epistemologiche. […] Ma perché, allora, questo ricorso ossessivo agli elementi dell'enunciazione? Credo innanzitutto che ci siano ragioni psicologiche, di pudore verso la propria autobiografia […], e poetiche, di scetticismo lirico, ma credo anche che siano le meno interessanti. Più importante è chiarire questa fenomenologia dell'enunciazione. Bisogna fare un passo indietro, a quella retorica della negazione che apriva perentoriamente la raccolta *Improvviso e dopo* […] e ricuperare la vecchia definizione di Bergson secondo

www.andreatemporelli.com

cui la negazione «ne tient compte que du remplacé et ne s'occupe pas du *remplaçant*». Quel meccanismo retorico è stato portato da Mesa in questa nuova raccolta alle estreme conseguenze: la negazione investe ora l'intero potenziale semantico. Il soggetto poetico sa che cosa *non* nomina, lasciando sospeso in un'attesa di senso ogni possibile ed eventuale referente. […] Fuga dalla responsabilità? Sarebbe interpretazione grevemente ideologica, perché con Mesa siamo nel cuore di una lirica pura raggiunta attraverso un estenuante tirocinio nella materia della lingua, oltre la disarticolazione sintattica delle avanguardie, assolutamente al di qua di una psicodinamica consolatoria, neanche mai sfiorata da Mesa. Siamo nel cuore di una lirica che ha come unica ragione quella di non pretendere ragioni, che ha il coraggio di gettare sulla pagina un'esperienza vitale in forme improvvise, non garantite a priori. È una poesia pura, una lirica astratta che si trascina dietro scorie e detriti e che compie il miracolo di avvincere il lettore a una storia, a un dolore, a un'angoscia mai nominati ma che, per le vie segrete dello stile e della grammatica, premono contro le parole [;] si legga il clamoroso e imprevedibile emergere, quando la grammatica sembra già aver prosciugato i suoi contenuti, di quella «goccia di lacrima salata, / sulle labbra…» (*Terzo quaderno, t1*), capace di abbattere, per un istante, le barriere del pudore retorico per fare emergere tutto quello che finora era stato taciuto: «questo è il dolore?». È un interrogativo che scuote l'intero edificio grammaticale, ponendo in crisi di senso l'intera opera. Perché dunque questi lampi figurativi? perché l'estemporaneo emergere di oggetti tanto concreti? Io credo che Mesa abbia tentato e sia riuscito a riformalizzare l'antica questione della nominazione poetica del mondo, con la velleità adamitica di dare un nome alle cose. Ha fatto silenzio intorno agli oggetti, ne ha fatto precipitare la virtuale presenza nella grammatica delle parole vuote, in un naufragio dello stile. E quando è tornato su dal vuoto semantico ha mostrato oggetti concreti e puri, sporchi di sangue ma adamantini. So che il taglio critico scivola verso notazioni impressionistiche ma la poesia di Mesa, infine, sguscia dalle maglie strette del proprio schema e della propria filologia. Il lettore metta allora da parte lo schema dei *Quattro quartetti*, legga improvvisando, anche saltando di poesia in poesia e accolga infine, come un raro dono lirico, questi due versi, impregnati del significato nascosto di questa poesia e delle segrete intermittenze del cuore: «una tua mano, nel tuo sonno, ti stava accarezzando — / non moriremo più)».

(Guido Caserza, *Il naufragio dello stile*, postfazione a *Quattro quaderni*, Lavagna, Zona 2000, pp. 85-93)

«Ogni perfezione va distrutta» (*Improvviso e dopo*, Anterem, Verona 1997). Ma i nuovi testi (*Quattro quaderni*, Zona, Lavagna 2000) hanno anche grandi fasi di perfezione: la costruzione del libro come struttura di strutture (quattro quaderni annuali, trasformati in quattro quaderni non cronologici, che producono i "quartetti"); la volontà metrica arcaica, con sequenze di piedi (ad esempio, i giambi e i trochei, con un dattilo, dell'inizio apparentemente semplice del *Quarto passaggio*: «e dopo questo suono, dopo, / dopo torna // come se nulla fosse, suona,/ suona ancora / [e fa le bizze, scalcia, / muove l'aria]»). Forse la poesia segue il mondo

www.andreatemporelli.com

"pieno di occhi", con inserti di prosa o quasi. La parola laica enuncia e crea la musica e la simmetria: il "modo di comprendere" dell'inizio prepara quello del *Passaggio di Santiago* («se c'è è come se non ci fosse / modo di comprendere. / anche non comprendendo, vedete, / non c'è modo di accettare»); la prima parola del libro rima con l'ultima ("questa": "resta"). Ogni simmetria è (anche) ricerca di "perfezione". […] Riducendo, cade la ricchezza. Il non-finito (l'apparenza del non-finito) porta al non-perfetto (l'apparenza del non-perfetto), quindi ad un'auto-anarchia: ma ora la riduzione è carica di un altro sapere, che è tecnico: a suo modo, una forma di ricchezza, virtuosa e sottile. Tutto questo è già nel rapporto tra "improvviso" e costruzione di "dopo" […] il libro e l'articolazione in *Quaderni* e *Quartetti* rigorosi sono "struttura": l'improvviso è una forma ibrida, a metà tra la non-forma e la fissità. Anche «l'organismo» vivente «si trova a metà strada fra qualcosa di informe e qualcosa di intero ed esteticamente compiuto. […] Il pezzo non è pensato ma esiste con caratteristiche già formali: "[ombra, che è un'ombra, / che la forma si forma / come ombra di sé]"» [II.11]. Nel singolo testo, l'impoverimento è contrastato dalla ricchezza della prosodia; nell'insieme, la povertà di ciò che vuole essere immediato (non meditato, non forte, non risolutivo) è contraddetta dalla meticolosità, matematica e musicale. […] La lucidità permette l'abbandono totale.

(Massimo Sannelli, *Appunti che sono variazioni. Per Giuliano Mesa*, «Vico Acitillo 124», 2000)

[…] La struttura del libro è articolata dalla disposizione di quei momenti di coagulazione in obbedienza a regole di composizione insieme musicale e architettonica, che rispondono alle categorie di "temi, variazioni, raccordi, serie". Una tale volontà costruttiva libera evidentemente il singolo evento dalla sua dimensione accidentale, e dunque ineffabile, indicibile, per restituirlo, nella composizione seriale, all'armonia dei rapporti. Il che, in altri termini, vuol dire che ogni singolo testo di Giuliano Mesa restituisce non un evento cronachistico, un qualche accidente della vita del poeta, ma un momento dell'esperienza del linguaggio, dell'irruzione dell'evento linguistico. E vuole anche dire che questi momenti vengono così rimanipolati, rimasticati in una modulazione che è autonoma, svincolata dalla restituzione realistica. Nella dimensione del quaderno non viene riprodotta mimeticamente la quotidianità del vissuto, ma al contrario ricomposta per mezzo di associazioni, in alcuni casi tematiche, l'irruzione del vivere. Una scrittura all'infinito, questa di Mesa, che se da un lato rimanda ai *Rerum Vulgarium Fragmenta* petrarcheschi, dall'altro appare fortemente inserita nella tradizione artistica del Novecento. Una scrittura che intende restituire l'istantaneo, l'improvviso, lo scatto corporeo. Una scrittura, allora, che chiede al lettore di essere da lui assunta, per potersi fare voce, tornare flusso e gorgoglio nell'intoppo.

(Giancarlo Alfano, rec. a *Quattro quaderni*, «Corriere del Mezzogiorno», 11 aprile 2001)

www.andreatemporelli.com

Giuliano Mesa, con *Quattro quaderni*, propone un coraggioso tentativo di continuare a dire con un immaginario diverso, con problemi e urgenze anche nuove, senza mai la resa a una condizione postuma, ma affrontando in un serrato duello con la tradizione alta per cercare e costruire una voce propria, per riprendere fiato e parole in grado di pronunciare il mondo al presente, anche in negativo, anche in levare. Allo stesso modo la struttura elaborata […] complicata dalla presenza di risorse di vario genere, non è da ascrivere a un generico eclettismo postmoderno, ma alla necessità di dotarsi della necessaria strumentazione per vedere e descrivere un sempre più complesso "labirinto gnoseologico".

(Vincenzo Bagnoli, in *La poesia italiana alla svolta del secolo*, «L'Informazione bibliografica», 4, 2001, p. 511)

Sono trame fittissime quelle dei *Quattro quaderni* di Giuliano Mesa, trame che non trovano requie. Il movimento quartettistico del testo si dirama attorno a un centro evanescente, immateriale, privato di sé fino allo scorticamento ritmico-esistenziale. È qui l'esposizione etica della lingua. Dentro queste trame la poesia, celanianamente, si mostra come parola senza passaporto, senza radici; e attraversa un paesaggio muto dovendo caricare su di sé il peso di una verticalità che deve annodarsi con l'orizzontalità della vita. La poesia segna meridiani, trame incorporee di un senso che deve farsi "terreno" su cui camminare, nell'impossibilità di redimere la vita. Non c'è catarsi nell'arte, non deve esserci. Questo Mesa lo sa; e la griglia quadripartita — come uno stringersi di meridiani e paralleli — è un reticolo progettato non a disegnare una forma; piuttosto a sottrarla, a scarnirla, a renderla impura perché è forma che deve attraversare l'esistere ed essere disposta a uscirne lesa, ferita. […] Inversione di respiro. Le parole vuote della lingua — quelle che non dicono, ma indicano — circoscrivono l'enunciazione, lasciano accadere le cose. La sospensione sintattica del deittico, quasi colta in dialogo tra Beckett e Leopardi, rifiuta la luce di uno sguardo totalizzante. L'io smiccia la storia dalle feritoie di un tempo svuotato, avverbiale […] quello che non passa nell'immagine, ma la trapassa — resta «l'ultima risorsa di una verifica storica» (Andrea Inglese), il progetto desublimato di una politica che accede a un luogo comune della parola. Di una parola che deve distruggersi nella sua coazione a rappresentare per farsi lingua di passaggio, voce *intorno a*, non su qualcosa. […] «Che cosa accade al linguaggio quando la verità gli è completamente sottratta?» — è una «frase dal finimondo» di Mesa; è, credo, il nodo dei *Quattro quaderni*, la sua domanda. Il tempo, il corpo, il margine sono microeventi della verità. La loro residualità è fondamento esistenziale. La domanda etica del linguaggio di Mesa non va verso una rappresentazione del reale e della lingua stessa, quanto verso la cancellazione del falsità del dire, dell'inconciliabile rapporto parola-evento. La strategia del deittico, dell'avverbio, dell'interstizio spazio-temporale è radice, matrice della parola, del pensiero, poiché è luogo dell'esistere. I *Quattro quaderni* nascono da una ricerca dell'esperienza e della sua dicibilità, da una domanda di lingua in un tempo che non ha più lingua. […] La parola di Mesa da *I loro scritti* a *Quattro quaderni* perde sempre più ogni connotazione metadiscorsiva. Ove questa persiste, risplende della stessa inco-

www.andreatemporelli.com

noscibilità del gesto (poetico, umano); è atto conoscitivo che conosce e non dice di conoscere. Chi legge è inscritto, eticamente, dentro questo atto. Non può esimersi dal condividerlo, se non con il rifiuto di leggere. Ogni segno sulla pagina è testimonianza di conoscenza, ha occhi e labbra, è volto che ti guarda — e si arrende al tuo volto quanto più alta è la responsabilità della parola condivisa. È desertificazione dei nomi, il cammino di Mesa. È rendere residuo il sostanziale e sostanza il residuale. È come se tutto riprendesse a parlare dopo una guerra. La guerra non è solo quella conclamata delle armi, la guerra è permanente e passa nelle immagini, nel fiato corto e inautentico della rappresentazione, nella falsificazione assoluta della parola che vuole (credendo di sapere) dire ogni cosa, che non arretra di fronte al dolore, alla violenza, all'orrore perché si è garantita "un avamposto, protetto, dal quale osservare e descrivere il massacro *altrove* in atto come *fase inevitabile*" (G. Mesa). […] Ciò che resta alla lingua poetica è arretrare, riconoscere l'impronunciabile, la propria posizione indifesa — a difesa di un luogo comune, di un respiro.

(Vito M. Bonito, *Voce residua. Improvviso per Giuliano Mesa*, «Versodove», 13, 2001, pp. 61-62)

[…] Il versificatore lirico ha abolito l'Io poetante e tutto il suo bagaglio esistenziale a favore della parola poetica rossellianamente intesa non come musicale ma come musica. E qui la musica non ha referente, non ha oggetti concreti di riferimento: e qui scatta il quid poetico, gli oggetti ci sono, ma negati, rimossi […] Rigore e improvvisazione, impulso e compressione per una poesia enunciativa che mette in crisi i pilastri egotico-metafisici della lirica per concentrarsi sugli elementi ossessivamente deittici dell'enunciazione. […] non resta che farla finita con la glossolalia schizofrenico-jakobsoniana dell'avanguardia e di tutte le sue sorelle postume e al tempo stesso non resta che farla finita con i cantati facili del lirismo […]

(Rosaria Lo Russo, rec. a *Quattro quaderni*, «Semicerchio», 26-27, 2002)

Uno degli esiti più significativi e originali del dialogo con il tragico che la nuova poesia italiana ha recentemente intrapreso ci viene dalla raccolta di Giuliano Mesa, *Quattro quaderni* (2000), dove il "controrespiro", l'*Atemwende* celaniana è portata con sbalorditiva efficacia a confluire entro un "monologo dell'agonia" di evidente stampo beckettiano. La lingua è l'inesauribile fossile, il deserto in cui covare, senza sosta, e senza fine, l'ultima parola: la parola del tragico. La poesia di Mesa è percussivamente incistata nella dimensione apocalittica dei segni, dove per apocalisse è da intendersi allo stesso tempo, tanto la dimensione dello svelamento, quanto quella del crollo, della chiusura del discorso rappresentativo. […] In *Quattro quaderni* la forma funziona come un nastro di Moebius in cui origine e conclusione, principio e fine, si specchiano uno nell'altro, fondono e confondono i propri contorni in una inesauribile ripetizione di segni quali simulacri della morte. […] La lingua di Mesa si muove all'interno di una ripetitività ritmica, musicale, che vitalizza la salma del reale, che viene a porsi in maniera radicalmente critica, oppositiva, nei confronti delle strategie di iterazione sterile del tempo bloccato, del discorso iste-

www.andreatemporelli.com

rico, che caratterizza la macchina del potere contemporaneo. Nel mondo in negativo di Mesa è infinita l'elencazione della perdita, di ciò che manca, di ciò che non c'è. La lingua vive nella soffocazione del respiro, nel vuoto che stringe a sé la parola. Sua dimora è «ciò che non c'è». […] Una seriale apocalisse del reale e del possibile, dunque, attraversa il moto esausto di questa scrittura, si condensa nei rovesci del respiro che fanno della lingua di questo autore lo spazio in cui il 'mondo del finimondo' si riproduce senza conclusione. Nella partitura/partita finale dei *Quattro quaderni* si raggiunge quel punto di non ritorno, quell'equilibro tragico per cui i gesti della resa e quelli del resistere si potenziano vicendevolmente, divengono le basi di una ripetizione seriale del dis-fare, del cancellare, dove ogni dire è fermo nel continuo sfinimento del discorso.

(ALESSANDRO BALDACCI, in *Il disprezzo del rimedio: (ri)pensare il tragico*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a c. di G. Alfano, A. Baldacci et al., Roma, Sossella, 2005, pp. 303-304)

[…] In Mesa quest'ordine include gli stessi elementi, ma si realizza attraverso un percorso inverso: è la percezione del tragico storico che si manifesta *per primo*. Primo dunque nell'ordine della scoperta, e *primario* nel senso di fondamentale. A costituire il trauma insanabile è la morte *non necessaria* che l'uomo infligge al suo simile, ancor prima della morte come fatto *ineluttabile* per ognuno. Ed è a fronte di questo trauma sempre determinato storicamente che ogni fuga verso la generalità o la pura singolarità non fanno che ribadire ulteriormente lo scacco della condizione umana. […] Innanzitutto in Mesa non vi è fissazione al *cogito*, inteso come "io" individuale alle prese con il proprio flusso di ricordi e percezioni. E il problema nei suoi testi non è mai quello di "organizzare" la dispersione o di "suturare" con immagini e concetti la discontinuità dell'esperienza. Neppure, però, vi è nulla che richiami il tema della *prigionia della coscienza*, con il suo corredo figurativo di schermi e ronzii. […] Questa rinuncia alla centralità del *cogito* lo spinge verso un'accettazione radicale del *divenire*. Il disfacimento dell'io, però, trascina con sé anche le impalcature ideologiche inconsapevoli. E con esse le ordinarie strutture linguistiche. Nulla, quindi, permane. Nessuna eredità di forme poetiche, nessun già-detto di massa, nessuno stereotipo, sublime o basso che sia. Ma questa discontinuità investe la struttura dell'io e quella del linguaggio, in quanto è spia della discontinuità stessa dell'essere. Ciò detto, l'accettazione dell'impermanenza non si presenta in Mesa né con i tratti liberatori delle "macchine desideranti" né con quelli salvifici di certe religioni orientali. L'impermanenza dell'essere e del linguaggio è semmai un polo di quell'antinomia tragica che definisce l'universo della sua poesia. Il polo opposto è costituito dell'*esigenza etica di verità*. […] Di fronte ai testi dei *Quattro quaderni* si finisce infatti per oscillare tra due estremi: da un lato, si ha l'impressione che la *sospensione* dei rimandi referenziali corrisponda ad un pacifico e ludico programma *formalista*; dall'altro, si ha l'impressione di un incombente e catastrofico silenzio, che costringe ad un monotono rito dell'*indicibilità*. La scommessa, di Mesa, invece, consiste proprio nel dare forma, consistenza, spessore alla ricorrente crisi di dicibilità dell'esperienza. L'impermanenza

www.andreatemporelli.com

dell'essere e l'opacità del trauma storico non costituiscono semplicemente la tomba del "senso", la sua fine, ma lasciano spazio a *nuove*, *fragili forme* capaci di provocare e sollecitare un "senso" a venire. […] In questa prospettiva si può parlare della poesia di Mesa come di una poesia *non figurativa*, che tende a costruirsi in termini di successione musicale, ma non tanto a livello *microtestuale*, di singolo componimento, quanto a livello *macrotestuale*, d'intera raccolta poetica. […] È contro questa natura "rappresentativa" del linguaggio, che Mesa costruisce la sua poesia. Il sogno della "verità" non abita solo il discorso scientifico, ma anche quello quotidiano e persino quello poetico. Si tratta di un fantasma sempre presente, e mai del tutto ricusabile: la verità è "eticamente" necessaria, anche se nei fatti il discorso che pretende di dire il "vero" è sempre discorso parziale, di parte e della parte più forte. Ma di fronte al fantasma di potenza che ogni enunciato porta in sé, come possibilità di dire la verità conclusiva, i testi di Mesa vogliono opporre un discorso *indefinito* (sospensione dei nessi referenziali e astrazione delle immagini), *non finito* (incompiutezza grammaticale e sintattica della frase), *inconcludente* (perpetuo ritorno del gesto enunciativo). […] In questo lavoro di sottrazione continua, emergono non solo dei *minimi figurativi* che sollecitano una grande *pietas* («qualcosa deve sporcare il vetro. anche / con poca spesa. / una bava di lumaca, un giallo di fumo» [*v4*, *Secondo quaderno*]), ma anche della frasi del linguaggio più comune e ordinario, che si caricano di un'*attesa* semantica intensissima. Si legga l'esemplare chiusa dell'ultimo componimento della raccolta, *quarto passaggio, e dopo* (*Quarto quaderno*): «[domani moriremo, amore mio — / avremo ancora caldo e sete / e freddo e fame e tutto il resto: resta]».

(Andrea Inglese, *Semantica e sintassi beckettiana in Gabriele Frasca e Giuliano Mesa*, in *Tegole dal cielo*, vol. I, *L'"effetto Beckett" nella cultura italiana*, a c. di Giancarlo Alfano e Andrea Cortellessa, Roma, Edup 2006, pp. 163-176)

chissà

Giuliano Mesa ripropone un materiale lessicale e retorico già sperimentato nelle sue ultime prove, ma ora arricchito da una tensione e una forza maggiore, per la perdita di un'allusività narrativa che, in qualche modo, seppur tenuamente, accompagnava la decodificazione di testi precedenti. Ora ci si muove "senza rete": i versi propongono gesti ed eventi nella loro assoluta nudità, privi di ogni contestualizzazione, come isolati in un presente assoluto, in una vicenda assoluta di materie, di spostamenti, di deperimenti e scomparse. La spazializzazione di questi versi, l'attribuzione agli avvenimenti e alle cose di una temporalità, di un "a venire" di mutazione e distruzione, ora non è più giocata sul filo dello scioglimento di un racconto, ma piuttosto come una profezia sinistra di quiete o come un miraggio di calma, freudianamente al di là di ogni principio di piacere.

(Giorgio Patrizi, *Una generazione che riapre il conflitto*, in *Ákusma. Forme della poesia contemporanea*, a c. di Andrea Inglese, Salvatore Jemma et al., Fossombrone, Metauro 2000, pp. 132-133.)

www.andreatemporelli.com

Mesa riconduce il verso a qualità di grumi, di poltiglia, di sbreccature, di lacerazioni. La precedenza che l'immagine ha sulla parola (il fatto, cioè, che il rumore di fondo troneggi quale musica principale per tutti i testi) è, mi pare, il risultato di un eccesso di visione che sonda, nel particolarissimo e nella precisione microscopica, le possibilità di una forma più controllata, anche per mezzo di *enjambement* di suono più che di senso — quasi ferite.

(Salvatore Jemma, *Percorsi di lettura*, in *Ákusma. Forme della poesia contemporanea*, a c. di Andrea Inglese, Salvatore Jemma et al., Fossombrone, Metauro 2000, pp. 121-122)

Quattro quaderni — Tiresia

Quando per la poesia si trattò di lanciarsi senza paracadute, Giuliano Mesa fu dei primi ad avvedersene. V'era stata da prima la leggenda di un anno zero della poesia ma intanto uscivano ancora i razzi dei superstiti senatori. […] Poi si son strette le fila, come sotto incursione […] e aldisopra del fumo degli schioppi si son rifatte le graduatorie, rinominati i centurioni, il paesaggio somiglia una Cesenatico nella stagione alta (si riapra l'antologia di Cucchi e Giovanardi). Anni in cui perfino l'alternativa dialettale a non dire barocca o espressionista s'indoravano d'accademia. E questo intendo per paracadute. Mesa è un irregolare vero e volessi schizzarne un figurino non sarebbe quello però di un frenetico Campana. Mesa ha un centro e paradossalmente per uno che spesso ha dovuto cambiare le proprie dimore vitali, una stanzialità. Reca indosso tutte le proprie ferite ma la sua poesia ha il nitore della gemma in cui altri si possa mirare, trovar conforto e valore, calore e forza ferma di profezia. L'invenzione di *ákusma* — antologia/rete/potenziale rivista aperiodica — è quanto si deve all'energia di un isolato che non si piega a leccarsi le piaghe. […] Altruistico coraggio e visione come *post eventum* del futuro e del presente orrore è evidente nei *Quattro quaderni*, l'ultima opera a stampa di Mesa, dove il quattro sta saldo come il cubo di chi la prospettiva sa di avercela e che *si deve* avercela. Più evidente sarà nella prossima stampa del *Tiresia* […] che ha debuttato nel dicembre scorso all'Aquila con musiche elettroniche incavicchiate a sangue di Agostino Di Scipio. Anche Mesa è un musicista. […] La sua musica è quella che m'immagino avrebbe scritto Wittgenstein. Ma non si pensi a Mallarmé. Mesa non purifica il linguaggio della tribù, lo acutizza alla vista del terrore […].

(Marzio Pieri, *Giuliano Mesa, le gemme dei versi*, «Alias / il manifesto», 5, 2002, p. 19)

Tiresia

[sulla rappresentazione del 29 novembre 2003 all'Istituto Tedesco di Cultura, nell'àmbito del 40° Festival di Nuova Consonanza]

La recitazione aveva il ritmo del tempo che scorreva rapido ed eterno. Si percepiva un testo ricco di contenuti, ma ciò che più restava era il senso, che attraversa-

www.andreatemporelli.com

va il momento lasciando aperto ciò che porgeva. Le parole diventavano importanti muovendosi. Del loro passaggio restava qualcosa di non conosciuto che aspettava intensamente la continuazione.

(Anna Maria Mazzoni, *A proposito d'intonazioni…*, «Hortus Musicus», 18, 2004, p. 116)

La poesia di Giuliano Mesa si pone proprio come uno sterramento dello spazio verbale, come un tentativo di sottrarre la finzione che le parole di necessità portano con sé. La loro residualità è fondamento esistenziale. La parola in versi si fa resto, scoria, corpo effratto in dialogo con quanto sopravvissuto. È nell'"inesistere" del frammento, nel suo moltiplicarsi sotto le mani che recupera corpo una storia. Nel trànsito dall'immagine al tempo, dal vedere al sentire il silenzio esistenziale e politico trova respiro, allarga il proprio spazio, il proprio dolore. La domanda etica del linguaggio di Mesa non va verso una rappresentazione del reale e della lingua stessa, quanto verso la cancellazione della falsità del dire, dell'inconciliabile rapporto parola-evento. […] Non si può non pensare a quanto scriveva Ingeborg Bachmann nelle sue lezioni francofortesi: «La prima modificazione vissuta dall'Io è quella per cui l'Io non è più nella storia, ma è la storia, oggi, a essere nell'Io», tanto più se oramai la storia e le sue guerre, senza storia si potrebbe aggiungere, sono già e soprattutto guerre accese nelle parole. […] Ed è come se tutto riprendesse a parlare dopo una guerra. La guerra non è solo quella conclamata delle armi. La guerra è permanente e passa nelle immagini, nel fiato corto e inautentico della rappresentazione, nella falsificazione assoluta della parola che vuole (credendo di sapere) dire ogni cosa, che non arretra di fronte al dolore, alla violenza, all'orrore perché garantita da un avamposto da cui osservare il massacro *altrove*. La violenza è presente ovunque. Il soggetto la attraversa e ne viene attraversato. L'opera di poesia e musica *Tiresia*, inedita, è opera divinatoria. Lo sguardo cieco del veggente vede ciò che tutti hanno visto. Il suo sguardo estremo e la sua voce sono condizione nuda di chi ha il compito di testimoniare l'invisibile, tanto più oscuro quanto meno cela un mistero e appare nella sua atroce "banalità". La parola di Mesa testimonia un assoluto spaesamento di fronte al reale. […] Ma questo spaesamento non si arrende alla menzogna, né ad altro che non sia l'attenzione suprema alle cose, alla verità possibile per le parole stesse. L'inermità, qui, è nelle cose; nelle esistenze devastate dalla violenza e dal suo volto mansueto, umanitario, ciecamente economico. Divinare gli eventi, sviscerare lo sguardo, balbettare un pensiero che si avvicina ai corpi e alle loro ferite è quanto resta, il compito che resta. Riannodare un dialogo coi morti è quanto ha insegnato e vissuto fino alla morte Paul Celan. Nell'ultimo testo di *Tiresia — necromanzia —* il veggente di Mesa è lì a evocare i defunti, i morti insepolti e quelli delle fosse comuni. […] Cosa ha visto Tiresia, cosa può testimoniare la sua lingua, dove può ascoltare la voce dei sacrificati? Ciò che resta alla lingua poetica è arretrare, riconoscere l'impronunciabile, la propria posizione indifesa — a difesa della propria finitezza. Luogo comune della nostra inermità.

(Vito M. Bonito, *Poesia e inermità*, in *La sfida della letteratura. Scrittori e poteri nell'Italia del Novecento*, a c. di N. Novello, Roma, Carocci 2004, pp. 226-229)

www.andreatemporelli.com

Mesa è occhio che inquadra senza fronzoli o drammi, egli abita la propria guerra, è testimone e non si sottrae, la sua scrittura è movimento contro *quello svuotamento continuo operato dall'interno dalle artiglierie delle avanguardie* e in reazione continua al sepolcro ultimo dove l'Impero Culturale sovvenzionato e autoreferenziato continua ingloba tutto e il contrario di tutto. […] E la Poesia finalmente torna a conservare il silenzio, a smuovere il pensiero, a farsi motrice di un movimento.

(Giovanni Andrea Semerano, in *Il piccolo vetro della Camera Verde*, «La Camera Verde. Il libro dell'immagine», vol. V, 2006, p. 4)

«*prova a guardare, prova a coprire gli occhi*». Essere pupilla nell'ascolto. E risalire alla dicibilità del mondo stringendo tra le labbra un suono che non si fa parola. Un grido che dalle radici frana l'universo in calchi di silenzio. […] Solo la lingua che nel fango impasta la sua voce, è seme che matura nel tempo volti fraterni liberi dalla morsa dei sogni. Uno spazio dove ancora si parte la vita in tante mani, e nel passaggio si fa dimora. Per la lacrima venuta ad abitare l'occhio ammutolito del presente. *tu, se sai dire, dillo, dillo a qualcuno*». Le parole non sanno. Per significare, per esistere, farsi materia e filo che riannoda, il loro corpo deve dilaniarsi. Lo sguardo rovesciarsi. Il senso diventare l'indicibile che la lingua reca in sorte, come un dono, all'insaputa dei suoi stessi accenti. […] «*ancora non hai colto il tuo narciso, e il croco già fiorisce*». Lingua segreta dei giorni. Socchiuso labirinto del respiro. Anche oggi, su carte polverose di memoria, s'apre un varco sottile tra grate murate di stagioni. Ora che si confonde il muschio con la neve. Il minerale del sonno con il lampo della visione. Solo per questo, per questo ancora, sognare d'essere una rosa in pieno inverno. Un caso. Una distrazione del nulla. In piena luce.

(Francesco Marotta, *Parlando con lingua di pupille. Una lettura di* Tiresia *di Giuliano Mesa*, in *Scritture I*, Poesia Italiana E-book, E-dizioni Biagio Cepollaro, 2007)

Il primo verso del primo testo del poema dedicato all'indovino cieco inizia con «Vedi», non per paradosso. L'indovino cieco sa, *vede* e di fatto conosce e intende più e meglio che attraverso una percezione puramente "retinica". La sua è la conoscenza non del visibile ma della verità, *tout court*. È la conoscenza del male della città: «La città è malata» (Tiresia a Creonte, nell'*Antigone*). La verità è precisamente tutto ciò che è temuto da Creonte, Edipo, Penteo. I sovrani, cause o concause del male, hanno logicamente in odio la verità più che ogni altra cosa. E sanno spacciare la non conoscenza e il rifiuto del vero (o una falsa conoscenza e un mascheramento di verità) per difesa della *civitas*, del *bene comune*. […] C'è traccia dialogica, anche: «vedi» può essere una presa di respiro nel (o prima del) discorso, un "ecco", o un intercalare dato da familiarità, quasi un vocativo, invito a un tu: dunque *vocare* e *vedere*, daccapo: vedere e voce, vedere è voce. […] È sguardovoce che non finge di sapere poi *tutto*, di avere la chiave delle storie, non è azione alta sugli eventi, distaccata. Al contrario: è in gioco nella scrittura un coinvolgi-

mento materiale/materico con l'oggetto narrato, con la vicenda che la parola attraversa. […] Il cieco Tiresia non preconizza, testimonia. […] «Prova a guardare, prova a coprirti gli occhi» (conclusione del primo testo, del primo *oracolo*) significa allora: fa' un tentativo, osserva, e — poi — prova a coprirti gli occhi, se ne sei ancora capace. […] Il nesso con *Oniromanzia* è immediato. È l'oniromanzia quella che forse maggiormente colpisce. Non si "leggono" sogni, semmai si "vedono" incubi — niente affatto immateriali. Reali, non sognati. L'epigrafe tratta da Callimaco è appunto «e la notte prese gli occhi del fanciullo»: ed è bifronte. Da un lato narra la vicenda di Tiresia stesso: nel momento in cui vede lo splendore della dea Atena, avendo varcato con questa coscienza e visione un confine che come mortale non poteva oltrepassare, viene raggiunto dalla Notte. Diventa cieco. La Notte irrompe nei suoi occhi, glieli *prende*. (Ricordiamo anche, in tutt'altro contesto, la «notte» omerica che invade gli eroi che cadono nelle battaglie). Nello stesso tempo, la notte che prende gli occhi del fanciullo Tiresia non è distante o letteraria, ma assolutamente presente e umana: Mesa infatti la chiama a essere *anche, contemporaneamente*, segno del buio portato da chi espianta gli organi, da chi lavora con il bisturi sulle piccole vittime. Anche *questa* notte prende gli occhi del fanciullo. Ruba occhi reali, non è immagine o metafora ma osservazione: denuncia. […] "Piromanzia" per dire che "si vede *attraverso* il fuoco" e che "si vede *il* fuoco" e che "il fuoco *lo generiamo noi*" ed è presente. "Oniromanzia" per dire che la notte/incubo fa vedere le cose; che la stessa notte è (in) Tiresia; e che quella notte è una minaccia vista (da Tiresia condannato alla cecità *e* dai bambini aggrediti e resi ciechi): direttamente, minaccia reale, umana, presente. Questo carattere di *fusione in una sola immagine di due o tre realtà* (o elementi) nella poesia di Mesa ha inoltre una articolazione conseguente, microstrutturale: sillabica e musicale, nelle fortissime e serrate iterazioni o trasformazioni (assonanze, rime, rime interne,…) di gruppi di due o tre cellule sonore in tutto il corpo del testo. […] Si tratta di trasformazioni che non sono gioco ma *necessità*, vincolo. […] Questa poesia attiene a un rispetto profondo della natura tragica dei giorni che viviamo. La storia non solo non è "finita", ma se ne accumulano vertiginosamente le macerie (mucchi di morti generati dall'economia globalizzata) ai piedi di nessun angelo della storia. Non c'è la minima redenzione e rivoluzione in atto o imminente — tantomeno irreversibile. Né certa. A ogni momento ci viene chiesto di scegliere tra una perdita che ci riguarda e coinvolge, e una semplificazione che accresce la rovina collettiva. A ogni momento possiamo cercare di separare l'unità di "ornitomanzia" come visione=oggetto=strumento della visione, scegliendo di occultare l'oggetto (per solo-vedere) o di smettere di vedere (scegliendo altri oggetti o strumenti). Ma è proprio il tipo di poesia che Mesa fa a impedircelo. (O a non rendere giustificabili le fughe). Perché anche tematicamente ci riporta alle responsabilità che abbiamo nel (e verso il) mondo reale. Ci parla di (e da) un dovere. Anche attraverso una forma che chiede di essere osservata, analizzata; ma percepita come gesto etico, non puro esemplare di letteratura. […] In cosa il *Tiresia* di Mesa si differenzia dal personaggio eliotiano? A me sembra di poter dire che Mesa non formula astrattamente un discorso sulla decadenza (della *cultura*, magari, o di una certa

www.andreatemporelli.com

borghesia); ma circoscrive casi precisi che non sono in verità *esempi* o miti o allegorie, ma inaggirabili *fatti*: e fatti di cronaca, ora storia. […] Mentre il Tiresia di Eliot (sulla scorta di Sofocle) cammina «among the lowest of the dead» (*Waste Land*, III), e in quel «lowest» possiamo avvertire *pietas* ma forse anche il distacco dai corpi ammassati, lo sguardo di Mesa è — oscurata Tebe — *nella* discarica di Manila, è *con* le bambine di Bangkok. E la cosa è palese ed evidentissima nella citazione da Callimaco: gli occhi rubati dalla notte sono *sia* quelli di Tiresia *sia* quelli espiantati ai bambini. Tiresia è vittima con le vittime. Il testo nasce da una fraternità — non asserita ma vissuta. […] La specificità di Mesa sta però nella radicale estraneità a quanto di *letterario* alberga nella pur straordinaria e diversamente classica opera eliotiana. Nel testo di Mesa manca felicemente l'impostazione e disposizione dei marmi (frammentati). Sono i corpi vivi a essere centrali. È il vedere/dire *quei* corpi a contare. Senza che questo sia realismo, né retorica. Anzi, mirando a formare allegorie. […] Una citazione da Jean Améry aiuta a distanziare non tanto Mesa da Eliot (a cui non può essere riferita), ma sicuramente Mesa da quasi tutti i poeti e soprattutto i narratori italiani degli ultimi dieci-quindici anni: «Il primo evento era di norma il crollo totale della concezione *estetica* della morte. È noto a cosa mi riferisco. L'uomo dello spirito, e in particolare l'intellettuale di cultura tedesca, ha in sé una concezione estetica della morte che ha origini remote e i cui impulsi più recenti risalgono al romanticismo tedesco […]». (*Intellettuale a Auschwitz*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino, 1987; 2008: p. 48) […] Sibilla, veggente, vuole davvero la morte. Il poeta-Sibilla-Tiresia, affannato e vecchio, cieco distrutto *ma* vedente, vuole — vorrebbe — attivamente scomparire, morire, non per estetismo ma materialmente. Non tollera la visione, come la vita, come la voce. Questo, in Eliot. Qui Mesa — di netto — rovescia quello che comunque è uno svantaggio, un «discapito», una cosa che non si vorrebbe (preferendo la morte) in segno etico, positivo, in *dovere* di visione/voce come vita. In responsabilità, cura: impegno. (Per quanto arduo). Si diceva che la prima parola di *Tiresia* è «Vedi». Non è esatto. A specchio e rovesciamento della Sibilla eliotiana, che vuole morire, l'epigrafe del poemetto di Mesa recita: «Devi tenerti in vita, Tiresia, / è il tuo discapito». La prima parola del *Tiresia* è dunque «Devi», anagramma di «Vedi».

(Marco Giovenale, *Visione, voce, dovere. Il* Tiresia *di Giuliano Mesa*, «Per una critica futura», 5-6, 2010. www.cepollaro.it/poesiaitaliana/CRITICA/critica.htm)

Il mito di Tiresia: intravediamo, attraverso l'abisso del tempo, le cieche orbite e il sacro bastone, ma non siamo più in grado di ascoltare la voce disvelante, gli ammonimenti dolorosi, ma veri. Eppure non possiamo fare a meno di *tentare di risalire fin laggiù e bere la pura acqua della sorgente del mito*. Queste parole scriveva Karol Kerényi, mentre sotto le sue finestre sfilava in parata la gioventù tedesca, indossando *simboli di morte*, usando e insozzando gli antichi miti nordici, e le scriveva a Thomas Mann che, negli stessi tempi bui, stava affondando la sua penna nella tenebra del pozzo del passato per ricondurre alla luce *Le storie di Giuseppe*. Lo stesso doloroso imperativo morale mi sembra spingere Giuliano Mesa a far risuonare la voce di Tiresia, accostando le labbra alla *pura sorgente* di quel mito, cogliendone l'essen-

www.andreatemporelli.com

za, o per dirla sempre con Kerényi, il mitologema. Il poeta assume su di sé, infatti, le contraddizioni entro cui si muove il destino mitico del più grande tra gli indovini, condannato insieme alla luce accecante e alla tenebra, al silenzio e al vaticinio. Sono gli altri a raccontare a Tiresia ciò che vedono accadere, guerre e pestilenze, viltà e orrori degli uomini, e degli dei; si tratta di ombre ingannevoli: la luce della verità è dentro le orbite vuote di Tiresia. Ma egli tace fino allo stremo, perché sa che la sua parola una volta pronunciata farà tremare le fondamenta marce della *pólis*. […] Il poema di Mesa riproietta per noi fotogrammi terribili che avevamo dimenticato e ce li fa vedere come per la prima volta. Poesia civile, poesia politica, dunque, il cui suono oggi desueto potrebbe ingenerare gli equivoci della malinconia. Non è così: proprio perché Mesa fa risuonare la sua parola dentro l'oggi, egli deve sottoporla ad una radicale reinvenzione espressiva, per emergere dal ronzio assordante delle universali chiacchiere. […] Ripetiamolo ancora: la fiducia di Mesa nella capacità disvelante della parola poetica è, di questi tempi, scandalosa. E nessuno meglio di Tiresia lo sa, quanto i suoi oracoli provochino scandalo. Ecco allora dentro al poemetto i *riflessi,* che accompagnando gli *oracoli*, pausandone il fragore ritmico, si raccolgono in un più intimo dialogo con l'ascoltatore, riflettendo sulla possibilità stessa di questo dialogo, sulla possibilità stessa della comunicazione. E qui (ma non poteva essere altrimenti) la tensione è altissima, in una drammatica oscillazione tra la necessità del *ridire* e *la faringe chiusa, il groppo di gola*. Io credo che Mesa questa sfida finisca col vincerla: è vero, Tiresia *ritorna nella penombra* e tace, ma «*il silenzio // questo silenzio che sentiamo insieme*», è colmo di senso, e di dolorosa bellezza.

(Bruno Torregiani, *Giuliano Mesa e il mito di Tiresia*, «Per una critica futura», 5-6, 2010. www.cepollaro.it/poesiaitaliana/CRITICA/critica.htm)

[…] vorrei abbandonare lo sguardo analitico e di prossimità, per provare a porre qualche questione di estetica letteraria. Campo insidiosissimo certo, ma anche per questo molto poco frequentato dalla nostra critica che, nel migliore dei casi, predilige un approccio filologico e semiotico. Ciò che vi propongo è un avvicinamento al *Tiresia* muovendo da uno scritto di carattere teorico di Giuliano Mesa pubblicato di recente in un volume della Metauro intitolato *La scoperta della poesia*, a cura di Massimo Rizzante. Il testo di apertura del volume è proprio di Giuliano e s'intitola *Ad esempio. La scoperta della poesia*. Scrivere poesia ancora oggi significa accogliere uno dei principi del genere lirico nella modernità, la poesia è una forma di discorso *non equivalente* o, in altri termini, non parafrasabile. Ciò che si dice situandosi nell'eredità del genere e dei suoi modelli non può essere detto da altri generi letterari, o da altre forme d'arte, e soprattutto non può essere detto dal discorso ordinario. Ma quale sarebbe l'oggetto di questo dire non-equivalente? C'è un oggetto specifico del dire non parafrasabile della poesia? Andando un po' per balzi, e inevitabili semplificazioni, diciamo che la poesia è innanzitutto *risposta al* "che *il mondo esiste*", non descrizione del suo *come*. Questo modo di formulare la questione ci riporta al Wittgenstein del *Tractatus*, che Mesa stesso cita nel suo articolo. La proposizione 6.44: «Non *come* il mondo è, è il Mistico, ma *che* esso è».

www.andreatemporelli.com

Questo orizzonte è quello dell'estetica e dell'etica, ossia di ciò che non può essere espresso nel discorso comune, inteso come discorso che dice-descrive i *fatti* del mondo. Il *fatto* che il mondo esista, non è un fatto (tutti i fatti sono *nel* mondo), o meglio lo è solo in maniera abnorme, come concetto limite, come enigma, che non può essere ricondotto al sapere interno al *come* del mondo, alle sue varie ma specifiche configurazioni. […] Ma Mesa si riferisce in modo particolare alla musica, intesa come il territorio dal quale la poesia «trae *strumenti* di massima espansione semantica: suono e ritmo»; la musica è — cito — «Voce dell'inesprimibile, la musica voca. Senza trovare risposta. Vocativo che voca l'implorabile». La poesia come la musica chiama, ma non chiama qualcosa che ha nome, che è nominabile, che è un oggetto o un evento delle nostre pratiche referenziali; la poesia chiama il mondo come tale, il fatto abnorme che il mondo esista, la sorpresa mai del tutto addomesticabile nei confronti dell'essere delle cose, e prima ancora di tale sorpresa il terrore per la totalità (prima della sorpresa di carattere intellettuale, di cui parla Aristotele nella *Metafisica*, vi è il terrore di carattere emotivo, che il mito ha variamente e ovunque espresso). Nel termine "implorabile" utilizzato da Mesa ritroviamo il "gridare piangendo" e il "domandare pregando", che segnano l'oscillazione interna alla religiosità mitica. Si piange dal terrore che il mondo incute, massima estensione dell'inospitale, luogo in cui arriviamo non amati, intrusi, esposti all'invasione dell'esterno molteplice. E si ritualizza il proprio terrore, lo si ordina esteticamente nella forma della preghiera, della domanda reiterata. La poesia mantiene un legame filogenetico con queste esperienze, malgrado il suo liberarsi da ogni forma di rituale condiviso e da ogni patrimonio dottrinario preesistente. […] Il *bello* è ciò che emerge e si condivide a cavallo tra questi due eventi, il piccolo anomalo — la poesia, e il grande abnorme — il mondo. Il *bello* non è nel mondo, ma nel testo che *chiama il* e *co-risponde al* mondo come totalità. […] Io leggo il vocabolo "bello" sotto la penna di Mesa in relazione alla tradizionale questione del *sublime* in senso kantiano: come rendere in termini sensibili, manifesti all'esperienza individuale, qualcosa che la trascende? Come rendere la totalità attraverso la parte, l'informe attraverso la forma, l'enigma del *che* del mondo attraverso parole che dicono il suo *come*? Scrive Mesa: «Poiché il "non manifesto" non si manifesta mai, forse nemmeno parzialmente, "per gradi", in progressione conoscitiva. Eppure, manifestazione del non manifesto implica che qualcosa si manifesti: l'enigma...». […] Il *Tiresia* si porta dietro tutto questo itinerario, come suo presupposto figurativo. Uno dei nodi principali del *Tiresia*, ciò rispetto a cui ci chiama e coinvolge, è la questione del mondo come orrore, dell'orrore-mondo, o — ancor più precisamente — l'uomo come orrore, l'orrore-uomo. Si tratta di rendere manifesto questo enigma, senza disperderlo nei flussi di spiegazione-giustificazione o di evocazione-spettacolo. Il mondo come orrore o l'orrore-mondo non è ciò che noi troviamo archiviato ovunque sotto la voce: l'orrore *del* mondo, ossia l'orrore presente nel mondo, eventuale, interno ad esso, merce tra le merci di ciò che si dà a vedere, oppure oggetto di studio tra gli altri. […] L'umanità come orrore è quella che non conoscerà mai e che non ha mai conosciuto la redenzione laica del progresso e dell'emancipazione, l'unica redenzione — per altro — di cui abbia avuto senso par-

www.andreatemporelli.com

lare da almeno due secoli, l'unica per cui è valsa la pena lottare e sognare in forme collettive e condivise. Tutto questo non ci deve far perdere di vista un punto fondamentale. Mesa è un materialista. E la sua concezione di scrittura è coerente con questa convinzione, dove per materialista s'intenda non tanto la difesa di una dottrina specifica che riduce ogni aspetto della realtà ad un evento di carattere materiale, ma l'idea che alla mente che produce ed elabora segni e significati preesiste un mondo che non si riduce a segno, un mondo di corpi materiali, di oggetti muti e di forme di vita extra-linguistiche. […] Ora qui tocchiamo il nucleo forte del *Tiresia*, quello da cui dipendono tutte le decisioni metriche e retoriche, ossia l'articolazione del *dire* e del *vedere* l'orrore-mondo a partire dalla *disgiunzione* di queste due dimensioni dell'esperienza umana, disgiunzione che da un lato è strutturale ma dall'altro è sempre anche storico-politica. Non si dice mai quello che si vede, ma esiste una politica per occultare questa disgiunzione, per illudere che si dica quello che si vede. […] Riveniamo alla domanda fondamentale: come figurare l'orrore-mondo, sfuggendo allo spettacolo organizzato dell'orrore? Come sostituire alla cronaca per immagini dell'orrore, il canto dell'orrore? In Mesa rimane infatti fortemente il nesso tra figurazione poetica e canto, che è un altro modo per sottolineare la dimensione interamente connotativa della parola poetica, la sua capacità di sottrarsi al significato per divenire suono e ritmo. […] Il canto poetico appare così non tanto l'espressione di una parola vera, che ha raggiunto la coincidenza con il visibile, e quindi con la realtà, ma una parola omeopatica, una parola preliminare al ritorno di un discorso ordinario, questo sì più vicino alle cose stesse. La parola poetica non sarebbe dunque un al di là del linguaggio comune, un super-linguaggio attraverso cui parlare meglio e in modo più autentico, come voleva la tradizione simbolista, ma un linguaggio pienamente consapevole dei propri limiti, dei rischi di falsificazione, un'esperienza insomma in cui qualcuno vede male e dice male affinché altri, a partire da questa consapevolezza dolorosa, possano dire meglio e vedere meglio. In conclusione, una domanda a margine. Si può dire il bene, oppure no? Il poema dell'umanità come orrore o dell'orrore-mondo ci pone anche questa domanda. Perché l'orrore sia visibile, deve essere anche sentito un bene, scevro dall'orrore. […] Forse la risposta a questa domanda, nel *Tiresia* la si può cercare nel testo di chiusura, sorta di epilogo, anch'esso in corsivo, che rimette nuovamente al centro la voce enunciante, la figura del cantore. […]

(ANDREA INGLESE, *Il canto dell'orrore: sul* Tiresia *di Giuliano Mesa,* «Per una critica futura», 5-6, 2010. www.cepollaro.it/poesiaitaliana/CRITICA/critica.htm)

nun (1, 6, 7)

[…] È curioso come dalla lettura di questo testo [di Pindaro], appartenente ad uno degli autori che nel canone alessandrino compare tra i massimi esempi della poesia lirica, scaturiscano sovrapposizioni del tutto casuali con parte della letteratura contemporanea (una sorta di *sensibilità alle condizioni iniziali*). I primi nove frammenti, così come ci sono restituiti dal tempo e senza ciò che il tempo ha con-

www.andreatemporelli.com

sumato (in termini di testo e senso), richiamano (*imprevedibilmente*) alla mente una serie di esperienze in cui la frammentazione (o addirittura frantumazione) e lo scarto sintattico — consapevolmente adottati — giocano un ruolo fondamentale. Tra tutte si vuole citare qui una scrittura quanto mai scevra da parentele con la lirica pindarica, eppure da essa (da questo frammento pindarico ed a parere di chi qui ne scrive) riecheggiata per contiguità, *rectius* prossimità, sul piano della "temporalità" (vedi sotto). Si tratta di una delle esperienze letterarie più significative nella letteratura contemporanea, quella di Giuliano Mesa: un percorso per molti versi unico e così profondamente immerso nel terreno del linguaggio e della Storia da cui esso nasce, da presentare un carattere di a-temporalità e non riconducibilità a categorie di sorta. […] Laddove il tempo dona al frammento pindarico una curiosa patente di modernità, nei frammenti di Mesa (la cui nudità enunciativa porta a far affiorare una parola fortemente materica) è il tempo stesso ad approfondire la prospettiva. Grazie ad una raffinatissima sensibilità musicale dell'autore, nel fondo della parola batte un tempo (un ritmo) che va al di fuori del tempo presente della lettura (così come, *a contrario*, nei frammenti pindarici lo scorrere del tempo ha reso stranamente "contemporanei" i versi dedicati ad Apollo). È il battere che indica una persistenza, quella della vita, che nel levare consuma tutto ciò che è sottratto alla dicibilità. Di qui lo spazio bianco, il vuoto, il silenzio; elementi negati alla conoscibilità in cui il nero, il pieno, il rumore della storia vanno a conflagrare e da cui esalano *questi* resti, *questi* frammenti, che sembrano formarsi nel momento della loro scrittura (così come, ancora *a contrario*, il tempo fa ed ha fatto un testo a sé dell'originale pindarico, a noi non pervenuto nella sua prima ideazione). Nella sopravvivenza dei frammenti pindarici è ciò che manca a rendere il passaggio della storia, che cancella e ricodifica il senso (un senso); nella persistenza dei frammenti di Mesa è la storia che si dichiara, tacendo, nel vuoto attorno. […]

(GIULIO MARZAIOLI, *Per… a Delo* (su *1, 6, 7*), in www.puntocritico.eu, gennaio 2011)

Poesie 1973-2008

La ricerca poetica di Giuliano Mesa, nel suo appartato e virtuoso radicalismo stilistico, presenta un pensiero che si ripercuote senza requie nella trama di una lingua al contempo esausta e inesauribile. […] Nel suo primo libro, *Schedario* (1978), la manipolazione neoavanguardistica del giocattolo poetico viene scossa e funzionalizzata a un progetto volto a sviscerare il "lutto della parola", il disincanto cinico del discorso moderno […] Cercando di ricondurre l'urlo dei nervi, la lingua del corpo di Artaud entro la circolarità di marmo dell'agire beckettiano, il verso di Mesa procede per borbottii del logos, collisioni e collassi del pensiero. Fra flusso orale e traccia scritta questa poesia porta all'esplosione del discorso, a una sua vibrazione quasi barbara. Ne *I loro scritti* (1992) Mesa si distacca dalle pratiche di più vistosa effrazione dei propri inizi, cominciando a scavare nel "silenzio della lingua", a far riecheggiare le reduplicazioni spiazzanti di una voce prossima al proprio grado zero. […] A cinque anni di distanza da *I loro scritti* fa seguito la raccolta *Improvviso*

www.andreatemporelli.com

e dopo (1997). Qui la ricerca diviene ancor più verticale, strenuo ed estremo l'agone con la lingua. Il verso si fa più scandito, breve, fra ticchettio e spasmo. Le parole si riducono a mozziconi, a brandelli di suono. […] L'opera di Mesa si identifica con quel crampo del tragico in cui, per utilizzare le parole dell'autore, «ciò che ritorna è sempre ciò che non ritorna». […] Dalla seriale frattura emerge il riflesso della «maceria mutilata» della realtà. In *Improvviso e dopo* Mesa raggiunge con estrema lucidità quello che Gramigna definisce come «sgretolamento intrinseco, originario della parola». Il vuoto ingabbia questo progetto, si estende fra un fuori e un dentro caratterizzati da identiche mura, da analoga estraneità per un soggetto che «pullula e ristà» nel paradosso della modernità. L'opera in cui con più efficacia si trovano condensate e realizzate le strategie e le ossessioni di Mesa è rappresentata da *Quattro quaderni* (2000), partitura micidiale del dire che mette al proprio centro un vuoto stridente intorno al quale si organizza la parola. […] Oltre lo spazio della morte, in un proclama di immortalità per le condizioni di precarietà e disagio, Mesa invita ad agire nella fine, puntando al suo dopo, all'utopia dell'ancora, in una vertiginosa contestazione della resa («domani moriremo amore mio — / avremo ancora caldo e sete / e freddo e fame e tutto il resto: resta»). […] L'autore è giunto ormai a una perfezione formale, a una profondità espressiva che passa attraverso un definitivo desertificarsi del linguaggio. […] Nel non luogo, nel vuoto cavo di uno spazio negativo che risucchia esperienze e possibilità Mesa produce una macchina del linguaggio in grado di realizzare una vera e propria apocalisse della parola. Fra la necessità di dire, e il dire basta, la poesia realizza un continuo cortocircuito del poetico, un verso che procede raspando e annaspando nello stretto di una lingua che toglie respiro e semina futuro. […] In un'agghiacciante via crucis fra le vergogne e le catastrofi che hanno segnato gli ultimi anni della nostra storia le pupille di un esausto *Tiresia*, ridotto a puro bisbiglio metallico del dolore, divengono la crepa, il canale per giungere a uno sbigottimento tragico della parola. […] Celanianamente, Mesa in quest'opera fonde la lingua nell'impasto dei corpi delle vittime, oltre il silenzio della loro testimonianza troncata, sepolta, cercando nel sibilo inesauribile e impercettibile delle loro voci l'alfabeto tragico che alimenta la sua scrittura, che muove il suo controdiscorso. […]

(ALESSANDRO BALDACCI, *Giuliano Mesa*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti tra due secoli*, a c. di Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci et al., Roma, Sossella 2005, pp. 627-631)

«È possibile costruire sul nulla, dargli forma, costringerlo a parlare, a produrre? Ed è possibile in questa serie di atti "massacrare" la negatività, obbligarla quasi a trasformarsi in fondamento (per assurdo) di qualche cosa che sia virtualmente positivo, anche se non si sa ancora bene quale figura potrà assumere, anche se non si può dichiararlo?». In questa verticale interrogazione di Andrea Zanzotto risiede il nucleo della ricerca poetica entro cui si muove, da più di trent'anni, la scrittura in versi di Giuliano Mesa. A partire dal suo esordio, che cade alla fine degli anni Settanta con *Schedario* (1978), dunque nel pieno della stagione che segna la nascita della nuova poesia italiana contemporanea, Mesa pone le basi per una scrittura che

www.andreatemporelli.com

mostra quale proprio drammatico rovello l'alienazione del presente dall'esperienza della realtà. Muovendo in direzione contraria rispetto ad una consistente tendenza artistica degli ultimi anni volta a stemperare la criticità della parola poetica, la poesia di Mesa evidenzia la propria strenua persistenza nello spazio del moderno. Traendo la propria linfa da un originale dialogo con la dialettica adorniana e il pensiero libertario del Novecento (praticamente eretico), dalla riflessione sui limiti del linguaggio che scorre da Hofmannstahl a Wittgenstein, nonché dalla svolta musicale di Schönberg, i testi di Mesa danno vita ad una riflessione metapoetica che è in primo luogo riflesso dell'umano (e non semplice scrittura di secondo grado). Mesa punta alla nuda radicalità che unisce spasmo della creatura e graffio letterario nella pratica di una nuova tensione espressionistica (da intendersi tanto quale necessità testimoniale di dire/esprimere il presente, quanto come richiamo alle rimosse, abissali radici del discorso poetico novecentesco). […] Qui [ne *I loro* scritti] il percussivo, «rado residuo» dello smarrito respiro epico del poeta tende a saldarsi sempre più decisamente con la prospettiva del coro, con gruppi e groppi di voci ormai in lutto, con parole che battono e scavano insistentemente per rompere, o almeno scheggiare, la crosta di silenzio e alienazione, di mercificazione e oblio, che seppellisce come scorie del processo produttivo l'uomo e la sua storia. Il percorso de *I loro scritti* si completa con il secondo "movimento" (in senso musicale) rappresentato da *Improvviso e dopo* (1997) dove si assiste ad una ulteriore "stretta" o "grata" entro cui il verso e il carico di necessità che alimenta la scrittura di Mesa passano ad elaborare i lancinanti battiti, le scheggiature di un dire sincopato e ininterrotto, le «frasi dal finimondo» che rilanciano senza sosta, dal centro della negatività, e contro la negazione, l'orizzonte del poetico e lo spazio critico del pensiero. […] Mesa lavora a una poesia che entra prima nei nostri nervi, per poi risalire al cervello. […] Nel viaggio "senza termine" della parola poetica di Mesa, di questa sua scrittura così drasticamente "novecentesca", più ci si addentra verso una polarità di negatività assoluta, e più, nell'estrema verticalità della dizione/direzione drammatica dei testi, si palesa come «l'elemento della conciliazione deve essere prima estorto e strappato a quello della distruzione» (come scriveva in *Minima Moralia* Theodor W. Adorno). Ed effettivamente la poesia di Giuliano Mesa riesce sempre a trasmettere al suo lettore, dentro e per mezzo della frontalità con la quale affonda nel negativo («va bene, tutto questo buio — / dopo sarà soltanto un po' più scuro»), il senso e il richiamo ad una persistenza dell'umano, ad un lancinante "dover sperare", che si manifesta quasi come riflesso nervoso in grado di scuotere dall'interno il corpo stesso della scrittura. […] Il paradosso tragico dell'«e poi» che prolifera, senza estinguersi, nelle bocche moribonde che abitano la pagina di Mesa, è il centro della dolorosa utopia (verrebbe proprio da dire la "dannazione utopica") che pone un marchio a questa scrittura «senza origine» e «senza fine», sospesa fra due abissi, o meglio tagliata fuori da due vuoti, e drammaticamente incisa nella sottrazione di verità e vita che domina il presente. […] Portando con sé la lacerazione di ogni appagamento, che marca l'ansia, l'affanno che pesa su ciascuna parola, i segni nell'opera di Mesa si legano fra loro producendo nodi, viluppi di senso, trasformando la pagina in un tessuto cutaneo che la tensione ritmica

www.andreatemporelli.com

attraversa in modo fisico, producendo crampi, fitte, ferite e fremiti continui di una lingua in bilico fra collasso e liberazione. I testi vengono rinserrati in gabbie, reticoli all'interno di uno spazio in cui l'arte è arte del digiuno, e la scrittura è portata ad alimentarsi delle proprie perdite, delle proprie vertiginose trenodie. Seguendo il dire di questo poeta ci imbattiamo continuamente in imperativi come "vedi", "guarda", "senti", "ascolta": si tratta di invocazioni al lettore e al testo stesso per orientarsi nel reale, per richiamare l'arte alla necessità di percepire il "fuori da sé". […] L'autore parte da un rifiuto nei confronti del recupero acritico di forme tradizionali, così come da una semplice artificiale liberazione prosodica nella trama del verso libero. […] Una volta espresso il proprio contenuto la forma si chiude con esso, esplicitando in tal modo il proprio rifiuto di trasformarsi in sistema: la forma nella scrittura di Mesa non si irrigidisce mai in pura ripetizione esteriore di griglie metriche, né in museificazione autoritaria di una astratta artificialità del discorso. […] Nella poesia di Mesa tragica per eccellenza non è tanto la parola che chiude, che estingue lo spazio del dire, quanto la voce che si trova costretta a perdurare all'interno di un tempo, e di uno spazio, segnato dal dolore di ciò che è accaduto. […] Nel "dire irriducibile" di Mesa, nella ritmica inesausta del suo «e dopo e dopo» che precede e fa seguito alla parola fine, prende corpo la struttura di un discorso luttuoso che non può, non vuole e non riesce a tacere. […] L'intera opera di Mesa si colloca sotto il segno di una «strenua speranza» che spinge la voce poetica nell'orizzonte di un silenzio «non taciuto», seguendo lo smarrimento dell'umano dalla Shoah al crollo della baraccopoli Sitio Pangako di Manila, per togliere ai sicari della morte il diritto di chiudere l'orizzonte della storia. L'opera poetica di Mesa viene così a porsi di traverso rispetto al compimento di un crimine sulla realtà in cui orrendamente viviamo, in ossequio alle pratiche del silenzio e dell'oblio.

(Alessandro Baldacci, *Il silenzio "non taciuto": la restituzione della realtà di Giuliano Mesa*, pref. a Giuliano Mesa, *Poesie 1973-2008*, Roma, La Camera Verde 2010)

[…] L'opera di Mesa non si caratterizza per una sintesi degli estremi; piuttosto appare come una ricerca che li attraversa: il vero e il falso, l'orizzontale e il verticale, la libertà e la costrizione, il formale e l'informale sono passaggi che emotivamente muovono gli elementi delle sue composizioni. Essi, seguendo la tensione perenne verso un'opera integrale, partono continuamente dal nucleo — dalle domande sulle possibilità — del *dire*, per svilupparne le molteplici problematicità, le assillanti interrogazioni del senso. […] La superficie metrica dell'insonnia racchiude un'ampia coralità: le voci — l'una contro l'altra — l'una dentro l'altra — sono come prese da un'ansia estrema di liberazione, tra l'evidenza del limite e la comprensione dell'urlo. Le mura, che continuamente rimbombano il *rimosso* dal mondo, di cui il mondo — cinicamente — risuona, compongono l'architettura assoluta di una dimora verbale — ed umana — esposta. […] E i versi non vogliono dire la parola *fine*. Non sanno, non possono dirla. E restano, in quel — cordiale/cardiaco — *tà-tà* che resta, nell'infinito restare del sottofondo, in una condizione abitata dalle

www.andreatemporelli.com

disperazioni umane. […] È *come se* — nel dire — le parole dovessero urtare perennemente il capo in un atto forsennato di approssimazione alla comprensione… […] C'è in Giuliano Mesa una diffidenza nei confronti della parola che nei fatti si nega. La sua ricerca continua di un dire capace di non negarsi equivale a un gesto di non concessione, di non resa — nel negativo — al negativo. […]

(Davide Racca, *Cosa resta? 35 anni di poesia più qualcosa…* (su *Poesie 1973-2008*), in www.nazioneindiana.com)

[…] L'opera di un poeta è importante, quando essa è in grado di manifestare ancora una volta le ragioni estetiche e conoscitive del genere poetico. Detto in altri termini, è importante ogni opera poetica che ci permetta di leggere il destino umano attraverso un'ottica peculiare, non traducibile in forme artistiche e culturali che non siano quelle della poesia stessa. La poesia di Mesa riesce a fare questo, innanzitutto perché si presenta come opera, ossia itinerario complesso, sviluppo di temi e forme, di possibilità sintattiche e di famiglie lessicali, di ritmi e partiture grafiche. Ogni libro appare come un ripensamento, come la crisi o la radicalizzazione del precedente. Nel contempo, però, i rimandi interni sono fitti, a ribadire una coerenza d'insieme, una fedeltà nel tempo alle proprie ossessioni. […] Proverò a dire, ora, di cosa parla la poesia di Mesa. Ad una prima approssimazione, i motivi che appaiono più costanti sono quelli della *voce* e del *paesaggio*. Si tratta non di due figure distinte, ma di un'articolazione fondamentale che assume la scrittura poetica: quest'ultima "chiama", fa sorgere, una voce al cospetto di un paesaggio. Voce e paesaggio affiorano assieme, si definiscono per esplosione e rimbalzo. La voce permette al paesaggio di apparire, anche se il paesaggio precede silenziosamente la voce. Nell'incontro tra voce e paesaggio è la figura dell'umano che emerge, ma un umano primordiale, oscillante tra preistoria e dopo-storia, privo di ogni sostegno istituzionale, ossia senza funzione sociale, legittimazione ideologica, identità storica. Il tema della voce-paesaggio è un tema ben presente nella poesia novecentesca, basti pensare al caso del "vocativo" zanzottiano. Ma in Mesa il paesaggio non ha una radicamento storico-geografico su cui far leva per sprigionare senso, valore, narrazioni possibili, seppure nella forma aurorale e innocente del balbettio. È un paesaggio di rovine e detriti ai margini di ogni civiltà possibile; un paesaggio sconquassato dai cataclismi storici delle guerre, delle spoliazioni, dei campi di prigionia e di sterminio. Vi è come l'ombra apocalittica di Celan a perturbare in modo sinistro il vocativo di Zanzotto. (Ma bisogna tener conto anche della baldanza tragi-comica di Beckett, che è in grado di rovesciare di continuo la gravità del dettato celaniano in un insolente falsetto, in una voce stridula, da autoparodia). […] Ciò che però davvero conta, non è né il soggetto spettrale che fa da supporto alla voce né le caratteristiche del paesaggio, che questa voce tende, come fatalmente, a rivelare. La voce, che il verso di Mesa "mette in scena", rompe il silenzio, e ogni volta "vuole dire", annuncia e insegue un senso, raccoglie — tra il corpo che la lascia vibrare e il mondo in cui si diffonde — dei significati. Ma questi significati, in virtù della regia ritmica e grafica della scrittura, non sedimentano, scorrono in continua permutazione, contraddizione o sviamento, senza mai acquisi-

www.andreatemporelli.com

re *l'autorità per permanere*. […] Il "vero" è appunto questo: il dover ogni volta dire, senza mai afferrarlo, senza mai esserne padrone, un qualche significato, come se fosse quello buono, quello definitivo, quello *vero*. E per un carattere profondamente libertario come Mesa, non è causale questa corrispondenza tra biografia ed opera: si può essere padroni *del ritmo* delle nostre catastrofi di senso, ma non padroni *del senso*, che ci promette riparo dalle catastrofi.

(ANDREA INGLESE, *Voce e paesaggio. Su Giuliano Mesa*, «Atti Impuri», 2011, in corso di stampa)

Giuliano Mesa è poeta noto ai cultori di poesia, e da molti scrittori e molti critici (soprattutto per corridoi, per passaparola, per dichiarazioni private) stimato come uno tra i più dotati poeti contemporanei: poeta tutt'altro che facile, poeta che ha immesso nella nostra tradizione formale (e per davvero, non solo per lontana suggestione) altra tradizione, prima di tutto beckettiana. E poeta (ciò che qui più ci preme) in cui convivono quei due aspetti — letterario e civile — che quasi mai ci è dato riscontrare in un'unica personalità […] Duplice infatti la direzione della sua parola politica. Prima di tutto, consapevole che solo il possesso di un rodato strumentario interdisciplinare permette di sfuggire a una indeterminatezza di voce che ne mutilerebbe l'autorevolezza, Mesa si è volto a precoci interventi tecnici nel merito delle questioni economiche, miranti a mettere in luce (cifre alla mano) gli aspetti deteriori del neoliberismo e della globalizzazione, feroci nei confronti dei cosiddetti Paesi in via di sviluppo, ma sotto spoglie di benevolenza, coonestate da quella che Mesa ha definito "grande informazione". In secondo luogo — e in perfetta coerenza con questa sua acuta consapevolezza civile — Mesa si è dedicato a un lavoro di riflessione più vastamente culturale, al cui centro sta il tormento etico sul possibile valore di verità della parola, secondo il perseguimento di un punto-limite teorico che possa, in un momento di affabulazioni scariche di senso storico, risvegliare almeno l'ambizione di una pronuncia responsabile: «Tanto si è estetizzato (con piacere, compiacendo) l'*horror* metropolitano, quanto più è diventato *impronunciabile* l'orrore (morte per fame, per esclusione, per repressione, per guerra, per devastazione ambientale: per *miseria del corpo*, non *dello spirito*)». Riflessione, questa, cui si è associata una prassi sociale di coerente rigore comunicativo, sfociato nella costituzione di una rete di letterati (battezzata *Ákusma*) intessuta su una onesta disponibilità di ascolto reciproco, ovvero di mutuo riconoscimento entro un contesto economico-culturale che tende viceversa a slegare le voci tra di loro, marginalizzando o irrelando le più pensose e autonome. […] La pensosità di questa dimensione politica è diventata consustanziale anche alla riflessione poetica di Mesa, che in questa chiave ha insistito con particolare attenzione proprio sulla forma, considerata non in sé, ma come confronto etico con la storia attraverso strumenti di ritmo e di parola. […] Capacità di animare di *ragioni politiche* il sottosuolo stesso della forma, prima ancora dei significati orditi; capacità di leggere il proprio tempo con una preparazione non solo umanistica, ma anzi tecnica e multidisciplinare; iniziative concrete, nel proprio ambito, per collegare le voci dei letterati, al fine di potenziarle e di dare loro valore sociale nel risveglio di

www.andreatemporelli.com

una polifonia costruita dal basso, senza forzature ma con una corretta percezione di una responsabilità pubblica: quanto basta (sembrerebbe) per tenere a mente questa figura di poeta come quella di un intellettuale-poeta. Con passo estremo di coerenza: l'intransigenza morale di Mesa è tale, da spingerlo a una vera e propria ostilità per il potere, con inclusione di quello editoriale. Nessun compromesso, dunque, neanche minimo; una visione quasi monastica della propria funzione. Virtù estrema, quest'ultima, e non perdonabile dal potere dell'editoria, che procede per cordate, per trama di favori. Viceversa, Mesa sembra incarnare l'atteggiamento immaginato da Adorno, che pronosticava, per lo scrittore di ambizione artistica ai tempi dell'industria culturale, il silenzio e l'assenza come unica, paradossale, condizione di purezza. […]

(LUIGI SEVERI, *Per un nuovo intellettuale dissidente*, «Atelier», 42, 2006, pp. 36-38)

INTERVENTI INEDITI

Biagio Cepollaro

Il campo dopo la battaglia: la poesia di Giuliano Mesa

1. *L'ascolto.*

La poesia di Giuliano Mesa dà e chiede ascolto. Comincio da qui questa mia lettura di alcuni momenti della sua opera. Da alcune riflessioni intorno all'ascolto che uscirono sulle pagine *on line* di «Per una Critica futura» n. 3, 2007. Da *Tre lemmi:*

> Ascolto. Una delle caratteristiche dell'uomo "occidentale", opulento e mediatico (e opulento, ricordiamolo, anche nella sua relativa povertà, rispetto alle povertà estreme sofferte dalla maggioranza degli uomini d'oggi) è la logorrea: un "flusso di *logos*" che sembra ormai refrattario ad ogni astringente (ed anzi: l'internet ha s-frenato anche le inibizioni residue). Che questa logorrea sia la negazione in atto dell'ascolto, è evidente. Ma è anche negazione in atto dell'ascolto interiore, che vuole silenzio. È, non di rado, nevrotica richiesta di attenzione. Di fronte a un logorroico ci si chiede: perché costui non sa ascoltarsi? perché è incapace di prestare attenzione ai suoi pensieri e pretende in modo così aggressivo un'attenzione altrui che, non potendo essere posta sul dire, essendo quel dire uno sproloquio, viene posta sul dicente? A volte, è come se i logorroici chiedessero: «Aiutami a tacere, aiutami a pensare, aiutami a non aver paura della mia mente, della mia vita».
>
> Per ascoltare, bisogna, prima, imparare ad ascoltarsi, a lasciarsi pensare. Così, forse, si potrà poi ascoltare altri senza subito agire difensivamente, opponendosi o sovrapponendosi, polemici o fagocitanti. È più difficile di quanto si possa credere.
>
> Sarà l'età che avanza, ma ormai non riesco più ad ascoltare chi parla senza aver prima ascoltato se stesso. Né chi parla senza aver dedicato molto del suo tempo ad ascoltare gli altri, il mondo, nel tempo e nello spazio. Non appena mi accorgo che il parlante, o lo scrivente, vuole soltanto imporre la sua presenza attraverso i suoi "atti di parola", smetto di ascoltare, poiché da tali parole non potrò imparare nulla, se non a sapere, ancora, che molti, troppi, parlano senza aver da dire null'altro che il loro "*ecce ego*".

www.andreatemporelli.com

> Ma ascolto con estrema attenzione chi non ha potuto ascoltare né se stesso né altri né il mondo, perché oppresso da necessità primarie. Cerco di non dimenticare mai che la possibilità di ascoltare, di pensare, di conoscere, è un privilegio di pochi, nel nostro tempo.

Potrebbe cominciare da questa citazione relativa all'ascolto: questa posizione di Giuliano non è solo un giudizio sul costume attuale, ma, considerato in controluce, è già una dichiarazione di poetica. La dimensione dell'ascolto non è solo quella "akusmatica", a lui tanto cara, ma è quella che propriamente viene riservata alla musica. Quindi sostanza etica dell'ascolto, sostanza gnoseologica dell'ascolto (non vi può essere conoscenza dialogica senza), sostanza estetica: la poesia considerata come parola sullo sfondo della non parola e del silenzio. Ma sostanza anche politica dell'ascolto: la maggioranza degli uomini non è stata messa in grado di ascoltare per le urgenze elementari primarie. L'ascolto è ancora una possibilità, nonostante i logorroici che non stanno mai zitti e che scrivono ovunque e di ogni cosa, bulimici e obesi di parole. Giuliano ricorda che per ascoltarsi bisogna lasciarsi pensare. Lasciarsi pensare è esattamente quanto avviene nella nascita della poesia che è prima di ogni altra cosa auto-ascolto. L'ascolto altrui viene dopo: il primo destinatario-lettore è l'autore stesso. Quindi occorre una disciplina mentale perché si possa essere in grado di ascoltare la musica del lasciarsi pensare. Gli intervalli, le pause, i silenzi, le armonie e le disarmonie: la poesia comincia a farsi. La parola che è solo atto di parola si risolve sempre nell'affermazione egoica e identitaria. Quest'affermazione che ripete tautologicamente se stessa è l'autoreferenzialità del vuoto: in quell'*ecce ego* non è accaduto nulla perché non c'è nulla. L'impossibilità dell'esperienza qui non viene neanche immaginata: si crede il contrario e si parla, si scrive. Quell'io vuoto è svuotato: per questo diventa bulimico, perché dentro è vuoto ed è letteralmente insaziabile. Ascoltare se stesso come un altro, ascoltare davvero gli altri per quello che dicono, semplicemente. Si tratta apparentemente di premesse di metodo, invece siamo già entrati nel vivo di una poetica. Perché di una poesia si ascolta ciò che viene detto esattamente come si ascolta ciò che non viene detto. Anzi, si ascolta ciò che dicendo non viene detto e non dicendo viene invece espresso. È dentro questo groviglio di suono e silenzio che occorrerà farsi strada: saranno le figure della reticenza e del deittico, sarà il non svelare e nello stesso tempo chiamare con intensità all'ascolto, saranno i resti consunti di discorsi già fatti non più intuibili ormai, come non lo sono più talvolta antichi tracciati stradali seminterrati, perché sulla superficie del testo è evidente l'abrasione, che non è il silenzio, ma la ferita e il pathos. Al di sotto di questa abrasione ci sono parole divenute parti del discorso, resti, frammenti, spezzoni .

Dunque la poesia di Mesa non è poesia dell'io. Eppure il Soggetto poetante non è per questo debole: a lui si deve la conoscenza che poi viene prodotta, fosse pure conoscenza dello scarto, del detrito, di ciò resta. Tale conoscenza ha come oggetto il mondo nella misura in cui è stato filtrato dalla parola. Perché nulla è più lontano da questa poesia dell'idea che mondo e lingua poetica possano coincidere. L'assurdità delle poetiche neoromantiche coeve agli esordi della sua poesia doveva emergere alla luce di uno strano materialismo non finalistico né ottimistico ma piuttosto

www.andreatemporelli.com

utopico e decisamente eretico. Non c'era nessuna pretesa raziocinante e nessuna illusione antropologica sulla positività dell'uomo. Non solo il tema del campo di concentramento, non solo gli effetti della globalizzazione e prima della divisione del mondo in aree di sviluppo, per usare un eufemismo: a fronte di una lucida e anche tecnica ricognizione delle ragioni economiche del dolore collettivo per Mesa non si è mai prospettata l'illusione di qualche palingenesi. Per questo, per questa sua aderenza alle cose, non si è lasciato coinvolgere né dall'ideologia politica né da quella letteraria. L'amore per la poesia è stato sempre compensato dal realismo quotidiano che parla e mostra il disagio. L'impotenza della poesia e del pensiero critico non sono mai passati in secondo piano, così come la necessità della loro esistenza.

2. *Un occhio all'inizio, a* Schedario 1973-1977

Come entrare nella preistoria di una poesia matura, nella sua giovinezza, nel suo *acerbo* in cui ci sono tutti, ma proprio tutti gli elementi che formeranno col tempo, la spirale. La spirale è il cerchio in movimento, è il moto del cerchio, è il massimo della sua possibilità di mutare divenendo sempre più se stesso, senza mai chiudersi, però. Le movenze o lo sguardo giovanile s'intuiscono talvolta nelle pieghe di un volto adulto: le cose andranno per quella strada e non per un'altra. Non è decisione né scelta. È così.

Ci entra già, nel testo, mosso dall'erotismo, mescolato all'aggressività che si scarica sui fonemi. Ma la lingua della poesia è già il luogo in cui tutto dovrà accadere in quel *modo rovesciato dell'accadere* che fa a gara con la realtà delle cose (con la cosificazione delle cose). È già in atto il lavoro di approntamento di una scrittura che si presenta a lato e a margine dell'evento solo per *sostituirsi ad esso nell'irriconoscibile*, perché il senso fuori è quello cosificato e cosificabile, l'ordinario. Qui la scrittura rifà il verso al mondo e ne costruisce un altro, dentro: il testo dentro al mondo come suo vissuto non organizzabile in un riassunto.

Espedienti, modi comuni, appartenenze… Le ricerche degli Anni Settanta, tratti di "poesia intraverbale", di insistenza sul singolo fonema, collocazione grafica sulla pagina, utilizzo dei bianchi (dei vuoti), ma mai disgiungendo questa violenza sulle "buone apparenze" della lingua da un'intenzione semantica propria, tanto aderente alla cosa dell'esperienza, quanto già disposta a diventare *esperienza essa stessa*. Già nel suo farsi l'esperienza a cui si allude perde i suoi contorni, la parola è usata per "scontornare" senza però lasciare la scena originaria, senza lasciare però il campo. Ed il campo aleggia ormai ridotto a fantasma, come un alone, un residuo di sapore, uno sfondo.

Giovanile è l'estremo, il colore netto, il movimento senza sfumature, la facile perdita di grazia, la durezza astratta, il voler impressionare per eccesso autolesionista… Così fa sacrificio, di parole, di lettere, così comincia già lo stilema della reticenza, la *reticenza come fondamento*: vien detto qualcosa che vale solo sulla base del non-detto. E la funzione fàtica, anche, fa il suo ingresso e calore, e fa e provoca e chiede tenerezza più che comprensione, è sostituzione di logos (l'abbraccio invece del discorso, il non-detto al centro che così resta tale).

www.andreatemporelli.com

Il discorso diretto, franto, basso, piuttosto tendente alla domanda, all'esortazione, piuttosto una modalità del respiro, quel respiro che presiede alla composizione e che finalmente viene allo scoperto, appare. Sembrano mani che si muovono da sole, ombre consistenti, prive di contorni ma agenti, a loro modo concrete. Un modo, una declinazione della concretezza, concretezza per cancellazione, per privazione.

Ma non-detto è anche ciò che organizza il testo come istanza misurante. È l'arte della scrittura severa e precisa quanto più si applica a ciò che contorni non ha. È anzi ancor più severa quanto più s'incarica di rappresentare la dimensione della responsabilità, del ri-spondere di ogni atto, virgola, spazio bianco… Etica dello scrittore ed invenzione di una sua razionalità tanto rigorosa quanto arbitraria, tanto precisa quanto concreta per privazione.

3. *Prima di Quattro quaderni*

Incontrai per la prima volta Giuliano nell'ambito della redazione della rivista «Symbola» che veniva realizzata a Roma nel 1983. Dunque il nostro sodalizio comincia all'altezza di ciò che sarebbe diventato *Poesie per un romanzo d'avventura (1978-1985)*. Le riunioni avvenivano nella casa di Ostia di Giulio Leoni che si ostinava a voler pagare lui da solo i numeri della rivista. Giuliano aveva il compito ulteriore di fabbricare a mano la rivista, tagliando e incollando. All'epoca abitava lì. Di notte però spariva e tornava il mattino dopo, mentre noi, nei sacchi a pelo ci svegliavamo. In seguito ho saputo che questa era usanza già di «Tam Tam» e di «Spatola al Mulino di Bazzano». La poesia era dedizione assoluta per tutti noi. E la frase che ricorreva con insistenza nelle nostre riunioni era quella che definiva la poesia come una forma di conoscenza. Non sapevamo se esisteva davvero uno statuto epistemologico per la poesia, ma dentro di noi sapevamo che la poesia non era un ornamento o una semplice consolazione.

Mi occuperò qui soprattutto dei più tardi *Quattro quaderni 1995-1998* ma non posso non riandare a quell'inizio che per me resta *Poesie per un romanzo d'avventure*. La prima cosa che vorrei sottolineare è il processo di rarefazione materiale che accompagna progressivamente l'intera opera: da *Schedario* ai lavori più recenti, l'impressione che si ha è che vengono utilizzate sempre meno parole, talvolta l'utilizzo si concentra su segni come le parentesi, come se si trattasse di segni per partitura, oppure, meglio, di segnaletiche di scavi, di terra asportata e rimossa, di vuoti e mancanze. Via via sembra che le parole espresse e scritte, stampate infine sulla carta stiano lì a segnalare un testo precedente, ora parzialmente o del tutto abraso e quasi illeggibile. Si possono leggere appunto solo questi segni-segnali. Il segnale come spia che annuncia che qualcosa è avvenuto. Detto ciò si è bene introdotti all'insistenza che i titoli mostrano per presentare i versi come racconti, come narrazioni, come romanzi. Vi sono anche personaggi e una tendenza alla teatralizzazione. D'altra parte uno dei libri più importanti s'intitola proprio *I loro scritti 1985-1995* che precede immediatamente i *Quattro quaderni*. Gli scritti non appartengono all'io lirico, le parole sono non proprie, le parole sono di altri. Non parole *per* gli altri ma parole *degli* altri. Qui non c'è un destinatario sociale che provvisto

www.andreatemporelli.com

di parola si vede raddoppiare il suo linguaggio grazie alla lingua poetica. La lingua poetica non raddoppia in realtà, corre in soccorso, piuttosto. Laddove la lingua manca, là arriva la poesia. Quindi non c'è ideologizzazione: non si scrive per chi già produce di sé una rappresentazione ma si scrive per chi questa rappresentazione non può farla. Ma prima di giungere a questa espropriazione della parola de *I loro scritti* occorre soffermarsi sulle narrazioni impossibili che costellano *Poesie per un romanzo d'avventura*. Questo libro si articola nelle seguenti sezioni: *Prima narrazione, Cori I, Durante i mesi che seguirono, Nina che avvince, Annie che ritorna, Cori II, Seconda narrazione*. Eppure non s'intravede né un'azione né una scena né un contesto riconoscibile in cui un'azione e una scena siano possibili. Le parole sorgono richiamate le une dalle altre dalla pura similarità dei suoni o dal consumarsi dell'emissione del respiro, da una misura che si è colmata, dal ritmo. A fronte dell'indicazione di personaggi e di condizioni temporali nessun dato concreto può rimandarci alla storia a cui sin dall'inizio si è fatto cenno. Si fa narrazione di ciò che non è narrabile. Si dispone lungo una cornice temporale ciò che accade in un istante e in tutta l'ambiguità di un istante. E più i titoli insistono sulla funzione denotativa più ci troviamo di fronte a delle connotazioni. Si consideri in *Loro scritti* la sezione Didascalie I, n. 2, pag. 150:

> e fa che si resti percossi,
> supini ognora,
> freddi, foschi.
> In punta di lingua la radice,
> succulenta, la corteccia salubre del salice,
> la mollica sull'alveolo enfiato,
> immemori, radiosi

Ma che sia il significante a dettar legge proprio laddove ci aspettava il denotativo didascalico ha quasi del clamoroso. È evidente che la definizione dell'accadere o è impossibile o è soltanto l'infinito trascolorare del vissuto di parole, del desiderio di parola, proprio quella piena che è appunto mancante e perciò ossessivamente perseguita in pseudo-descrizioni. L'evidente iterazione della assonanze e delle paronomasie prepara un'inaspettata apertura affidata alle vocali finali che chiudono appunto luminosamente. Ed è strano che la condizione obliosa e felice, felice proprio perché immemore si presenti solo alla fine, quando all'inizio vi sono sia "percossi" sia "foschi" e "freddi", termini negativi, passivi e legati ad una condizione di subalternità.

Appena più sotto, ad un certo punto, improvvisamente si legge: «e poi la tenia, la nenia, / nel muoversi delle cose verso le cose, la cicatrice bianca». Qui la vicinanza sonora tra tenia e nenia conferma la relazione ossimorica che è alla base di questa impossibile narrazione. La poesia (la nenia), il dire, il dire che consola e che guarisce, che unisce, il dire che fa essere in realtà è imparentato più di quanto si voglia ammettere col suo contrario, con la tenia, con il pensiero — se pure è un pensiero — parassitario che mangia dall'interno l'organismo vivo e lo consuma, gli impedisce di digerire le esperienze e di farne metabolismo costruttivo. Per questa opposizione l'unica mediazione che emerge è quella della cicatrice bianca: una

www.andreatemporelli.com

zona che pur non essendo malata non è neanche la pelle restaurata e ripristinata. Il colore bianco della cicatrice appare come una tregua, piuttosto, una pausa, un silenzio.

4. *Su* Quattro quaderni

Il primo quaderno è come fermo, è come se venisse fuori una breve vibrazione, micromovimenti, attenzione tesissima su di un punto, sulla forza di un rivolgersi. È tutto un ascoltare, dal di dentro della vita, un presagio di dove la vita andrà o è già andata: forma di conoscenza che non identifica oggetti anche se li convoca o li invoca né classifica né logicizza: conoscenza qui sta per un esistere puro, prima e dopo le cose o, meglio, dentro il prima e dentro il dopo: è null'altro che una tensione temporale che anima la speranza degli uomini, il loro tentativo di orientarsi al di là dei nomi e delle topologie. Questa tensione è tanto precisa quanto aleatoria, formale, strutturale, "esistenziale".

Ecco perché rarissimi sono i dati biografici, esistentivi… Sono brevissime cellule tematiche, pochissime note dove contano le microvariazioni, il sincopato, il troncato di netto, svolgimenti minimali, *cluster*… Le cose cambiano, anche per quest'aspetto, nel secondo quaderno: sin dall'inizio si avverte più luce e più spazialità, si avverte un'altra aria fino alla paradossale reinterpretazione dell'arietta, della canzonetta.

Confrontando la prima poesia del Primo quaderno con la prima poesia del Secondo quaderno si nota che protagonista nel primo caso è il suono, la musica, il ritmo, nel secondo caso la luce e solo dopo, alla fine, il suono. C'è stata come una ruminazione che ha preceduto la maggiore apertura del Secondo quaderno, una sorta di tragica ironia espressa con leggerezza.

La parola poetica in *1-s-passatempi* (pag.251) "rifà il verso" e gioca in un *calembour* la sua relazione "chiasmatica" con le cose, con il dire e con la ripetizione: «che se ripeti sai, che sai ripetere». Rifarsi il verso è conoscere attraverso la ripetizione e saperlo fare. Ciò che si può "avere", possedere è «quasi nulla ma quello come per sempre». E questo «dopo dire e ascoltare» quando la ripetizione rischia la noia o l'assordamento. In chiusa, tra parentesi, degli oggetti desolati e con essi la scansione temporale che mescola il prima e il poi in «un tutto che si tiene»: «(un tacco schiodato, un pane scotto, una siringa, / un prima, un dopo, un tutto che si tiene)». Ma cosa tiene il tutto? In gioco è proprio la funzione conoscitiva della poesia e la sua volontà veritativa. E su di questa pende come un macigno il detto dell'*Ecclesiaste* quando «[invece non c'è parola o suono / che si salvi dalla vanità, è tutto / un fumo di varianti, di ripetizioni]».

Quella volontà di verità deve fare i conti, non solo con il relativismo e l'approssimazione ma anche con la sostanziale retoricità del detto poetico preso tra variazione e ripetizione di un identico nucleo generativo, dell'identica ansia fagocitante. Al di là dell'illusione di cogliere la verità c'è solo la sicurezza della precarietà fisica del vivere e della sua connaturata impermanenza. Nel *Primo quaderno* questa ricerca intorno alla verità è serrata, nel *Secondo quaderno* gli stessi temi tornano sotto una prospettiva ironica e dentro una cornice prevalente di luce, di opposizio-

www.andreatemporelli.com

ne luce/buio, in una generale diradazione lessicale. Qui il ridire diventa riluce: *1,v l* (pag. 271):

> luci luci…
> come riluce
> ciò che ha una luce, dentro,
> che si spegne

Luce-buio, parola-silenzio e tempo in mezzo. Il suono si mette a giocare proprio quando si condenseranno da questa leggerezza le sentenze più gravi, quando il canticchiare diventa voce grave e solenne, così, improvvisamente. A pag. 271: «va bene, tutto questo buio — / dopo sarà soltanto un po' più scuro». E a pag. 273, come in un ossimoro generalizzato e senza via di uscite: «come si oscurerà / anche quel giorno / che arriva nero di tutta la sua luce / (non c'è che quest'andarsene / da dire)». Qui la precarietà e l'impermanenza vengono colte nella paradossalità del loro essere, che è appunto lo svanire. Ed è quest'integrale adesione a ciò che passa che fa che quella vanità possa forse risultare non vana.

Infatti nel *Quarto quaderno* vi sarà anche graficamente espresso lo *status* della scrittura e la sua importanza effettuale, la sua capacità di trasformare le cose, anzi la sua incapacità o impossibilità.

Val la pena di richiamare qui il testo leggibile a pag. 320:

> (scritto, nulla
>
> che non sia polvere, che vola, se ne va —
> che non sia luce, che brilla, e dopo è buio
> — e dopo è luce e dopo è buio, e dopo e dopo)
>
> (non scritto, nulla
>
> che non sia polvere, che vola, se ne va —
> che non sia luce, che brilla, e dopo è buio
> — dopo è luce e dopo è buio, e dopo e dopo)

Non cambia nulla l'aver scritto o non aver scritto. Qui la desertificazione è anche massima riduzione nella scelta lessicale. Sono spariti gli oggetti, i frammenti di circostanza, le poche indicazioni narrative, le allusioni ad un paesaggio, sono spariti anche i resti e gli scarti, i detriti, il deittico. In questo testo vi è come una sorta di vento cosmico che tira forte e uguale e spazza un mondo che si ripete tornando identico nella radicale inconsistenza o vanità (o anche splendore). Si tratta di un vortice che si attiva per polarità: polvere/luce, luce/buio, polvere/vola, luce/buio. S'intrecciano le coppie ruotando e nella rotazione la vanità del dire ma anche la vanità del non dire si esplicitano, senza neanche drammatizzazione o reazione o scandalo e rivolta: c'è una presa d'atto, una ricognizione del dolore.

Prima della *canzone stretta* mi piace tanto quella che comincia con «*se prendi (prendiamo insieme una misura, da qui)*». È quella dell'orientamento, dentro la vita, in un durante pieno e riassuntivo. Formalmente è perfetta, equilibrata da un respiro che dura quanto i versi, organizzata con simmetria e leggerezza. Qui il gioco delle parole sono proprio le parole del gioco della vita. La forma, il suo rigore

www.andreatemporelli.com

e il tempo che passa. L'ordine del senso e «meglio di tutto è l'esserci». *Distici distolti*: è forse una forma di nuova classicità. C'è il movimento di chi ha messo d'accordo poesia e vita, di chi è emerso con un detto nel bel mezzo della storia, di chi sa, di chi dice «basta questo / questo dire», di chi dice «che non c'è nulla / se non qui». La chiusa è sorprendentemente teatrale quasi Metastasio, Lorenzo. Ironia senza sarcasmo, rappacificata.

E dunque il *Terzo quaderno*. Eraclito e Parmenide. Sì, alla fine, è quasi esplicito il riferimento al divenire e anche alla cosmologia: il fuoco. E il *logos*. E dunque la fissità da cui si guarda il movimento che non può che essere parmenidea. Quella fissità è esattamente il fantasma identitario che se crea e consolida uno stile di scrittura, come fantasma autoriale, crea e consolida (e sfida) anche uno stile di vita, come fantasma biografico. Il *logos*, infatti, non è interno al flusso del dire/fare, delle parole/cose, ma, come senso, ne dovrebbe scaturire, altrove, sulla pagina, appunto. E così è ridotta la pagina ad un tracciato di apparizioni e sparizioni, una lastra dove resta impressionato il passaggio, alla velocità della luce, delle particelle subatomiche. La vita accelera, la pagina raccoglie le tracce degli annichilimenti, perché di questo si tratta, nel fondo della materia, di annichilimenti e di esistenze virtuali, a guardare da vicino, da molto vicino, il molto piccolo. Una corsa verso il nulla di particelle che non hanno neanche lo statuto certo di cose ma solo un'esistenza probabilistica e inafferrabile.

Le parole che dicono ciò che non si può dire. Andare, restare. Tempo che va e tempo che resta. Tempo del tardi, del mentre e del poi. Sparizioni e non-dimenticanze. Un luogo dove stare, che resta, che sarà. E poi il corpo, le nocche, la mano vista davanti agli occhi, ossificazione e poi anche labbra turgide, il corpo che fa il pieno, il dolore, la stanchezza, il corpo che fa caldo. Perdere-trattenere, cosa si trattiene, cosa è il questo? Le parentesi quadre come un terzo livello del silenzio, più fondo e severo, più saggio, più amaro. Tra il nulla e il dire, nulla che resti da ridire.

Un modo per assediare il senso del tempo o, meglio, per costringere il tempo a tirar fuori un senso, un racconto, un detto, una cosa. Ma nella sua unicità. Il senso di questo qui e ora. Ma cosa risponde se non l'annichilimento, se non la conseguente tentazione del monumento? La poesia può rispondere alla domanda cosa è questo? Può rispondere alla domanda cosa accade? Se essa stessa è un accadere non ha la possibilità di porsi al di là degli altri "accadere", se non per attribuzione di valore che viene dall'esterno (le parole della poesia sono conoscitive in modo proprio).

E se non avessero la possibilità di conoscere in quanto metadiscorso, se fossero condannate a splendere e a oscurarsi come ogni altro povero gesto umano? Il dolore che si concreta e l'alternativa (quiete/oblio; divampare/distruggere). Il fuoco del divenire e della cosmogonia, il fuoco del cominciare e del finire, dell'essere questo, tutto in un istante, finalmente. Ma è quando il dolore si concreta sulla pagina, quando è davvero Eraclito e non Parmenide, che la poesia può toccare di più.

Come nel caso della 12-t4, dell'«infinità cattiva / anche di vessazioni inutili / inflitte decine d'anni d'ambagi / tutte del tutto inutili / se non a far di conto…» Come nel caso della 13-v5, della quiete e del divampare, con la chiusa stupenda:

www.andreatemporelli.com

«(è meglio, tutto è meglio del non più / senza che mai sia stato)». È chiusa da tragico greco, da Eschilo o Sofocle, è il dionisiaco che rinuncia a nominare perché sa che il suo compito è solo accettare fino in fondo perché qualcosa, sparendo, sia.

La pagina raccoglie i deboli ma intensissimi tracciati dei passaggi virtuali. Perfino la carne martoriata non potrà esser detta, ricordata, testimoniata, perfino lei sarà uno dei tracciati, del folle annichilimento. Il fatto è che questo vuoto che fa da padrone nella microfisica, lo fa, in realtà, anche nella macrofisica. La poesia serve allora a portare il vuoto e il nulla dove sembra esserci un tutto pieno? Ma questo ha a che fare con una forma di meditazione (anche in senso medioevale e umanistico) non di processo che riguarda il senso, il discorso. E allora Parmenide è fuori luogo, e anche la sua fissità, e anche il fantasma identitario dell'autore e della biografia. Se deve esser vero Eraclito o Eschilo, non c'è nulla da trattenere.

Sul *Quarto quaderno*

È, questa, poesia d'amore, nel modo più pronunciato, fino alla reinterpretazione del genere. Amore, morte, senso del tempo, destino, corpo, materia e vuoto. Poesia d'amore dove Lucrezio conta più per il vuoto che per le infinite concrezioni degli atomi, conta per quel che resta, sugli argini dei fossati, più che per gli astri, lontani. Anche i colori, nominati ad uno ad uno, fino al nero fanno, sono il ciclo del tempo. E dai colori, che specificano il ciclo di luce e buio, vi è la potentissima immagine (non gotica, ma un Mantegna fatto passare attraverso un barocco sensuale, della mano che nel sonno accarezza il proprio corpo). Mi pare dominante il senso del ciclo: caldo-freddo, luce-buio e, sullo sfondo la non-ragione, il caso, la necessità. Unione e separazione, stretta che separa: amore, cielo e destino. E la speranza che talvolta chiude: «(una tua mano, nel tuo sonno, ti stava accarezzando — / non moriremo più)»; «(chiudi così, per chiudere — domani farà caldo)» o avvia alla chiusa: «(e questo è molto, / a farsene una ragione)», mentre Eraclito vince: «(che ciò che muore muove, / che ciò che è fermo sta)» ma non abbastanza da non tradire la tentazione del monumento a memoria degli amanti, Tristano e Isotta, Romeo e Giulietta tra stenti, giovinezze troncate, tragici equivoci, bestialità: «(non ricordatevi di noi, / non fate caso)» e puntualmente, a compensare il lasciarsi andare: «(il caso, poi, fa tutte le sue cose, come sempre)». Poesia d'amore anche perché *il quarto quaderno* riconcilia: è integrazione, accettazione, destino. E il fatto è che il futuro non è scritto, è inaspettato per definizione. Bisogna solo lasciarlo accadere non intralciandolo con artificiali progetti, proponimenti, attribuzioni di senso. Ecco perché è buona la poesia: anch'essa è ai margini del fossato travolta ma non arresa, dentro e fuori, luce e buio abbastanza per avvertire i ritorni e le vere sparizioni. La poesia forse più bella che raccoglie i temi e li incarna in una situazione (con procedimento inverso a quello qui solito, di scorporazione, il tracciato appena del passaggio della particella virtuale, il resto) è quella dove questo divenire assume nome e cognome e quasi un volto, si fa scena di superficie, al bar, al telefono, nell'accelerazione che non è della mente ma degli oggetti che assediano la vita quando si riemerge. Qui vi sono due nuclei fondamentali di senso, distillati di senso, permessi, concessi dall'intero percorso gestuale, fàtico, deiettivo:

www.andreatemporelli.com

non siamo nati ieri imparando,
abbiamo imparato a trattenere
poiché tutto muta e muterà: tatà

e poi la chiusa che può permettersi finalmente la semplicità del detto vero:

domani moriremo, amore mio avremo
ancora caldo e sete
e freddo e fame e tutto il resto: resta.

5. *La sorda sirena*

La poesia che è in epigrafe e che introduce a *Quattro Quaderni* è forse una delle poesie più belle di Giuliano:

questa sorda sirena,
e finalmente il suono della fine

(e già finita
non resta che finire)

questa sera serena
che mente fino all'ultimo sospiro

(è già spirata
basta respirarla)

questa selva silente,
che finalmente è solo una maceria

(che non riguarda
se non si guarda più)

Questa poesia lascia scivolare i significati grazie al ponte gettato dai significanti. E così i significati passano da una parte all'altro come su un palcoscenico teatrale, da dietro le quinte. I significati sono sollecitati a sorgere come improvvise illuminazioni, come miracolosi espedienti dell'assonanza. La sorda sirena si pone sin dall'inizio su di un piano di esplicita ambiguità (anche morale). È una sirena che suona ma si sottrae all'ascolto. È un suono sordo che non brilla, che non dice. Una sirena insensibile, indifferente, muta. Può essere la sirena della fabbrica come la sirena omerica. La fine interviene in entrambi i casi: può essere la fine del turno di lavoro come la fine per annegamento. Anche qui come la tenia/nenia: la poesia (la sirena) porta alla fine rovesciandosi nella tenia. Solo che ora sul palcoscenico del significante sfila la sera. È lei che equivale a sirena. E questa sera è serena. Appare per assonanza, quasi per natura, serena. Eppure non è così: questa sera, come prima la sirena, può rovesciarsi nel suo opposto: in una menzogna. La serenità non può che essere menzogna. Il tema della verità e della menzogna viene trattato dialetticamente da Mesa che legge rigorosamente Adorno.

Sempre sul numero 3 di «Per una critica futura», a proposito di verità/menzogna:

> Verità etica. Ne ho già scritto (rimando a *Frasi dal finimondo*, nel volume *Akusma*, e a *Dire il vero*, in *Scrivere sul fronte occidentale*). "Verità etica" è un sintagma forse un po' troppo austero, o addirittura pomposo. Si potrebbe anche dire: "sincerità". L'ostacolo principale al dialogo non è la diversità di opinioni, ma il "comportamento" (l'etica, appunto). Non può esserci dialogo con chi parla sempre e soltanto avendo in mente certi suoi fini

www.andreatemporelli.com

> (secondi, che poi sono primi), che agisce sempre secondo tattiche e strategie, opportunità e convenienze — mentendo, sempre. Sembra che tutti parlino con tutti sapendo, tutti, di avere dei "secondi fini" (che sono i primi). Alla "spudoratezza" del dire chiaramente quale sia il fine vero, ancora non si arriva (e ci si era quasi arrivati, al tempo della prima guerra del Golfo Persico). Gli scopi e i "valori" dichiarati devono ancora essere: libertà, giustizia, democrazia, verità, onestà, solidarietà ecc. Ciò che accade nell'àmbito dei poteri economici e politici e mediatici, accade anche in quello della cultura, e in quello della poesia: sempre più spesso, con sempre maggiore spudoratezza nel mentire.

Questa è una denuncia che finisce con il delegittimare qualsiasi conversazione letteraria che non sia sinceramente interessata alla verità. Ma la verità che coincide con sincerità è il risultato di un lungo apprendistato. Tale apprendistato ha a che fare con la riduzione dell'io.

I versi: «questa sera serena / che mente fino all'ultimo sospiro» rimandano proprio a questa problematica. Esiste un apprendimento della sincerità così come esiste una menzogna sistemica, strutturale, propria dell'essere in società. Ma la sera serena che mente è la nenia, è la poesia, è la sirena. E qui la vita e la morte s'incontrano. Gli opposti cessano di scambiarsi le parti e puntano diretti all'identità: la sera spirata è respirata: tra respiro che è la vita e lo spirare che è la morte vi è identità. Ma poi la sirena che era diventata la sera ora diventa la selva. Selva infernale ma anche la vita, l'inferno della vita, l'oscurità della vita. La selva non è sorda, è invece *silente*. E si rivela non come costruzione ma come maceria. Il mondo che doveva perderci in realtà è solo una maceria che perde se stesso. Ma la vera liberazione è nella scoperta che le cose esistono nella misura in cui sono intenzionate. Se non si considera più qualcosa, quella cosa non ci riguarda più. La selva del mondo, l'imperscrutabile dell'esperienza, la contraddizione che emerge nel rapporto con gli altri, la selva anche dei desideri, delle pulsioni, dei sogni individuali e collettivi: tutto questo ad un certo punto perde il suo potere magico e non riesce più a catturare, imprigionare, ad inchiodare ad un ruolo e ad una posizione. Uno esce fuori dal gioco e uscendo vede quella stessa selva come una maceria e si accorge che non attendeva che questo. Questa è una liberazione la fine della selva, il diventare maceria della selva. Era il nostro guardare, la nostra intenzione. Era la nostra affezione il nostro conoscere. Ma basta che tra io e mondo, uno dei due si sottragga, metta fine alla partita perché quella che era una partita appaia come tale. Un gioco di rimandi, di specchi e di reciprocità. Un dialogo che s'interrompe è un non guardare più ciò che non ci riguarderà più, nello stesso istante.

6. *Le note che diventano poesia*

Le note ai *Quattro quartetti* che compaiono a pag. 328 di *Poesie 1973-2008* non sono le solite note. Si tratta di veri e propri testi poetici. C'è da chiedersi perché il territorio neutro dell'informazione sulle circostanze della composizione, sia stato invaso dalla connotazione. Si legge:

> un arbitrio, una *hybris*, una volontà, nefasta, di monumento un'epidermide artificiale su un corpo scorticato

www.andreatemporelli.com

(un argine al vaniloquio, un nulla che protegge un altro nulla)
un altro passo ancora, un altro passare
(nessuna preghiera, nessun perdono: un'imprecazione, una condanna)
(un niente che cerca di annientarsi)
lo schema dei quartetti: che senso può avere, insieme alle parole soprastanti?
(non sovrastanti: non c'è più nulla, nemmeno, che sovrasti… è un gioco d'agonia: un agone…)

Sembra che chi parla lo faccia da una distanza ulteriore rispetto all'opera, distanza che è disidentificazione ma anche disvelamento del senso dell'opera. Solo che questo denudamento avviene contemporaneamente ad un nulla che si assume come interno ed esterno, come onnipresente, anzi come *onniassente*… La questione centrale è il monumento: l'esasperazione della consistenza del significato dell'opera proprio quando tale significato pare essere di fatto perduto, oggettivamente, socialmente, storicamente. Un oggetto nato per fare storia si trova nell'impossibilità di svolgere il suo lavoro: la storia come persuasiva narrazione dotata di senso sembra annegare insieme a tutto il resto nullificante. La realtà non è la storia: la realtà è il corpo scorticato intorno a cui non si può ricostruire una pelle credibile. Sembra aver operato il tempo grazie ad una forza di abrasione, i motivi sono stati letteralmente abrasi, semicancellati dalla superficie delle intenzioni e le stesse intenzioni iniziali ora diventano irriconoscibili. Ma la percezione del nulla (della vanità, impermanenza, vacuità) è relativa sia al soggetto che all'oggetto. E in mezzo a questi due nulla (pare un'eco pascaliana) c'è una protezione, una volontà di protezione. La dimensione estetica intrisa di nulla è chiamata a proteggere col suo nulla un altro nulla, soggettivo, psicologico, integralmente umano. La dimensione estetica quando insiste sulla sua strutturazione formale, quando si fa gabbia e griglia, quando si fa serie, diventa un argine, mima un argine rispetto al caos e alla follia. Un argine al vaniloquio, alla parola vana, al vaneggiare, al nulla nelle e delle parole. La volontà di monumento è anche volontà di arginare ed in questo c'è protezione. Inutile perché un nulla che protegge un altro nulla sortisce un effetto nullo. E poi il passaggio si riduce ad un passo che è destinato a fissarsi nel suo venire meno, nel suo passare, sparire. In queste note c'è una lotta che si rovescia in agonia: tra agone e agonia s'insinua il nullificante rifiuto di una lettura eroica o eroicizzante della condizione in cui il corpo risulta scorticato. Nessun riscatto artificiale per esso: adesione massima a ciò che è. Dunque lo sconfinamento del poetico e della connotazione nel territorio degli apparati e della informazione può significare proprio questo nulla che si è fatto spazio ed ha invaso e distrutto le distinzioni. Lo sconfinamento del poetico va di pari passo con la nientificazione che registra l'assenza di gerarchie, un sopra, un sotto, un prima e un dopo. È il venir meno di ogni argine che fa venir meno anche la distinzione tra testo e apparato. In questo caso a straripare è il poetico come postura del dire che non media più con il suo contrario, che diventa totalmente padrone del campo. Solo che questa è magra conquista: il campo è un campo di battaglia, un campo *dopo* la battaglia.

www.andreatemporelli.com

Florinda Fusco

Tiresia: il viaggio negli inferi della contemporaneità

Stormi neri di uccelli si avventano sul cibo di una discarica, lo sbranano e si sbranano tra loro. È così che si apre il *Tiresia* di Giuliano Mesa, con un'immagine bruta, che diviene, all'interno del testo, immagine speculare e analogica. La specularità è pluridirezionale. Specchio di uno specchio di uno specchio, immagine che si riflette plurima, identica e variata.

Il primo riflesso dell'immagine ha una contestualizzazione storico-politica ben precisa: proietta l'immagine degli abitanti di una baraccopoli costruita ai margini di una discarica, abitanti che si avventano sul cibo della discarica stessa, litigando tra loro per pezzi di rifiuti. Sono gli abitanti di Sitio Pangako, nelle Filippine.

Ma l'immagine degli uccelli provoca altresì una seconda proiezione, ancora una volta speculare e, al contempo, contrastiva alla precedente: è quella della classe politica che si avventa sul potere, sbranando gli altri, riducendo la popolazione alla più profonda miseria, spingendola alla più dolorosa umiliazione e, infine, relegandola alla zona dell'invisibilità.

Sin dall'apertura del poemetto, Giuliano Mesa dimostra come si possa coniugare la denuncia politica puntuale con l'universalità del concetto e della lingua: la poesia civile, in Mesa, diviene *classica*, poesia che appartiene a tutti, che è del passato e del futuro, poesia fuori dal tempo. Poesia che esiste da sempre e destinata ad esistere per sempre. Ed è questo il grande mistero della scrittura mesiana: la capacità di essere completamente dentro il tempo e, di contro, totalmente al di là del tempo. Poesia storicamente e geograficamente determinata e, allo stesso tempo, poesia assolutamente indeterminata, nelle immagini e nel senso.

Gli uccelli neri sovrastano le «case dei dormienti»[1], degli uomini della baraccopoli che di notte sognano di essere leggeri, di volare e di cambiare le penne, proprio come quegli uccelli che sfrecciano sulle loro case. È questa un'immagine-pausa, pausa visiva e concettuale: immagine di riposo, di ristoro, sonno profondo in cui è trasportato lo stesso lettore che si allontana sonnambulo dalla realtà terrificante. Il lettore acquista così una distanza mentale ed emotiva necessaria per ricalarsi immediatamente dopo nel mondo dei «repellenti» che vivono tra le rovine e che sono etichettati dalla società come «renitenti», ribelli, oppositori per il solo fatto di denunciare il modo inumano in cui sono costretti a vivere.

Il lettore scivola così in un susseguirsi repentino di immagini sino alla tragedia finale, tragedia storica avvenuta nel luglio del 2001, in cui gli abitanti delle baraccopoli di Sitio Pangako sono assaliti da una frana della stessa discarica presso la quale vivono e vengono sepolti da un «impasto di macerie», «scaraventati […] nel letame, nel loro lete» e come «gomitoli di cenci», «a spicchi», «volano su in alto»[2].

È questo il momento in cui il lettore è invitato a guardare e al contempo a non guardare («prova a guardare, prova a coprirti gli occhi»[3]): a vedere solo con gli occhi della mente, a comprendere a fondo le radici della tragedia sociale, sentendone in profondità l'orrore. Si conclude così la prima veggenza di Tiresia, l'*ornitomanzia*, divinazione che trae auspici dal volo e dal canto degli uccelli, che in que-

www.andreatemporelli.com

sto caso viene a coincidere con il grido stridulo di «folaghe» e di «storni»[4], riconducibile nello scenario all'*ornitomanzia* eseguita dallo stesso Tiresia nell'*Antigone* di Sofocle.

Tiresia[5], personaggio mitologico trasformato in donna per sette anni, cieco e veggente con il dono dell'immortalità per sette generazioni, assume nel testo di Mesa nuove connotazioni: l'immortalità diviene condanna assoluta («devi tenerti in vita, Tiresia, / è il tuo discapito»[6]). È la condanna di un uomo costretto a vivere in un periodo storico di orrori, il XX secolo e i primi anni del XXI secolo. Tiresia dovrà prima prevedere e, in seguito, assistere ad una proliferazione di eventi tragici, dalle due guerre mondiali ai campi di sterminio, dalle bombe atomiche agli esperimenti nucleari sulla popolazione civile e militare fino alle grandi tragedie sociali di iniquità, emarginazione e sfruttamento legate all'avidità della società post-consumistica.

Nel secondo oracolo, la *piromanzia*, Tiresia, concentrandosi sul fuoco per trarvi auspici, rivede un altro episodio storico altamente drammatico: l'incendio di una fabbrica di bambole, in Thailandia, a Nakhon Pathorn, avvenuto nel 1993, dove cinquecento giovani operaie, tra cui molte minorenni, che vi lavoravano in condizioni pressoché schiavistiche, persero la vita. Nell'oracolo corpi di bambole e corpi di giovani operaie si confondono tra le fiamme: bruciano dita «piccole e incallite», mani «stanche» insieme ad «anche dondolanti» e meccaniche. Allo stesso modo l'orrore si confonde con il gioco: «e quando arriva il fuoco, che sfavilla / ecco giocare a correr via, / gridando, ad occhi chiusi»[7].

In conclusione di questa seconda sezione, lo scrittore afferma da un lato la necessità di parlare degli orrori storico-sociali, dall'altro la difficoltà nel "dirli", nel nominarli: «tu, *se sai dire*, dillo, dillo a qualcuno.»[8]. In realtà, sia la chiusura del primo che del secondo oracolo («prova a guardare [...]» e «tu se sai dire [...]») si pongono il problema etico del nostro saper davvero *guardare* ciò che non vorremmo esistesse e del nostro saperlo (o volerlo) *dire*, rimandando, in altri termini, alla problematica della rimozione costante del «male» in cui viviamo. In questa seconda chiusura Mesa, inoltre, sembra attingere al *topos* mistico dell'ineffabilità trasponendolo su un piano opposto: dall'ineffabilità per la troppa bellezza all'ineffabilità per il troppo orrore.

Il terzo oracolo, la *iatromanzia*, ovvero la divinazione in funzione terapeutica, ha come oggetto un altro accadimento storico: gli esperimenti nucleari condotti dagli Stati Uniti dagli Anni Trenta agli Anni Settanta sulla popolazione civile e militare, nell'ambito del cosiddetto Manhattan Project: «era soltanto prova aperta, / esperimento, soltanto il contagiri dei motori»[9].

Nella *oniromanzia*, il quarto oracolo di Tiresia ispirato da un sogno, invece, con «arnesi docili», rasoi e forcipi, ha inizio un'operazione chirurgica: incavi, fessure, filamenti rossi, grumi che ghiacciano. Nella luce rossa corpi di bambini, muti, immobili, con le loro «tibie piccole»[10] si trasformano in un paesaggio naturale di acqua, resina, muschio, molluschi, piume, albume, pioggia, lampi. È una metamorfosi di corpi infantili in elementi naturali sotto una luce abbagliante, densa, che si trasforma repentinamente nel livore e nell'oscurità più completa. Tale visio-

www.andreatemporelli.com

ne cela e al contempo rivela un'altra realtà sociale agghiacciante: il commercio d'organi, che in particolare negli Anni Novanta, soprattutto tra Brasile e Stati Uniti, raggiunge vette impensabili, nel momento in cui i commercianti d'organi si specializzano nell'espiantare organi da corpi vivi, soprattutto di bambini.

Il *topos* della metamorfosi giunge fino all'ultimo oracolo, la *necromanzia*. Qui sono i corpi dei morti che si trasformano in terra: «[…] lo sfrigolìo, l'affanno, / il mormorìo che fanno facendosi terra»[11]. La terra nera e la terra bianca innevata si sovrappongono e si confondono, in un passaggio impercettibile dal dolore alla catarsi. Al centro della visione di Tiresia, questa volta, vi sono i morti in guerra rimasti insepolti o ammucchiati nelle fosse comuni.

Coltri sparse sulla terra e una voce che chiama: una voce che cerca i corpi nel vuoto, che urla sfinita sino a gemere. Prevale nell'oracolo la dolorosa consapevolezza che i corpi «non torneranno più, se non in sogno […]»[12]. Solo ombre continueranno a vagare in cerca del loro nome andato perduto. La ricerca del luogo in cui il proprio caro è sepolto («dove è sommersa dalla neve, le coltri / là dove la terra è bruna […]»), ancorata dapprima ad un luogo terreno, fisico, finisce poi per lasciare il proprio posto all'accettazione che l'unico luogo possibile in cui rincontrare la persona amata è il luogo dell'anima.

Ai corpi sparsi chissà dove nella terra, come a semidei, qualcuno porta doni propiziatori, latte, miele, vino dolce, farina d'orzo, così come aveva fatto Odisseo, nell'*Odissea*[13], quando intendeva richiamare le anime dei morti e in particolare di Tiresia, l'unico che aveva mantenuto facoltà intellettuali e che potesse predirgli il futuro. In realtà in tutta quest'ultima sezione del poemetto, la *necromanzia*, riecheggia la discesa agli inferi di Odisseo (libro XI), dove le ombre dei morti vaganti, pallide e fumose, contornate di buio e di nebbia, si affollavano attorno a Odisseo con i loro vuoti capi. Tra le ombre vagava Elpènore, «non sepolto cadavere, non pianto»[14], precedente mitologico di tanti morti insepolti delle guerre contemporanee.

In quest'ultimo oracolo si raddensa un procedimento utilizzato lungo tutto il poemetto: Mesa riesce sapientemente ad intrecciare la mitologia e il richiamo all'antica civiltà e letteratura greca con un fenomeno storico d'attualità, in questo caso, le fosse comuni dei morti in guerra. In particolare, lo scrittore afferma di pensare alle fosse comuni scavate durante la Seconda Guerra Mondiale (in Polonia e in Russia oltre che alle numerosissime fosse per gli Ebrei sparse in tutta Europa), fino a quelle dei conflitti bellici più recenti come la guerra nell'ex Jugoslavia.

Dopo questa successione di visioni, lampi agghiaccianti di luce, Tiresia ritorna nella sua penombra, solo con il suo dolore, divenuto ormai «nenia di conforto» e poi «silenzio»[15]: la parola lascia così il posto al silenzio, al non poter più pronunciare ciò che in un *impromptu* di origine divina si è riusciti a dire. L'esperienza mantica, come la stessa poesia, è un bagliore sfuggente.

Nello scenario di morte in cui ci lascia l'ultimo oracolo, appare improvvisamente il germe di una nuova vita: «ancora non hai còlto il tuo narciso, e il croco già fiorisce»[16]. In quest'ultimo passaggio Mesa, che non smette di credere in una possibile futura rigenerazione morale e spirituale della civiltà, si richiama al mito della rinascita, proprio dell'inno omerico a Demetra, dove quest'ultima accoglieva con gioia

www.andreatemporelli.com

il ritorno dall'Ade sulla terra di sua figlia Persefone, per la quale faceva rifiorire la natura, riempiendo la terra di frutti, fiori e foglie: «e coglieva fiori: rose, croco e le belle viole»[17]. Tiresia, in chiusura del poemetto, si rivolge direttamente a Persefone, che fino a quel momento ha condiviso il suo medesimo destino. Persefone deve, infatti, come lo stesso Tiresia, «tenersi in vita», ovvero continuare a vivere per più generazioni tra gli inferi e la terra, tra il narciso, simbolo di morte, fiore dell'Ade, e il croco, simbolo del rinascere annuale della vita. Ora Tiresia è giunto alla fine delle sue sette vite e deve tornare definitivamente nella valle della morte. «Ti lascio qui»[18]: lasciando Persefone, Tiresia lascia la vita stessa. È il momento doloroso della separazione definitiva dal mondo e dagli esseri umani. E dell'esperienza della vita stessa ciò che Tiresia porta con sé, come essenza, è la vita come «condivisione» con gli altri: «questo silenzio che sentiamo *insieme*, / adesso — è adesso che sappiamo, / in questo momento che divide»[19].

Vorrei adesso passare a considerare i *riflessi*, che nel testo si presentano come appendici degli oracoli, che «riflettono» la visione della realtà proposta dagli oracoli stessi, traslandola da un piano oggettivo e storico ad un piano soggettivo.

Le grandi tematiche storiche e sociali qui sono vissute e ripensate nel ripiegamento dell'io su se stesso: la drammaticità degli eventi storici qui riflette la drammaticità di ogni destino individuale.

Nei *riflessi* Mesa medita sulla non accettazione umana della propria parzialità e della propria mortalità: «le parti, / quante sono, / per quante volte / ognuna / non ritorna, / le partenze, / il ripartirsi, / tu che rimani, / tu che non rimani»[20] o ancora «il corpo […], / nel suo confine, lì, / confitto, / pietra nella polvere, / se vuoi»[21].

L'uomo ambisce all'onnipotenza e all'immortalità, ma si scontra con una realtà di precarietà, d'impotenza e di finitudine. E per l'autore è proprio dall'ambizione umana alla totalità e alla non-finitezza che scaturisce la violenza sugli altri: è su questo punto che oggettività della storia e destino umano soggettivo s'incontrano.

È solo con l'accettazione della propria parzialità che l'uomo può rinascere alla vita divenendo «animale pacifico». E la rinascita consiste nell'acquisire la coscienza del «fare parte», dell'essere parte di qualcosa e al contempo di dipendere dagli altri e del dover condividere con gli altri: «come vagito, / ripete andare, fare, / fare parte»[22] o ancora «sentendo tutto insieme, / che tutto è un solo tempo»[23]. Ma anche questa condivisione è destinata a cessare con la morte e da qui l'incessante dolore umano per la separazione dagli altri: «infine l'ombra che ricopre l'ombra? / sarà così davvero?»[24], «e dire le ultime parole?»[25].

Dobbiamo adesso soffermarci su un altro aspetto di notevole interesse di questo poemetto, ovvero l'aspetto metrico. La struttura metrica, apparentemente aperta, è una struttura finemente determinata e ritmicamente serrata.

Una delle strategie ritmiche utilizzate da Mesa, che contribuisce a rendere la lettura fortemente ritmata, consiste nell'isolare, con una virgola di apertura ed una di chiusura, piccole cellule ritmiche a fin di verso, conferendo in tal modo a queste

www.andreatemporelli.com

ultime un accento primario. In genere si tratta di lessemi di due o tre sillabe. Vediamo ad esempio come Mesa isoli con due virgole i lessemi «il tanfo» e «l'alveo» nei seguenti versi: «ascoltane la lunga parata di conquista, *il tanfo*, / senti che vola su dalla discarica, *l'alveo*»[26]; o consideriamo ancora come Mesa isoli le cellule ritmiche «mai, mai» e «dopo» nei seguenti versi: «gioco che non finisce, *mai*, / che non arriva, *mai*, / tempo di ricordare, *dopo*»[27], trasferendo su esse l'accento primario.

A questa strategia si accosta quella dell'estrema frammentazione o segmentazione ritmica del verso, che avviene mediante l'uso ripetuto e ravvicinato della virgola. Si legga ad esempio: «che gridano, artigliando, facendo scaravento, in muta» o ancora: «aprendo varchi, e che si schianti, poi, dentro il suo vuoto, / che te lo scava dentro, il tempo, il suo, / le grotte, gli antri, le caverne»[28]. L'intreccio delle serrate battute ritmiche con le continue iterazioni sonore rende il testo altamente sofisticato dal punto di vista della *compositio* musicale. Le iterazioni sonore, inoltre, vengono a creare incroci e contagi semantici: la ripetizione di una cellula sonora in due lessemi ravvicinati fa sì che il secondo lessema trascini con sé le connotazioni del primo. Consideriamo nel primo oracolo l'iterazione della dentale "s": «[…] fanno stormo con gli storni neri […]»; o ancora della linguale "r": «casa dei renitenti, repellenti, / ricovero al rigetto, e nutrimento, a loro», dove i lessemi «renitenti» e «repellenti», pressoché omofoni, sembrano divenire sinonimi; o si pensi all'iterazione della linguale "l": «nel letame, nel loro lete, lenti»[29], dove il lessema «lete» sembra impregnarsi del significato del lessema «letame». O si consideri ancora l'iterazione intrecciata dei suoni dentali e linguali "s" ed "r" nei seguenti versi: «come lo sbranano, sbranandosi, / piroettando in aria. / senti come gli stride il becco, gli speroni, / che gridano, artigliando, facendo scaravento, in muta»[30], dove ad esempio lo "stridere" del becco, il "gridare" e lo "sbranarsi" diventano parti di un'unica *immagine semantica*. Tale con-fusione e omogeneizzazione di suoni e di significati contribuisce a rendere il poemetto fortemente coeso dal punto di vista semantico-sonoro.

Diffuso nel testo è altresì il sistema rimico: si tratta per lo più di rime interne, che solo sporadicamente appaiono a fine verso (si vedano ad esempio nel primo oracolo le rime intrecciate create dai lessemi «scaravento», «dormienti», «renitenti», «repellenti», «nutrimento»[31]).

Arriviamo adesso a considerare un altro punto di particolare interesse. Il poemetto di Mesa, per essere compreso dal punto di vista ritmico-sonoro, non può essere suddiviso in versi, bensì in *zone* sonore di differente misura, zone che possono comprendere una sola parola o un periodo di varia lunghezza. A demarcare l'inizio e la fine di ciò che potremmo denominare una *zona* ritmico-sonora, ovvero un'emissione sintattica che coincide con un *flusso sonoro* ininterrotto, vi è l'utilizzo del punto. Le pause sonore avvengono, cioè, solo al termine di un'intera emissione sintattica. E poiché l'emissione sintattica corrisponde ad un *flusso di pensiero* ininterrotto, la pausa sonora viene a coincidere con una pausa di pensiero. Riportiamo qui sotto un esempio, indicando le pause con due barre (//):

www.andreatemporelli.com

vedi. // vento col volo, dentro, delle folaghe. //
vedi che vengono dal mare e non vi tornano,
che fanno stormo con gli storni neri, lungo il fiume. //
guarda come si avventano sul cibo,
come lo sbranano, sbranandosi,
piroettando in aria. //
senti come gli stride il becco, gli speroni,
che gridano, artigliando, facendo scaravento, in muta,
ascoltane la lunga parata di conquista, il tanfo,
senti che vola su dalla discarica, l'alveo,
dove c'è il rigagnolo del fiume,
l'impasto di macerie,
dove c'è la casa dei dormienti
che sognano di fare muta in ali //[32].

Ma, per comprendere a fondo la struttura metrica mesiana, occorre constatare come l'autore utilizzi dei *parallelismi* metrici tra una sezione e l'altra, dando vita a delle emissioni sintattiche della stessa misura, e creando, in tal modo, *zone* con una capacità ritmico-sonora analoga. Questo procedimento è assolutamente rigoroso e lega in modo unitario le prime tre sezioni e le ultime due (sebbene tra queste ultime due vi siano delle interne variabili). Tali sezioni, presentando la medesima suddivisione in *zone* ritmico-sonore, risultano estremamente compatte tra loro. Per constatare le modalità di questo sistema, si compari ad esempio, alla struttura del primo oracolo, sopra riportato, la struttura del secondo, verificando la corrispondenza delle *zone* sonore:

fumo. // nugoli, sciami di gusci neri. //
bruciano le mandorle degli occhi, le falene,
le dita piccole e incallite, le mani stanche, stanche. //
bruciano, scarnite, a levigare guance,
i gusci gonfi delle palpebre
che si richiuderanno. //
fumo portato via, che trascolora,
che porta via le guance, paffute, delle bambole,
le anche dondolanti, a fare il movimento di ripetere,
in altalena, in bilico di piede, che lenisce,
gioco che non finisce, mai,
che non arriva, mai,
tempo di ricordare, dopo,
di ritornare dove si era stati //[33].

In particolare, si noti che, in questi due oracoli, come avverrà successivamente nel terzo, le emissioni sintattiche vanno in crescendo come durata: da un bisillabo a un verso, a due, a tre, fino a due sequenze di otto versi ciascuna. Questa scansione rende scattante, quasi aggressivo, l'*incipit*. Negli ultimi due oracoli, invece, la diversa collocazione delle sequenze metriche e, in particolare l'inizio con una lunga *zona sonora* (comprendente otto versi) rende più lenta la scansione.

Di notevolissimo interesse risulta, pertanto, la struttura metrica mesiana che rompe la tradizionale partizione della metrica in forma metrica chiusa e forma aperta, proponendo un procedimento che non viene a coincidere né con il primo né

www.andreatemporelli.com

con il secondo schema: una forma di assoluto rigore e determinazione ritmico-sonora che oltrepassa nettamente le forme chiuse del passato. Si tratta di una vera e propria elaborazione concettuale della metrica, dove la metrica diviene *metrica di pensiero*, sostenuta peraltro dalla solida formazione musicale di Mesa, e che risulta comparabile, in termini di neo-concettualizzazione e di progettazione (e non nelle modalità, nei criteri e nelle scelte eseguite), solo all'elaborazione metrica di Amelia Rosselli.

Il rigore linguistico e metrico, per Mesa, è tutt'altro che una questione formale, è bensì «rigore etico, verso conoscenze possibili, e un possibile *bene*»[34]. Nel *Tiresia*, infatti, oggetto del poemetto e struttura linguistica e metrica utilizzata coincidono perfettamente. *Tiresia* è il capolavoro etico-poetico di quest'epoca.

In un periodo storico, gli ultimi decenni del Novecento e il primo decennio del XXI secolo, in cui il predominare delle teorie postmoderniste, come quelle della *fine delle ideologie* e della *fine della storia*, ha relegato il rapporto tra etica ed estetica a reperto del moderno, Mesa ha voluto conservare il rapporto con le grandi tensioni etiche della modernità e con la drammaticità della storia. Potremmo definire Mesa "ossessionato" dal «carattere etico, di responsabilità nominante» del linguaggio poetico[35]. L'autore ribadisce più volte che la ricerca poetica non può che coincidere con una ricerca etica, con «un linguaggio *dove* le parole […] cercano la precisione, la sincerità: *verità etica*»[36].

La scrittura, per Mesa, diviene in tal modo *azione* etica, e «da questo agire secondo la responsabilità che ha ciascuno di noi […] potrebbe forse scaturire un nuovo agire comune, un costruire insieme»[37]. In questi passaggi teorici sembra riecheggiare Wittgenstein, e in particolare la sua *Lecture on Ethics* del 1929, la cui importanza Mesa ricorda nel saggio *Ad esempio. La scoperta della poesia*[38].

Vorrei concludere ricordando le parole di un densissimo testo teorico di Mesa, *Al giorno d'oggi. Sulla rassegnazione*, testo rivelatore del rapporto dell'autore con l'etica e con la parola: «Bisognerebbe provare a mettere in pratica ciò che andiamo dicendo da sempre, a cui diciamo di credere, anche soltanto nella forma egocentrica del "non fare ad altri ciò che non vorresti fosse fatto a te". Ciascuno secondo le sue possibilità e la sua responsabilità. Oppure dovremmo porre a sigillo del nostro dire e dire di credere ciò che, nell'agire, prevale: "fai ad altri ciò che non vorresti fosse fatto a te". Rassegnati, e finalmente sinceri»[39].

Note

1 Giuliano Mesa, *Tiresia*, Roma, La camera verde 2008, p. 7.
2 *Ibidem*.
3 *Ibidem*.
4 *Ibidem*.
5 Tiresia, personaggio mitologico legato al ciclo tebano, è, secondo la versione più diffusa della leggenda, trasformato da uomo a donna per sette anni dopo aver ucciso un serpente femmina (durante una copulazione di serpenti che gli aveva creato repulsione). In seguito è accecato dalla dea Era per aver svelato che il piacere della donna è nove volte superiore a quello dell'uomo e infine ricompensato da Zeus per il danno subito con il dono di prevedere il futuro e di vivere per sette generazioni.
6 Giuliano Mesa, *Tiresia*, *op. cit.*, p. 6.
7 *Ibidem*, p. 8.

www.andreatemporelli.com

[8] *Ibidem*. Il corsivo è nostro.
[9] *Ibidem*, p. 9.
[10] *Ibidem*, p. 11.
[11] *Ibidem*, p. 13.
[12] *Ibidem*.
[13] I doni propiziatori — latte, miele, vino dolce, farina d'orzo — sono quelli indicati da Circe a Odisseo per richiamare le anime dei morti e in particolare di Tiresia.
[14] Omero, *Odissea*, libro XI, v. 71.
[15] Giuliano Mesa, *Tiresia, op. cit.*, p. 14.
[16] *Ibidem*, p. 13.
[17] Omero, *Inno a Demetra*, v. 6.
[18] Giuliano Mesa, *Tiresia, op. cit.*, p. 14.
[19] *Ibidem*.
[20] *Ibidem*, p. 12.
[21] *Ibidem*, p. 9.
[22] *Ibidem*, p. 9.
[23] *Ibidem*.
[24] *Ibidem*, p.12.
[25] *Ibidem*.
[26] *Ibidem*, p. 7. Il corsivo è nostro.
[27] *Ibidem*, p. 8. Il corsivo è nostro.
[28] *Ibidem*, p. 9.
[29] *Ibidem*, p. 7.
[30] *Ibidem*.
[31] *Ibidem*.
[32] *Ibidem*.
[33] *Ibidem*, p. 8.
[34] *Giuliano Mesa*, *Ad esempio*, in *La scoperta della poesia*, a cura di Massimo Rizzante e Carla Gruber, Metauro, Fossombrone, 2008, pp. 17-25.
[35] *Ibidem*.
[36] *Ibidem*.
[37] *Ibidem*.
[38] *Ibidem*.
[39] Giuliano Mesa, *Al giorno d'oggi*, La Camera Verde, Roma, 2008.

Alessandro Baldacci

Oltre il finimondo: l'altra via di Giuliano Mesa

prendersi cura, ancora,
della notte
(Giuliano Mesa)

«Ho percorso una via decisamente "distante dall'arte". La testimonianza di una crisi — ma che sarebbe la poesia se non fosse anche questo, e, sì, radicale»[1]. Con queste parole Paul Celan scrive nel settembre del 1963 a Ingeborg Bachmann, per spiegarle la radice della sua ultima fase poetica. Già tre anni prima, in occasione

www.andreatemporelli.com

del discorso per il premio Büchner, Celan aveva parlato della necessità della poesia di percorrere le strade dell'arte per giungere altrove, per fuoriuscire da un interminabile conversare, puntando diritto all'autointerrogazione della *Kreatur* e della sua vita offesa. Celan spingeva la poesia ad attraversare i territori della letteratura «in modo anartistico e emancipatorio dall'arte»[2], creando svolte e controrespiri, cesure e controcorrenti all'interno dell'arte stessa, per seguire altre vie, sondare nuovi orizzonti e direzioni. Il fare della poesia produce cortocircuiti e rovesciamenti della "conversazione protetta" in cui dimora l'arte, per giungere a ciò che con una efficace formula di Günther Anders, possiamo definire «il concetto inestirpabile della dignità umana»[3]. Per continuare a testimoniare l'umano Celan, nell'intervento già citato, esplicitava il punto cardinale (che è punto interrogativo) della sua intera ricerca poetica, del suo meridiano: «Sono costretto a chiedere: non vi è forse in Georg Büchner, nel poeta della creatura, una forse nient'altro che sommersa, forse solo inconscia, ma non perciò meno radicale — o proprio per questo del tutto radicale contestazione dell'arte, una contestazione che muove da lì? una contestazione cui tutta la Poesia odierna deve far ritorno se vuole continuare a essere interrogazione?»[4].

"Distante dall'arte", contestandola, ma a capofitto dentro la lingua e la forma prese nel loro momento di massimo attrito con la storia, partendo e tornando sempre al nodo essenziale della "condizione umana", si sviluppa anche l'opera di Giuliano Mesa, con la sua capacità, rara, di rimettere in tensione cultura e letteratura, in ragione della «ferita assoluta» che segna il nostro presente. Per questo quale introduzione alla sua opera può valere più che ogni sintesi critica o categoria poetologica, la costanza con cui egli raccoglie il «lamento della realtà» (Artaud), minando il dialogo pacificato fra cultura e letteratura, per interporvi una tensione conoscitiva etico-tragica. Egli accoglie e raccoglie dentro la sua lingua, che «ansima, rimugina», la prospettiva di un coro che non aspira a farsi "popolo", ma che raccoglie tracce di individui "umiliati e offesi" per scrivere i brandelli di un *epos* impossibile, intrecciando storie e smarrimenti, scavando sino all'osso gli eventi per trovare quale residuo ultimo, nucleo del narrare, una corrente di respiri, sentimenti, pulsioni:

> non ci sarà ordine né per me né per te
> c'è sempre sangue che sgorga
> ognuno con le narici e le tempie
> bagna e si bagna e bagna le mani
> e si lecca le labbra e sorride
> e poi aggiunge un aroma una spezia
> appena una goccia di aceto
> e appena s'addensa l'addenta
> e l'occhio riprende a vedere vicino
> e a dolere e a cercare conforto […][5]

In Mesa ritroviamo la compresenza di uno sguardo aperto sul cosmo, di stampo leopardiano, e del dialogo frontale fra l'io poetico e la vittima, il testimone. In questo quadro egli ha recentemente sottolineato: «Cerco di *vedere* tutto insieme il

www.andreatemporelli.com

nostro pianeta, il brulicare di oltre sei miliardi di esseri umani, forse ormai sette, che fanno e disfanno, vivono, muoiono, uccidono, vengono uccisi. Cerco anche di vedere questo pianeta nel trascorrere dei secoli, dei millenni, delle ere. Cerco di vederlo mentre ruota intorno al sole ruotando su se stesso, nel "buio cosmico". Se riesco a vederlo così, a veder*ci* così, non c'è teoria, nemmeno la più aperta e umile, che non mostri la sua superbia, l'ansia di racchiudere in "quattro parole" ciò che nessun pensiero può cogliere né ancor meno contenere»[6]. E proprio l'incontenibile è il contenuto della sua opera, delle sue "forme del finimondo". Si incide sulla pagina lo spasmo inesauribile fra ciò che si spegne e ciò che permane, fra l'informe e l'azione della logica poetica che ritroviamo nei suoi versi.

Nei testi di Mesa troviamo una tensione a conoscere, a formare, a interrogare la natura complessa, portentosa e perturbante dell'uomo, per scrivere con, dentro, accanto all'altro. Per far ciò, egli segue una strada radicalmente diversa da quella che imbottiglia la poesia italiana degli ultimi trent'anni, con ricerche formali sganciate dal battito del presente o fruste riproposizioni di un realismo cieco alla *mimesis* dello *choc* entro cui si producono le dinamiche dell'esperienza dalla Prima Guerra Mondiale a oggi. Fra merci e fantasmi, e in fuga da una poesia di merci e per fantasmi (fantasmi ideologici, popoli fantasmatici, magnifiche sorti progressive per fantasmi, ecc. ecc.), Mesa coglie la necessità del tragico per interrogare il mondo d'oggi, ma lo fa spezzando ogni aspirazione estetica al tragico. Come già vide Steiner, nel mondo contemporaneo il tragico mantiene una propria attualità al di fuori dell'orizzonte letterario: il poeta tragico cerca e trova la propria dolente (terribile) stella polare fuori dalle forme tradizionali, fuori dalla garanzia artistica della forma tragica, ma nella tragicità della storia, dunque ancora: distante dall'arte, al di fuori di essa. E non è un caso se siamo partiti da Celan per interrogare la specificità della tensione poetica di Mesa, poiché proprio dalla linea di quegli autori e quelle autrici che come Celan hanno interrogato il cuore nero del Novecento, Mesa riparte per fare-cercare nuove frasi, per battagliare, di fremito in fremito, contro la catastrofe, per andare con scatti e lampi di «strenua speranza» oltre l'estetizzazione del finimondo e la sua rimozione[7]. E solo per esplicitare un punto in cui più palese si fa il dialogo con la direzione e il respiro della poetica tragica celaniana, possiamo citare il seguente passo da *nun*:

> *die leere Mitte, Paul, dov'è?*
> *dove ti sto cercando,*
> *per l'ora della tua morte,*
> *dans l'eau, dir folgend,*
> *Phlebas*[8]

Questa parola a capofitto nella vertigine della precarietà umana, nella sua fragilità, nella sua nuda esposizione al dolore e alla morte, invita celanianamente a «non dividere il sì dal no», contro ogni pura affermazione o definitiva negazione («[nega la negazione, / e basta — / no, / e no]»), per proseguire sempre, ancora e nonostante tutto a «immergersi […] nel possibile». La sua scrittura produce un imperativo dell'implorazione che esorta il pensiero contemporaneo a rompere la sterile tiritera del vuoto. La lingua si sfrangia, si sfalda, per ricomporsi, riaggregan-

www.andreatemporelli.com

do sensi e possibilità ulteriori. La tensione anagrammatica che attraversa la sua scrittura non produce giochi manieristici e tripudi dell'artificio, quanto bagliori, prosecuzioni atterrite e strenue della necessità di dire ancora: a dire la caducità dell'umano, e il suo persistere, di caducità in caducità. Questo dramma, questo interminabile agone contro l'agonia attraversa la sua lingua poetica, che nell'alchimia anagrammatica di pochi suoni essenziali oscilla fra gli imperativi che sostengono il suo fare poesia: «vedi», «devi», per ricostruire senso e futuro dalle proprie ustioni, dalle proprie passioni etiche:

> […] di' dirada di'
> non è
> vuoto
> cominciando
> rasa, arsa
> non sarà
> di' dirada
> (che arda, che darà)[9]

Come ha avuto modo di sottolineare ripetutamente l'autore, sia con la coerenza del proprio verso sia con la tensione interrogativa del proprio pensiero, «non la condizione della poesia, o delle arti, o della cultura dev'essere il centro di poesia, arte e cultura. È sempre la condizione umana l'"oggetto" e insieme il "referente" (e questo sia detto, ancora, perché l'"esperimento poetico" diviene esperienza, e "tradizione", quando cerca di cogliere l'esperienza umana, non quando vuole soltanto mostrare i muscoli di qualche virtuosismo endogeno)». In un suo intervento dal titolo *Biografie perdute (note vaganti per Marzio Pieri)* Mesa torna a riflettere intensamente su questo punto, affermando: «La poesia partecipa all'autocomprensione dell'uomo. L'autolalia non è mai tale, nemmeno quando vuole programmaticamente esserlo. Nell'autolalia, se il fine dell'arte è arte, la tecnica ne sarebbe il mezzo. Nell'eterolalia, se il fine dell'arte è la conoscenza, il mezzo coincide con il fine, poiché la conoscenza dell'arte non è traducibile, parafrasabile; è interrogativa e non assertiva; origina dalla necessità di conoscenza e di espressione; se scindesse forma e contenuto, materia e sostanza, anziché conoscere-interrogare, estetizzerebbe un sapere preesistente, asserendolo; non può esservi separazione forma-contenuto se non venendo meno all'eterolalia conoscitiva; tale separazione è invece coerente con l'autolalia se il fine è l'arte "in sé", dunque la sua bellezza separata dalla sua "verità"»[10]. In conclusione del suo intervento Mesa ribadisce la recisa istanza etica che caratterizza la sua riflessione poetica: «Si deve riconoscere la giusta minorità delle arti nella complessità sempre più tragica del mondo. Dare importanza all'arte è vergognoso, se la si intende come desiderio di preminenza, di "visibilità" mediatica. Forse può non esserlo se attraverso l'arte, anche attraverso l'arte, si cerca di capire perché si è giunti a questa "condizione umana"»[11].

Se è dunque la condizione umana il rovello entro cui si dibatte l'opera di Mesa, quanto mai pertinente risulta la seguente riflessione di Anders: «Non è al metafisico che spetta l'ultima parola, ma soltanto a colui che sente amore per

www.andreatemporelli.com

l'umanità»[12]. Il passo è tratto da un saggio del pensatore tedesco su Samuel Beckett e può tornarci doppiamente utile perché oltre ad indicarci l'orizzonte in cui si inserisce anche la ricerca in versi di Mesa, ci permette di leggere in modo più approfondito la relazione fra il poeta italiano e quello irlandese. Tutta la critica che si è occupata della poesia di Mesa infatti si è trovata pressoché unanime nel sottolineare la rilevanza della "funzione Beckett" in una poesia che da *Schedario* sino a *nun* non ha mai cessato di battere e respirare sulla soglia dell'estinzione, dell'ammutolimento, per andare oltre quella soglia, contro di essa. Il "poi", l'"ancora" che rovescia e contesta ogni fine imminente, che nega ogni fine immanente, è segno e fitta di un'idea di scrittura che trova un interlocutore indiscutibile in Beckett, il Beckett che "sente amore per l'umanità" (e le cui forme letterarie sfuggono ogni manierismo, per ribattere la piaga dell'umano più che la "piega" del barocco). Già questo punto differenzia l'attenzione di Mesa per l'opera di Beckett dai tanti esercizi beckettiani giocati nel recinto/circo dell'arte, con modalità tutte interne alla letteratura. Nel suo intervento su Beckett dal titolo *Domande. Da Samuel Beckett*, Mesa parte mettendo in chiaro subito l'eterolalia dell'opera beckettiana, dove, a seguito degli eventi della Seconda Guerra Mondiale, «la necessità della scrittura frantuma la volontà di essere scrittore. Rovine della storia, della condizione umana e rovine della mente non sono più disgiunte»[13]. L'autore irlandese, che durante una conversazione con Charles Juliet notava in modo tanto reciso quanto significativo: «Quando ci si ascolta non è certo la letteratura che si ascolta», è stato invece, purtroppo, ricondotto da critici e rifacitori postumi nell'orizzonte a lui estraneo della maniera (e delle sue garanzie), dell'innocuo e autoreferenziale monologo dell'arte. Mesa lo sottolinea e lo denuncia in modo molto efficace nel suo saggio. Ma anche nella sua opera. Per questo è fuori luogo intendere il percorso poetico di Mesa come epigonale rispetto a quello beckettiano. Più opportuno rilevare come egli riconosca quali punti di riferimento imprescindibili del Novecento autori come Celan, Artaud, Vallejo, Mandel'štam e ovviamente anche Beckett, per muoversi verso una comune "altra via", distante dall'arte, proseguendo il suo percorso dentro «l'humanité en ruines», per «repenser notre condition humaine».

Mesa ritrova in Beckett il rigore di una forma etica che si fonda sul paradosso della serialità, dalla quale partire in direzioni nuove e articolazioni ulteriori. Cosa fare di Beckett è una domanda che riguarda tutta l'arte contemporanea. In Italia ha prevalso una estetizzazione del modello beckettiano (soprattutto nel campo della più recente ricerca avanguardistica) che Mesa contesta, mostrando nella sua poesia il rischio di ogni ritornello di maniera di farsi "macchina morta", complice (cosciente o meno) del monologo del vuoto e dell'oblio nichilista. La serialità nei testi di Mesa eredita da Beckett la propria necessità etica, la contestazione del trionfo dello stile, dell'arte. Per Mesa la serialità mostra l'impossibilità della ripetizione stessa, rompe e rovescia la forma estetica, conferma che il *quid* che perdura, senza ristoro e che la sua opera alchemicamente rimpasta e ribatte in forma di variazioni e improvvisi musicali, è il battito stesso della creatura, la nuda vita.

Nella lingua di Mesa troviamo i segni di un "futuro interiore" che si cancella e si

www.andreatemporelli.com

reincide di verso in verso, creando una circolarità che rifiuta l'identico e la tautologia, che introduce la prospettiva del *bios* che contemporaneamente spegne e trattiene il proprio ultimo respiro. La ripetizione in questa poesia ribatte e ribadisce la persistenza di un residuo a partire dal quale si fa impossibile ripetere. Ogni ripetizione varia, ogni variazione ripete un nodo essenziale, non evadibile, che come un improvviso musicale genera e supera la propria forma. Per vedere in atto questa tensione tragica ed etica punta a «ricucire l'ansia al pensiero», «alita fra le piaghe» dei massacri dell'oggi, introduce nel programma mortale del sempre identico la costante insubordinazione di una volontà di resistere che «continua con ciò che resta», variando il proprio tema a partire da ciò che resta, poiché intorno al resto-residuo organizza il proprio resistere, il proprio ribattere senza tregua le ragioni dell'uomo. A questo proposito risulta illuminante un frammento collocato in conclusione dei *Quattro quaderni*:

> e poco che rimanga
> anche soltanto un occhio cieco,
> una crosta sul polso,
> sarà quello,
> non farà più paura
>
> (rimarrà poco, poi,
> per poco tempo)[14]

Questo testo che chiude come quinto movimento interno il componimento *ultima serie nera* e si pone come penultimo testo della raccolta, rappresenta un esempio di quella che Zanzotto definirebbe come «poetica lampo». Il testo difatti produce, a partire dalla propria frammentarietà, un paradossale effetto da scrittura ininterrotta e seriale: ancora una volta una serialità in cui si inserisce la contestazione della tautologia, la prospettiva del possibile. La sua conclusione ci riporta al suo inizio. Il "poco tempo" che chiude diventa il ponte che ricollega l'ultimo verso al residuo da cui ripartire, alla cecità da cui ricominciare ad interrogare e ricercare la luce. In questa ottica, per raccogliere questi corpi ultimi, la poesia di Mesa ordina/richiede ancora un "poi", una resistenza ulteriore ad una lingua che egli eredita dal Novecento, per tradurla in un presente in cui ribadire (e ribadirsi) «cogli, rimani, accogli». Nelle sue «nenie nere», nelle parole ultime della mortalità umana Mesa introduce fessure e ferite che rompono il paradigma della fine, con il «battito dell'ansia», e la tensione di una speranza mai doma. In questa poesia ritroviamo il legame fra parola e necessità, l'oltranza/oltraggio di una ricerca di senso che Bachmann coglie nella propria invocazione/inquisizione della lingua:

> A voi parole, coraggio, seguitemi!
> Anche se già ci siamo spinti avanti,
> fin troppo avanti, ancora si va
> più avanti, si va senza fine[15].

A partire da una medesima sisifesca ricerca di frasi e parole indispensabili, Mesa "improvvisa" l'inesauribile fremito del senso:

> parola preme,

www.andreatemporelli.com

non sa,
parola preme e taglia,
e poi fa la premura,
s'accorda, si strascica,
per fare nenia, ninnolo
parola fine, mai[16]

Attraversando l'arte dunque, per muovere in direzione "distante dall'arte", la poesia di Mesa «irrora il foglio di nervi», porta il respiro e il battito a far corpo con la parola, a fare il corpo di una scrittura in cui ritroviamo incisa la cicatrice del dolore, lo sgomento e la «strenua speranza» della creatura umana esposta alla brutalità della storia e alla violazione della propria integrità. Anche su questo punto, nella sua tensione a farsi corpo, la ricerca di Mesa risulta estranea a una diffusa attenzione alla "scrittura del corpo" che in modo spesso vitalistico se non esteriore e posticcio attraversa molte proposte della poesia italiana degli ultimi trent'anni: ben più incisiva risulta la sua scrittura-corpo, il corpo corale delle sue raccolte, la «poltiglia di neuroni» che denuncia la riduzione a merce, a maceria, a scarto dell'umano. Una coralità di bisogni primari e diritti violati, di accecamenti della ragione e della pietà sferzano gli oracoli del suo Tiresia e le «voci / smarrite in correnti / in cicatrici in / vuoti» che questa poesia accoglie in sé.

Per Mesa scrivere significa interrogarsi sulle ragioni del proprio scrivere, e dello scrivere in generale. «Perché si scrive?» non è qui domanda oziosa, ma rovello necessario, riconoscimento che le domanda essenziali, che ci ha posto di fronte la storia del Novecento, sono ancora tutte da approfondire, sono ancora tutte senza risposta: e per questo si continua a scrivere, a interrogare l'uomo e la sua storia. Mesa rappresenta inoltre il poeta italiano che negli ultimi anni più stringentemente si è interrogato sulla perdita dell'esperienza della verità nel discorso pubblico come in quello letterario. Nel suo saggio *Frasi dal finimondo* egli ha affrontato proprio questo punto chiedendosi: «Che cosa accade alle parole quando più nessuna parola viene pronunciata e intesa *come se fosse vera*? […] Perché nessun disvelamento riesce più a "scuotere le coscienze"? E se la non verità ottenesse consenso proprio perché tale è e come tale percepita? Che cosa accade al linguaggio quando la verità gli è completamente sottratta? Quale balbettio le rimane? Quale silenzio?»[17]. Contro questo consenso al non vero, contro la cancellazione dei fatti, il silenzio sui drammi e gli orrori che invade il presente, Mesa denuncia la «rimozione costante dell'orrore», per giungere ad affermare: «Se dalle "parole in libertà" è sorta quella modernità novecentesca che ha echeggiato e incitato il *progredire* al quale siamo giunti, se il lascito principale delle avanguardie è la consapevolezza dell'inevitabile farsi merce di ogni opera d'arte, della sua *non verità*, ancora libere possono forse essere soltanto le parole *necessarie*, quelle pronunciate *come se* la necessità di conoscere attraverso le parole, e attraverso le parole della poesia, fosse ancora *vera*»[18]. Un anno dopo questo intervento, in uno scritto dall'emblematico titolo "*Dire il vero*". *Appunti*, egli torna a ribadire: «Un legame che rendeva coessenziali il modo di esprimere un certo contenuto e la verità di quel contenuto sembra essersi spezzato. Non la verità intesa come assoluto (qualcosa di "sciolto",

www.andreatemporelli.com

di “separato”), bensì come funzione necessitante, reciproca fra il mondo e il senso del dire. Una verità comportamentale — etica — nel pronunciare le parole: “dico questo perché davvero penso che possa essere così”, così stabilendo, con me stesso, con il mio pensiero, e con l’interlocutore, un rapporto fondato su un presupposto di verità. “Dire il vero”…»[19]. Mesa continua la sua stringente analisi rilevando che «c’è un’evidenza che non si vuole vedere. I morti, le vittime, non li si vuole vedere. […] Eppure l’evidenza rimossa della verità e della non-verità produce i suoi effetti. A non voler vedere, si diventa ciechi. Rimane un grumo di oscurità circondato da bagliori effimeri. A non pensare né pronunciare più “parole vere”, rimane un grumo di silenzio cupo, sempre più innominabile, assordato da logorree sempre più fragorose: pur di non sentirlo quel silenzio…»[20]. Mesa penetra il “grumo di oscurità” del nostro tempo, per cercare contro questa cecità una parola che sia in grado di farsi “parola-occhio”; egli ascolta il silenzio delle vittime per muovere contro il mutismo delle logiche del potere e della sopraffazione con una “parola bocca” che continua ancora a immergersi nella realtà, memore dei suoi ammutolimenti tragici, e nella lingua per “dire il vero”, balbettarlo, respirarlo e farlo respirare.

Hans Wollschlägger, sodale di Arno Schmidt e Thedor Wiesengrund Adorno, ha scritto con lucidissima nettezza: «Non esiste l’equivalente letterario delle sofferenze fisiche; esse lasciano letteralmente senza parole e il balbettio della metafora non è che un surrogato, il tartagliare del documento». Un passo di importanza cruciale per intendere il vero significato, il vero dramma della distanza fra parola e cosa, in particolare nel Novecento. La poesia di Mesa ci conferma e indaga proprio questo terribile punto. L’inadeguatezza della parola non è problema letterario. La letteratura è sempre strumento, mezzo, mai fine (altrimenti sarebbe la sua fine). Oltre a confermarci il fallimento del segno, nell’orizzonte del discorso appena citato di Wollschlägger, Mesa palesa la necessità di sprofondare in questo interdetto, in questo fallimento della parola letteraria, per cercare nonostante tutto di dire, andando oltre il balbettio della metafora, in direzione dell’ammutolirsi della creatura o, meglio utilizzando tutta l’impotenza, lo scacco del letterario, per dire, dal basso, dalla resa del segno (e dei corpi), l’offesa dell’umano, partendo dalla coscienza che «Hitler, la seconda guerra mondiale, l’olocausto: persino per chi non li ha vissuti sulla propria persona esercitano una tale violenza fisica, una tale ferocia, che il loro attacco senza eguali all’umanità ne ha colpito per sempre anche le forme linguistiche, il pacifico “narrare”, il ragionamento assennato, la frase intatta». Sottolineando la differenza radicale fra un silenzio che ricerca senso e un silenzio che lo rimuove, fra una indicibilità che comunica il peso e la verità di un evento, e il non detto che ne rimuove tutt’intera la realtà, Mesa ha scritto: «Dopo Auschwitz, più nessuna parola è rimasta intatta. Solo il silenzio sembrava possibile. Ma quel silenzio era anche un enunciato, condiviso, che diceva di un orrore ammutolente, che imponeva di ricominciare a parlare senza poter rimuovere, relativizzare, negare. Quel silenzio fondava un rapporto etico fra verità e linguaggio, costituiva un legame»[21]. Con fiato, parole e suoni mozzi, tagliati, muovendo parola contro parola e suono contro suono, Mesa ci conduce nell’ammutolirsi della creatura,

www.andreatemporelli.com

restando accanto a quella creatura, continuando a dire, senza requie, quell'ammutolimento. Dunque, ancora, continuando a "dire il vero".

La prospettiva della sperimentazione che accompagna il respiro estremo e precario di questa opera si svincola però palesemente, e coscientemente, dai limiti di certa ideologia avanguardistica, riconoscendo come «tanta sperimentazione del Novecento è cresciuta dentro gusci ideologici liberticidi e razzisti e classisti e realsocialisti: non va dimenticato e va ricordato, quindi, che sperimentazione è parola di per sé garante di ben poco, al di fuori del suo uso contingente e contestuale»[22]. Eppure di radicale sperimentazione si tratta nel caso della poesia di Giuliano Mesa, proprio come di sperimentazione verticale si tratta per la poesia della Rosselli («io sono una che sperimenta con la vita»), o lungo questo medesimo meridiano, che unisce etica e tragedia, Mesa ci conferma che «se si scrive per necessità di conoscenza e descrizione critica del negativo (diciamo che il positivo sia già nel farlo); se si scrive perché l'opera perduri e possa essere azione; se ogni lettera tracciata da uno sgomento e da un orrore impagabili e da desideri che lo scrivere può solo inasprire, allora la sperimentazione coincide con questo stato di necessità»[23]. In questo quadro ovviamente lo sperimentare si ricollega al tentativo tragico di cui parlava Celan in un suo famoso intervento in occasione del conferimento del premio letterario della Città di Brema. Come nella prospettiva celaniana, anche nella poesia di Mesa le parole, con i loro movimenti di fuga, le loro pieghe e voragini interne sono «i tentativi di chi, sorvolato da astri che sono opera umana, chi, senza tetto anche in questo modo ancora imprevisto e dunque esposto nel senso più inquietante della parola, s'accosta con la propria esistenza alla lingua, ferito di realtà e realtà cercando»[24].

Riflettendo sulla parola beckettiana Mesa ha parlato della scrittura come pratica di ascolto-interrogazione del reale, nel senso che per ascoltare, per percepire il reale è necessario aprirsi all'altro, al suo lamento, e ancora per aprirsi, per allargare il nostro conoscere è indispensabile immergersi completamente nella «ferita assoluta dell'esistenza umana». E questo procedere della scrittura fra ascolto e punto di domanda si giustifica per una necessità umana, etica di comprensione del nostro mondo, della realtà "al giorno d'oggi", che Mesa persegue «non *per* la letteratura — con la letteratura», proprio perché la letteratura non è «né mezzo né fine. La letteratura interroga la vita. […] Nelle parole della letteratura, a cercarvi soltanto parole, non si sente il silenzio, la domanda ulteriore, ciò che non è stato detto, che non si è potuto dire. Non ancora. Non ancora il silenzio e non ancora la parola ultima. La parola che dice, dice di continuare a domandare»[25].

La sua intera opera, spazio aperto, libro-ferita, domanda ulteriore che rimane dischiusa sulla minaccia e la speranza che ci circonda, rappresenta quanto di più stringente la poesia italiana degli ultimi trent'anni anni abbia cercato, pensato, prodotto. La ricerca poetica di Mesa si è radicata, come direbbe Bachmann, nella convinzione che solo «con un grande dubbio e muovendo da molti dubbi si abbia il diritto di dire qualcosa!»[26]. In forza di questa incertezza, che è l'incertezza stessa che fonda l'umano, la sua portentosa fragilità, Mesa si proietta in una lingua di pulsazioni e battiti, di crampi e fremiti. Questa lingua che trema come una creatura,

www.andreatemporelli.com

riporta il poeta «all'incapacità di usare le parole, qualsiasi parola, anche le più "semplici", o forse soprattutto quelle, come se fossero dotate di una stabilità semantica». Egli dunque ribadisce: «il problema che mi pongo non riguarda un *senso*, né da trovare né da ritrovare; riguarda proprio, invece, il *senso delle parole*, e ancora non tanto perché ambisca a codificazioni rigide: è piuttosto all'àmbito delle *intenzioni* che mi riferisco, come a dire: pure nell'incertezza assoluta sul senso delle parole dovremmo almeno, ancora, cercare di pronunciarle come se un senso, ad esse, volessimo attribuirlo, cioè trasferirlo, nell'interlocuzione, affinché un dialogo possibile non si spenga subito nella vacuità di parole soltanto fàtiche»[27].

Uno degli epistolari più intensi e significati del Novecento, quello fra Ingeborg Bachmann e Paul Celan, ruota non a caso intorno all'invocazione, che cresce in forza dei propri rovesci e dei propri silenzi, a "trovare le parole". Sempre in cerca di parole, parole necessarie, Mesa interroga il nostro presente lanciando domande, interrogativi che producono un campo magnetico e qui egli trattiene l'andarsene della mortalità umana al "poi", all'"ancora" di un dire sempre ulteriore, a capofitto nel respiro del possibile, stringendo insieme ansia e speranza. Così Mesa continua a interrogarsi e interrogarci sulle parole ultime, per andare oltre la resa, per riportarci il senso e la necessità delle domande e dei bisogni primi:

> e dire le ultime parole
> e quali?
> portarle via con sé?
> e dove?[28]

Responsabilità, trenodia, resistenza e necessità sono compresenti in ogni suo verso iterando un agone/agonia che drammatizza la sua ricerca etica e formale. Di domanda in domanda, di ferita in ferita, Mesa continua a cercare parole, per ribadire e ribattere un dire che pulsa, esausto ma inesauribile, «in questo buio dentro questo buio», producendo un contromovimento tragico che porta ogni ferita a farsi spiraglio futuro, spingendo l'oggi "oltre il finimondo", «facendo ancora spazio, / aprendo varchi».

Note

1 Ingeborg Bachmann-Paul Celan, *Troviamo le parole*, Napoli, Nottetempo 2010, pag. 194.
2 Paul Celan, *La verità della poesia*, Torino, Einaudi 1993, pag. 13.
3 Günther Anders, *L'uomo è antiquato*, Torino, Bollati Boringhieri, pag. 9.
4 Paul Celan, *La verità della poesia*, *op. cit.*, pp. 9-10.
5 Giuliano Mesa, *Poesie 1973-2008*, Roma, La Camera Verde 2010, pag. 95.
6 Giuliano Mesa, *Prefazione* inedita, datata 2008, a una raccolta di saggi.
7 Su questo punto si veda in particolare *Frasi dal finimondo*, intervento di Giuliano Mesa contenuto in *Ákusma. Forme della poesia contemporanea*, a c. di Andrea Inglese, Salvatore Jemma et al., Fossombrone, Metauro 2000.
8 Giuliano Mesa, *Poesie 1973-2008*, *op. cit.*, p. 369.
9 *Ibidem*, pag. 363.
10 Giuliano Mesa, *Biografie perdute. Note vaganti per Marzio Pieri* (2006), Roma, La Camera Verde 2011, p. 29.
11 *Ibidem*, p. 30.

www.andreatemporelli.com

[12] Günter Anders, *L'uomo è antiquato*, *op. cit.*, p. 217.
[13] Giuliano Mesa, *Domande. Da Samuel Beckett*, Roma, La Camera Verde 2007, p. 9.
[14] Giuliano Mesa, *Poesie 1973-2008*, *op. cit.*, p. 323.
[15] Ingeborg Bachmann, *Poesie*, trad. it. Teresa Mandalari, Parma, Guanda 1978, p. 153 (il primo verso della traduzione è stato da noi lievemente modificato).
[16] Giuliano Mesa, *nun*, *Poesie 1973-2008*, *op. cit.*, p. 371.
[17] Giuliano Mesa, *Frasi dal finimondo*, *op. cit.*, p. 169.
[18] Ibidem.
[19] Giuliano Mesa, *"Dire il vero". Appunti*, in *Scrivere sul fronte occidentale*, a c. di Antonio Moresco e Dario Voltolini, Feltrinelli, Milano 2002.
[20] *Ibidem*.
[21] *Ibidem*.
[22] Giuliano Mesa, *Risposte a un questionario*, in *Primo quaderno di "Invarianti". Letteratura*, a c. di Giorgio Patrizi, Pellicani, Roma 1989.
[23] *Ibidem*.
[24] Paul Celan, *La verità della poesia, op. cit*, p. 36.
[25] Giuliano Mesa, *Domande. Da Samuel Beckett, op. cit.*, p. 7.
[26] Ingeborg Bachmann – Paul Celan, *Troviamo le parole, op. cit.*, p. 143.
[27] Giuliano Mesa, *Frasi dal finimondo, op. cit*.
[28] Giuliano Mesa, *Poesie 1973-2008, op. cit.*, p. 355.

Luigi Severi

Dopo la catastrofe. Lettura dei *Loro scritti*

> *su di* loro *e solo su di* loro, *pervasi come sono di un genuino timore di fronte all'ineludibilità della colpa umana, si potrà fare affidamento quando si tratterà di combattere contro il male incommensurabile che gli uomini sono capaci di compiere.*
>
> Hannah Arendt

1. Premessa: la ricerca di un'arpa eolia.

In una delle sue più note prose Danilo Kiš racconta la confidenza di un uomo con il linguaggio assoluto di una singolare arpa eolia, consistente in due tralicci di legno e nei fili dell'elettricità che ne sono sostenuti[1]: quel ronzio diventa, all'orecchio di chi sappia ascoltare, voce di dolore e di nostalgia, che lamenta la separazione del legno, ora ridotto a palo, dall'albero e dal bosco; voce di solitudine («Lo hai capito: bisogna assolutamente essere soli»), ma anche voce del tempo doloroso, teso alla morte, ma anche a un dialogo a distanza, sia pure nella morte («le melodie provenivano dal passato come dal futuro»). È, questa di Kiš, una parabola filosofica. In un ambiente desolato, pieno di quel silenzio desertico che segue la catastrofe, l'uomo moderno (se folle, se poeta, se invisibile) attraverso uno sforzo visionario e solitario può fare della sua condizione, disseccata per vuoto di senso, il primo seme di una diversa comunicazione, non conta se illusoria, cioè per sempre inattuale, o destinata a un futuro interlocutore o invece capace di essere nel presente, e di farsi vita.

www.andreatemporelli.com

In questa stessa tensione consiste il lavoro di Giuliano Mesa. L'insieme delle sue opere, recentemente raccolte in unico libro[2], costituisce un unico ragionamento in versi intorno alla catastrofe (del soggetto, della storia, del senso), messa a nudo, e al tempo stesso condotta ai limiti estremi, in epoca moderna. Di fase in fase, Mesa scrive un lungo romanzo filosofico-poetico sulla catastrofe e su quanto spazio resti, nel vivo della sua violenza, alla ricomposizione, se non di una speranza, almeno di una traccia, di un'ipotesi di parola da cogliere nel passato, da far vivere nell'oggi, e forse da restituire a un futuro possibile. A leggerla tutta di seguito, l'opera di Mesa rivela una strategia precisa in questa direzione, secondo un metodo a lui precocemente chiaro, e progrediente dalla messa in scena dell'io, frantumato e teso a un altro da sé a sua volta in frantumi (*Schedario*, 1977), all'impossibilità di ricondurre il contatto, franato, tra io ed alterità a un nucleo di racconto tragico (sono le *Poesie per un romanzo d'avventura*, scritte tra il 1978 e il 1985), all'esplorazione di questa negazione, che diventa esplorazione del moderno, minato sia dalla moltiplicata possibilità del male storico, sia dal vuoto di senso e di orizzonte, e risarcibile solo da una parola nuova, che quel male e quel vuoto possa nominare (è, alla grossa, il percorso dai *Quattro quaderni*, a *Tiresia*, a *nun*, il più recente lavoro di Mesa).

2. I loro scritti

Di questo coeso romanzo filosofico-poetico, *I loro scritti* è opera centrale, sia per ragioni cronologiche, comprendendo poesie composte in un lungo arco di tempo, dal 1985 al 1995[3], sia perché ne è un capitolo essenziale, e in sé conchiuso, sia perché tutti i temi del poeta, ma in generale tutti i temi cruciali della poesia novecentesca più alta, condensa e sviluppa di grado in grado, come fosse, dell'intero lavoro mesiano, una possente ed autonoma sintesi.

Molto dell'opera è già nel titolo, così netto da suggerire con forza un'indicazione di lettura. *I loro scritti* sembra alludere al cedimento definitivo dell'io, a vantaggio di una voce lirica paradossale perché molteplice, possibile solo in quanto attenta all'altro da sé, quasi che la scrittura, per esistere, debba rinunciare in partenza a uno statuto monodico (non senza un senso di perdita e persino di scollamento: *loro*, infatti, non *nostri*, sono gli "scritti" che il lettore si accinge a sfogliare). Dal tentativo che il titolo marca, cioè quello di lasciare una traccia nel tempo (*scritti*), e dal guadagno eventuale che ne può derivare, il poeta può persino autoescludersi, come l'astratto protagonista dell'*Arpa eolia*, strumento di una voce che sembra avere solo il compito di registrare.

3. *Venti descrizioni semplici*: sulla soglia del moderno

La prima sezione, *Venti descrizioni semplici*, si apre proprio con un'immagine di scrittura possibile: «le carte racchiuse in plichi, non riconsumate, / fossero rotoli neri e colla rappresa in rivoli». Riprendendo l'ipotesi tragica contenuta nei cori della raccolta precedente, *Poesie per un romanzo d'avventura* («da sangue altro sangue nessun dolore / soltanto sapore e memoria»), Mesa in questa prima sezione dipinge uno scenario al confine con la modernità, ma non ancora fatto moderno.

www.andreatemporelli.com

Attraverso cellule di descrizioni, spunti sensoriali, frammenti di situazioni, nella poesia si incide, a metà fra immaginazione e passato, una zona franca di perduta antichità, un *prius* tragico quasi eschileo, in cui ancora sembra possibile ordinare in parole ogni evento, per quanto terribile.

La vicenda delle cose umane è così colta nel vivo, insieme eterno e quotidiano: «da silenzio immoto sprigiona, acque, capanni, / uncini, molto sale a seccare, gruppo di voci»; il tempo, in questo luogo mitico, può ancora essere inteso come ritmo umano e cosmico: «sepolti in cumuli, gli annali dei raccolti / e delle crescite, del fitto fare e trattenere, / crampo, singulto, impronte che sommergono impronte». Non manca una mitica possibilità di coincidenza tra segni e cose, sebbene precaria («carte e conchiglie, per ogni segno / un luogo, come tracciato nella neve»), e una possibilità di protezione originaria, di rifugio, sebbene intermittente («il nido è acquattato e sibilante / […] / il bagliore e la notte, difesi, tacciono»). La stessa battaglia, lo scontro, la crisi si inseriscono ancora in un contesto quasi armonico, poiché vissuto con naturalezza, non ripudiato, e tradotto in possibilità di crescita e memoria: «ogni corpo trova un assedio / nel margine per coltivare, per crescere, / tutto sedimentato, nelle tecniche di memoria, / le fasi della lingua e della luna».

Ma nelle ultime due descrizioni l'illusione prende a incrinarsi. Sullo sfondo, nel mondo pre-moderno, si profila l'avvento dell'uomo moderno: «i pensieri raggiunti, e sfiniti, / complice la distanza delle voci, / come voci che verranno, che ora / scivola nel fango la scarpina, / la prima idea della notte, / della sera che non rimane». Dal presagio delle nuove generazioni, di quelle «voci che verranno», nasce un primo presagio di male inesorabile, di «notte». Nell'ultima delle descrizioni, tuttavia, seppure già minata dall'idea di ferita e di dolore, ancora permane un resto, un frammento di eredità necessaria, quella della parola:

> quelli che restano intatti, e che proseguono,
> gli affranti e riavuti, rideposti lungo i tratti dei giorni,
> a sfiancare e detergere, a dire —

È qui evidente la necessità (insieme morale e poetica) di queste *Descrizioni*: mantenere viva l'ipotesi di un «dire» originario, cui l'uomo possa idealmente rimandare per tentare una persistenza di senso. Nulla di diverso faceva Leopardi all'origine della sua poesia, ponendo a contatto l'evocazione di un tempo immaginario del mito (*Inno ai patriarchi*: «amica un tempo / Al sangue nostro e dilettosa e cara / Questa misera piaggia, ed aurea corse / Nostra caduca età») con la lucida messa in scena del «nulla» moderno (*Ad Angelo Mai*: «Ecco tutto è simile, e discoprendo, / Solo il nulla s'accresce. A noi ti vieta / Il vero appena è giunto, / O caro immaginar; da te s'apparta / Nostra mente in eterno»).

4. L'avvenimento del moderno

La modernità comincia qui, con la seconda sezione (*Minimi*). È come se Mesa ci conducesse in questa fenditura un passo alla volta, una scoperta alla volta.

Il primo componimento, *Non per sopprimere*, sintetizza sin nel titolo la sostanza del moderno, tra residua speranza (l'auspicio della non soppressione definitiva) e

www.andreatemporelli.com

dominio dell'insensatezza (la doppia negazione, che evoca ed invera quel che vorrebbe scongiurare). La percezione della forza distruttrice del tempo si lega improvvisamente a scene di consunzione quotidiana: «considera accorato l'acciottolìo, / non delle ossa, delle giunture, / di ciotole invece con pasti e pasticche / cresciute come sorprese negli anni / per frugare, trascorrere, nei mattini tediosi». Questo «trascorrere» è ormai precario, al limite della crisi: «pensa a candele e moncherini, / e pochi metri da percorrere insieme / con l'artificio del moto contrario, / chiudi le ciglia su due dita di ruggine». Nasce in questo attrito tra il «percorrere insieme» e il «moto contrario» quella "ruggine" che apre le ferite della storia, che unisce, al moto della distruzione naturale, l'accelerazione del male storico, che compromette le risorse del discorso. Comincia qui a soffiare, insomma, quel vento tragico delle più lucide pagine di Rousseau, osservatore delle crepe moderne al loro insorgere. Identico è il sentimento di devastazione connesso alla società moderna, il cui fondamento di contrapposizione «porta necessariamente gli uomini […] a rendersi a vicenda servigi apparenti ed a farsi in realtà tutti i mali immaginabili»[4]. E col componimento successivo, *Didascalie I*, siamo già in clima di tragedia, per quanto impassibile, silente:

> non è l'incuria, causa versatile,
> che possa suppurare
> la flagrante noncuranza dei giorni,
> non la morta stagione delle acredini,
> acidule sembianze trapassate.
> Rotando su se stessi, la vastità
> diviene copia del poco.

Né lo stordimento della coscienza («incuria») né lo sforzo di memoria, che sembra riportare in superficie solo una storia di tensione, di morti senza pace («la morta stagione delle acredini»), bastano a lenire il dolore di giorni gravemente insensati («noncuranza dei giorni»), tanto da diventare modello di ogni altra prospettiva, schiacciata in questa contrazione di respiro («la vastità / diviene copia del poco»).

Il distacco da ogni ipotesi di origine è ora consumato: siamo nel folto dell'epoca moderna, affermazione di un «sistema di dominio che prende ad operare sin dal momento in cui le tecniche sono concepite ed elaborate»[5] e che impronta di sé la rappresentazione della realtà tutta. Il mondo si popola di oggetti, il cui numero accresce il sentimento della soffocazione, riduce la chiarezza della parola, acuisce l'angoscia della consunzione: «prima dei metalli e del cuoio, / pelli di topo, ciliegie, / unguenti, confetture. / Lodare e aspettare / l'usura degli accostamenti,/ una stanchezza precisa e loquace / e poi la tenia, la nenia».

La voce umana comincia a perdersi nell'angoscia della molteplicità. L'*homo technicus* attraverso la tecnologia non soltanto esercita potere sull'altro da sé, ma satura il reale di cose, privandolo al tempo stesso di prospettiva e di discorso. Questo deserto popolato di oggetti, di parole vacue, di false percezioni, esplode in *Nove macchine morte*, vero e proprio inventario dello sfacelo condotto a sistema:

www.andreatemporelli.com

fra che iscurite vivande
dande canute naftaline
prelibando l'accorrere qui
dell'afflato postremo cavo
come una nova inquietudine
ormai pervenuto al maroso
plumbeo grave latebroso
morbo flatescente sapido
trascini le ossa cariate,

e così via per altre otto *macchine*, ognuna delle quali attivata a partire da ciascuno dei versi di cui si compone la prima strofa, secondo uno schema ferreo di propagazione verbale, insistente non su nuclei di senso potenti, come per analoghe strutture medievali (sestina in testa), ma su ripetitive ossature di nonsenso. Nominazioni, esornazioni, arcaismi, tecnicismi, latinismi, figure retoriche, forme verbali logicamente improprie ma di pronuncia sicura: il discorso moderno trascina una piena di materiali verbali organizzati come ingranaggi dal movimento netto ma insensato, perfetto ma vacuo.

Le *Macchine morte* sono il canto ipnotico, cieco e finale di un mondo disanimato. Il nesso lo aveva colto, con preveggenza terribile, Herder, all'alba della modernità industriale: «Per effetto della macchina è scomparsa ogni voglia d'esistere, d'agire, di vivere la vita. […] Nel complesso e nei più minimi dettagli il solo pensiero è quello del padrone»[6]. Per questa ragione, dopo le *Macchine morte*, Mesa canta l'avvenuta catastrofe: chi apra gli occhi nel deserto quotidiano del moderno, si trova dinanzi a una consunzione priva di riscatto. Nelle *Didascalie II* la fame, che pure ammala ogni vivente, soprattutto devasta gli uomini, per i quali essa è insieme penuria di cibo e più profonda ustione di assenza:

vedi come si muore, guarda,
nella vita — vivi
come da fama, morti
per fame.

Sono versi assoluti, in quanto proclama di un destino universale; e sono versi politici, in quanto proclama di un male moderno, inciso da una violenza che disanima la coscienza dei pochi, trucidando di fame i molti. Versi politici, s'intende, in senso lato, come quelli, profetici e doloranti, dell'*Arcipelago* di Hölderlin: «Al proprio fare / sono incatenati, e nella fragorosa officina / ognuno ascolta solo se stesso e molto lavorano i barbari». Al nascere di questa fame morale, di questa oppressione impotente fanno già riferimento, infatti, i più lucidi spiriti critici all'alba della società industriale, come lo stesso Hölderlin o come Herzen: «La diffusione del dolore è la caratteristica più spiccata del nostro tempo; una noia opprimente schiaccia l'animo dell'uomo contemporaneo, la coscienza della sua impotenza morale lo sfinisce»[7]. L'impotenza morale non prevede memoria, ma solo buio definitivo, a bendare la coscienza, a rendere ipotetica anche lo sguardo («Se vedete»): «lì, dentro quell'ove, men che memoria, / morìa, fuliggine, calante viavai / di luce di pioggia di buio. Se vedete». Siamo nell'«inverno nero», nella negazione assoluta dell'*Epiloghetto*, che chiude la sezione:

www.andreatemporelli.com

conosci l'inverno nero
che ti avvolge, fibra rugosa e livida,
come un inverno nero, intorno alle ossa,
nitidi i pochi pensieri,
non sapere, temere, e ancora
qualcosa per chiedere, come la fretta al buio,
un bel riposo. Non imparare più

È un rintocco funebre; è la presa d'atto di un'interruzione, di un silenzio che oscura ogni relazione di conoscenza nel tempo, ridotto così a un puro meccanismo di consunzione, non più di vita («fibra rugosa e livida») né tanto meno di conoscenza: «Non imparare più».

5. Dal fondo della catastrofe: fine del senso, fine dell'umano

Nelle sezioni successive il canto della catastrofe si dilata in canto definitivo: «rischio, sradicamento, fluidità, spaesamento, sono a tal punto le *tonalità emotive* del moderno, da fare del "naufragio" uno stato permanente»[8]. Naufragio lento, inconsapevole: all'*animal laborans*, abitatore dell'ultima modernità, è richiesto soltanto «di adagiarsi in un attonito, "tranquillizzato", tipo funzionale di comportamento», in cui nessun significato è più riconoscibile[9]. Di questo inferno compatto è resoconto, in questa parte centrale, *I loro scritti*.

Gli *Undici e quattro argomenti* (sezione terza) sono veri e propri pannelli poetici, saturi di materiali privi di centro, ma al tempo stesso attraversati da fotogrammi di coscienza, natanti in una poltiglia visiva e sonora che li depotenzia, ma ancora non li annienta. Il paesaggio mentale è asfissiato, quasi che la voce (indefinita, molteplice, diffratta) provenga da magazzini di immagini, di cose, non importa se naturali o artificiali:

luna che schiuma, sulle nubi, ferrose,
mescita d'ocre, per la luce che torna, per la mano,
che scosta i monili, e gli accatti, raspa,
nel buio stipato, nel gremito, fra una morìa di merci,
e pietre dipinte, chiocciole, cortecce, sgrana,
mentre il giallo s'addensa, gli occhi, come si aprono,
lì, alla randa del giorno, il cauterio: non puoi

Gli *argomenti*, dunque, sono tracce di senso affioranti in questo soffocamento: una generale percezione del disastro, emersa sin dai primi versi («di cosa tacere. Di molto che divampa, senza requie, che va / nel finire»); il piacere e l'angoscia delle cose, sotto forma di prodotti, fluviali come un fenomeno naturale («Avremo tempo per le merci / che scolano, solerti, verso le nicchie / spalancate che palpitano, dentro, in attesa, / che s'allenti, s'intepori, tutto questo cospargere»); il criterio dell'utile, in cui si addomesticano noia ed inquietudini («è tutto dire. Ed è utile, vediamo: ricuoci un poco il condimento, per poi, / a cose fatte, aver tutto previsto»).

Ma non mancano neanche più precisi frammenti di coscienza sull'orrore sepolto in cui si radica la società moderna: da un lato la quantità devastante, dall'altro il

www.andreatemporelli.com

nulla della fame. È l'odierna tragedia silenziosa, già presente a Rousseau come terribile legge della modernità: «poiché è manifestamente contro la legge di natura, in qualsiasi modo la si definisca, […] che un pugno d'uomini rigurgiti di superfluità mentre la moltitudine affamata manca del necessario»[10]. Da una parte, quindi, l'angoscia del molto: «via, fumosi come bitumi caldi, svaporati, / sotto le cose, tante che trascorrono, / ed anche stanno, anche qui, gingillano, / […] / col nostro augurio solito e solerte, / con le mani aperte, spalancate: tante cose». Dall'altra, lo strazio degli ultimi, degli esclusi dal gigantesco, stordito banchetto:

> è tempo di ciarle? si vedono ancora, eppure, i macilenti,
> laceri trasbordare lacerti, dal luogo
> a quell'altro, delle pigioni modiche, dei semi solerti

Il lento sterminio della fame, a contrasto con l'annichilito naufragio nell'eccesso, è catastrofe che si aggiunge alle catastrofi novecentesche. Ma è catastrofe persino più insidiosa, perché inavvertita, in quanto sposata ad altra catastrofe: quella della fine dell'esperienza (la Arendt: «se paragoniamo il mondo moderno con quello del passato, balza agli occhi in tutta la sua evidenza la perdita di esperienza umana comportata da questo sviluppo»)[11]. È questo l'affioramento più continuo, e più drammatico, negli *Undici e quattro argomenti*, poiché fine dell'esperienza è fine della coscienza, della memoria — dunque di un'azione diversa, o insomma di un'azione qualsivoglia, e poiché, di conseguenza, è proprio «questa incapacità di tradursi in esperienza che rende oggi insopportabile — come mai in passato — l'esistenza quotidiana»[12].

L'interruzione dell'esperienza è dunque incapacità di tesaurizzare una sostanza umana in memoria e parole, a causa (e a vantaggio) di una condizione di paralisi senza sbocco: «ma dubita si tratti di parole, come dice, e allora / quello che cerchi non è qui, il distillato memorabile, / qui c'è di meglio, il miglio, le ceneri, / molte cose dei molti, qui, e per sempre». Da qui la scintilla di coscienza più terribile, che per un attimo guarda in faccia la sterilità, l'ingenerosità verso i figli, nuovo e più atroce stigma del moderno, e primo e più caparbio segno di autoestinzione: «errore sarebbe, convinci, nulla generando ai posteri».

Nelle sezioni successive il discorso procede ancora più a fondo in questa condizione disumanata, finale. *Topografia invernale, lacunosa* (quarta sezione) segna l'annegamento nel paesaggio moderno, traboccante di cose e insieme nullo di senso. Qui il *descensus ad inferos*, non più risarcito da frantumi di coscienza, assume la forma di *enumerationes* rabelaisiane, ma prive di scatto carnevalesco, fredde e ipnotiche come rituali operatori, a sintomo di sottomissione tacita, di desiderata sconfitta:

> poi intraprese l'accumulo, due più due cinque,
> ferro più nichel oro, per i denti,
> lì dove deve triturare, fare la prima digestione,
> oro più oro platino, per crescere in foga,
> assorbendo molte sostanze, olio più latte sangue,
> per irrorare le arterie, gli sbocchi verso il mare, […]

www.andreatemporelli.com

È un inferno stipato, regolato da un ritmo ossessivo. Ma (è inevitabile) lo scavo dentro questo pieno compulsivo e (paradossalmente) emorragico, teso allo smemoramento, porta a squarciare il velo, a scoprire il vuoto che vi si cela. È l'altra faccia della patologia moderna: dietro la saturazione, c'è la fine del senso.

La quinta sezione, *Improvviso e dopo (cinque concrezioni)*, costituisce appunto l'esplorazione di questa *nihilatio rerum*. A tratti, il discorso sembra procedere per scarnificazione, per sottrazione di nessi e di materiale verbale, quasi che il residuo di parola possa solo depositarsi, come materiale di contrasto, sui pochi contorni rimasti, sui pochi frantumi di cornici appesi nel vuoto; altrove, e più di frequente, le costruzioni si allungano, affollandosi però di una nominazione, puramente negativa, che sfibra il discorso alla sua origine: «*avvolge parola, parola secca, / ancora inumidita con l'attesa, più tesa — / scava parola, la sconnessa, / ancora più vuota di silenzio*». Questo scavo nelle parvenze *secche* e *sconnesse* della parola disvela la tragica sparizione della realtà, cioè di un mondo esperibile, memorabile, tramandabile. Puro suono, non più significante e non più comunicabile, la parola si addentra nel buio della consunzione, ancorandosi perlomeno alla sua astratta *foné*, ovvero riducendosi a pura prosodia, pura pronuncia:

considera che questo non è più questo
fuori non è rimasto nulla
dentro più nulla
breve lunga breve, breve lunga breve
lunga breve breve, breve breve breve

La sezione successiva, *Finisce ancora (endecasillabi e altri reperti)*, è attraversata da questo soffio desertico, a contatto (e a contrasto) con l'unica rimanenza registrabile, quella della vita biologica. La coscienza del nulla non produce un improvviso spegnimento, ma un protrarsi meccanico dell'annichilamento, uno stordito, passivo dilatarsi della fine. I sei componimenti che costituiscono la sezione intonano un sommesso canto delle macerie («questo è deriso / perché non ha capienza / è una maceria mutilata / una glottide secca / una mucosa dove non permea nulla»), che assume la forma ossessiva, quasi rituale, di una contemplazione della morte:

andare verso e cosa
corpo sfasciato testa lorda
se tutto muta inutilmente
che ieri che oggi che domani
qui riversato a negare
in pochi chili di carne ed ossa

Il fatto è che, rispetto alle contemplazioni della morte premoderne, manca qui ogni prospettiva, che non sia quella del semplice finire. La morte moderna non è solo deprivata di ogni orizzonte consolatorio, ma anche di senso umano, come nelle morti impassibili di Kafka («A questo punto il mio conoscente cadde e quando lo visitai vidi che era gravemente ferito al ginocchio. Siccome non mi poteva più essere utile, lo lasciai volentieri sui sassi e con un fischio chiamai dall'alto alcuni avvol-

www.andreatemporelli.com

toi»)[13]. Ne deriva una pacata angoscia della finitudine, in cui tutto l'umano appare travolto e tradìto, cioè prosciugato di ogni luce di umanità («apri una vena e spargi il sangue / fai una pàtina rossa / un impasto per curare la ferita / olio di gomiti fracassati»), sulla base di una legge proiettata, con freddo distacco, nello sfacelo di tutto: «questo mondo che struscia / rapido su se stesso rapidissimo / fino a che non finisce».

6. Dopo la catastrofe: la possibilità della loro voce

In questa lucida, composta angoscia della catastrofe accaduta potrebbe rinserrarsi, e in effetti esaurirsi, la poesia. Ma poesia della catastrofe in Mesa non vuol dire perdita di ogni possibilità umana; vuol dire, al contrario, ostinazione di un'ultima possibilità umana — di parola o fosse anche soltanto di suono. Il che ha in sé una residua determinazione rispetto all'altro, a qualcuno che questa parola (questo suono) possa, oggi o in futuro (persino in un futuro inimmaginabile), avvertire.

Si comprendono così i molti segni degli altri che Mesa ha deposto lungo la sua ispezione del naufragio, ovvero l'emersione frequente di *loro* come soggetto/oggetto di discorso, quasi che il discorso stesso, fluttuante in un vuoto angoscioso, cercasse di radicarvisi, trovando in essi l'unico scoglio contro l'onda della normalizzazione («loro è il possibile, il fare»), l'unica speranza di pensiero, di peso («Loro sono tornati. Raccogliti»). Il discorso poetico (ma il discorso *tout court*) è insomma concepibile solo come discorso degli altri, addirittura (si direbbe) al tempo stesso pronunciato dagli altri e agli altri rivolto. La voce della poesia di Mesa deve dunque diventare voce degli altri — voce *loro*.

È chiaro che questa obbligata possibilità è insieme segno di un avvenuto sfacelo, e traccia di un medicamento morale. Lo sfacelo è quello del soggetto e, in generale, dopo gli orrori della storia novecentesca, «la pretesa dell'individuo alla autonomia e all'essere»[14]. Ma è anche lo sfacelo del soggetto plurale in cui il soggetto individuale si è disciolto, poiché la società di massa «si aspetta da ciascuno dei suoi membri un certo genere di comportamento, imponendo innumerevoli e svariate regole, che tendono a "normalizzarli"»[15]. In questa passività è la cicatrice di una violenza, e dunque la traccia di un potere. Lo scioglimento dei singoli in un gruppo sociale indistinto ha portato a un'organizzazione «retta da una "mano invisibile", cioè da nessuno» ovvero da una «pura amministrazione», una sorta di «stato d'affari» inavvertibile[16]. È questa impotenza di rappresentazione a determinare il più frustrante senso di vuoto, di vacuità della parola, unitamente al trionfo dei codici (prima di tutto massmediatici) del potere, tali da costituire un «universo di discorso» popolato «di ipotesi autovalidantesi»[17]. La prigionia morbida dell'ultima modernità, invisibile agli stessi prigionieri, è pertanto una questione linguistica. Siamo di fatto nella segregazione verbale del pinteriano *Linguaggio della montagna*: «È legge. Il vostro linguaggio è vietato. È morto. Nessuno ha il permesso di usare il vostro linguaggio. Il vostro linguaggio non esiste più» — comando così pervasivo, che la sua stessa formale rimozione non porta che alla crisi («Mamma. Mi senti? Ti sto parlando nel nostro linguaggio. (*Pausa*). È il nostro linguaggio. (*Pausa*). Riesci a

www.andreatemporelli.com

sentirmi? Mi senti? (*Lei non risponde*). Mamma?»)[18]. Anche perché il linguaggio dominante, in quanto più semplice e tutto offerto, diventa presto l'unico possibile, per ragioni di (apparente) scelta del dominato, come nella parabola di Walser: «Da quando leggo i giornali parigini, i quali emanano un profumo di potenza, sono una persona così distinta che non ricambio il saluto. […] È piacevole essere in buona compagnia. E non ce n'è una migliore dei giornali dei vincitori. […] Ho disimparato a parlare tedesco; che sia in qualche modo dannoso?»[19]. Nel vuoto di parola vera, e dunque di azione, è insomma in gioco il rapporto tra la comunità (annichilita) e il potere — occulto e minaccioso più che mai nell'ultima modernità, in cui esso diventa così indecifrabile da essere quasi cifra ontologica.

Per questa ragione, dare voce, nel discorso poetico, alla voce degli altri, sia pure decentrata e frammentata dallo sfacelo del senso, è l'unico medicamento allo sfacelo stesso, poiché sottintende uno sforzo etico vertiginoso, da inizio dei tempi, per potenza di immedesimazione, per responsabilità creativa. Qui siamo, in effetti, al confine opposto dell'io lirico: nello spazio atono dei mille vocii del quotidiano, in cui barlume di coscienza, sensazione di impotenza e percezione obbligata si invischiano in unico coro.

In questo sforzo di depositare nella lingua poetica una moltitudine di materiali da ogni strato del mondo e della storia, vive certo il principio per cui «l'identità dell'opera d'arte con la realtà esistente è anche quella della sua forza centripeta che ne raduna intorno a sé i *membra disiecta*, tracce dell'esistente»[20]. Ma in Mesa c'è forse di più, ovvero quell'ambizione di parola di uno Shelley, secondo il quale «l'esercizio della poesia» deve sforzarsi di rappresentare (e dunque di sintetizzare) soprattutto l'epoca «in cui, per eccesso del principio egoistico e calcolatore, l'accumulo dei materiali della vita esterna supera la capacità di assimilarli alle leggi interne della natura umana»[21].

Così, nei *Loro scritti*, i frantumi infiniti della nominazione, i linguaggi tecnici, quotidiani, arcaici, popolari, si ricombinano in un discorso altro, senza centro di gravità che non sia il discorso stesso, che è *logos del* tempo d'oggi e insieme discorso *nel* tempo d'oggi. Ma, per funzionare, questo discorso *altro* deve fondarsi su risorse intrinseche, autonomamente generatrici, ma anche metamorfiche, capaci cioè di accogliere ogni ingrediente appartenente alla sfera dell'alterità. A questo vale l'uso incessante di meccanismi fonico-associativi portati ad incandescenza, come le ossessive ripetizioni di parola, che si inseguono e rigenerano di verso in verso («veglie, lunghe veglie immobili, / lunghi mattini, ancora multi, muti»); le ripetizioni di suono, genericamente allitteranti, capaci di creare infinite sequenze d'eco («e scovano repliche, ricalchi, raspano»; «strepiti e sterpi nei dintorni»; «fragili e fradice, facili», «e giostre, poi, gioie», «e poi la tenia, la nenia» ecc.) anche grazie all'incrocio con paronomasie e rime interne («all'attacco dei cumuli inerti, dei propri deserti, / e suvvia, con un ritmo sfuriante, e pregnante, / qui, nel caso del fare all'ingrosso, con l'osso»; «la trascorsa ventura, sulla radura i nembi, / ardui calanchi, a lembi»), bisticci d'ogni genere («vedi come si muore, guarda / nella vita — vivi / come da fama, morti / per fame», «laceri trasbordare lacerti», «cute cauterizzata, cote»), fino a intere catene di proliferazione linguistica, in cui

www.andreatemporelli.com

ogni parola rampolla da dentro l'altra, e la realtà cola per strappi, per concatenazioni di suono («con le laringi le meningi, e fingi, certo, / il dolore, il duolo, e il dolo che vorresti subire»).

È questa germinazione sonora costante a tenere insieme, in un discorso potenzialmente ininterrotto, lacerazioni logiche, come ellissi o puri accostamenti concettuali («muco mandibola via, / maniera del vibrato, musica»), accumulazioni puramente nominali, quasi in sfogo di *langue* disutilizzata, morta («dande canute naftaline / trine stoppose riappese / a giudicare dal rimorso / quali opacissime specole / dell'inconcussa libagione» ecc.), accumulazioni oggettuali, sebbene in apparenza casuali o soltanto oniriche («molari consunti, lane infeltrite, / l'ombra, ad esempio, scarsa, del limone, / la pioggia fuori stagione, i piedi gonfi» ecc.), usi rinnovati, sconvolti di frasi proverbiali («nel suo brodo di giuggiole, di ugole varie e plurime», «che il poco è meglio. Che il niente», «e ingannare i tempi, i morti e gli andati», ecc.), sentenze improvvise, che valgono come affioramenti etici nel vortice linguistico («per fingere un luogo veduto / e ascoltato, avendo guardato, e detto, / la nostra abbondanza non è fertile —»).

Questo magma verbale non è solo sostenuto, ma è addirittura legittimato (cioè reso vivo) dalla forma di cui si sostanzia. Il riferimento è alla solidità algebrica delle strutture strofiche, talvolta rigorose sino alla perfezione. Ma il riferimento è soprattutto all'inventiva prosodica, capace di disporre il discorso su tracce ritmiche serrate, in veri e propri organismi pulsanti di vita reale, quasi a compensare, cioè a organizzare musicalmente, il caos che rinserrano, non però attraverso griglie metriche tradizionali, operazione che avrebbe un valore meccanico, e che dunque non varrebbe a infondere vita. Viceversa, la poesia di Mesa inventa la sua musica, attraverso ritmi giambici e trocaici, o frequenti distensioni dattiliche, e in generale successioni di *ictus* che, senza indulgere con evidenza barbara al recupero classico, riescono a dare valore corporeo, vocale, vivente alla materia, altrimenti morta, del *logos*. Siamo aiutati, in questo suscitare e scandire, dall'uso battente della virgola, vero e proprio metronomo del gesto sonoro, usata ora come raccordo ora come lama tra tessere linguistiche, così da creare un suono carsico, coeso alla prosodia del verso («e l'olio, sotto le griglie, colato», «ossa trascinate, mammelle, in affanno, la loro terra») ma anche ad essa ulteriore, quasi didascalia di recitazione, di respiro nel vivo del testo («guarda, più da vicino, è terra / scura, da far paura, luna più scura notte, / fai riposare l'oro, dentro i sogni, a immaginare»).

In Mesa, dunque, la forma è più che mai sostanza stessa del discorso poetico. Di per sé depotenziato, raccolto da ogni angolo del mondo in residui, in minutaglie, in frantumi, quanto resta del discorso umano si impasta in principio di *logos* nuovo solo grazie alla musica che in esso può essere risvegliata, così da ritesserne i filamenti slegati in nuovo tessuto. Il risultato insomma è quello di una lingua totalmente altra, capace di ospitare voci lontane e disperse, di raccordare i lacerti del senso, ordinandoli entro un altro discorso possibile, reso lecito, prima ancora che reso vivo, dallo sgorgare, continuo e finalmente rammemorabile, di suono e di ritmo. Soltanto in quanto nuovo, e soltanto in quanto rammemorabile, sia pure per lampi, per scorci, questo discorso poetico può essere il luogo degli *altri*, sospesi nel

www.andreatemporelli.com

baratro, minacciati di estinzione e forse già estinti, non fosse per il soccorso di una voce che li racchiuda, leghi e sollevi in una nuova voce comunicabile — nei *loro scritti*.

Solo nell'invenzione di una lingua nuova può radicarsi un nuovo senso, fondato sull'altro da sé, come sull'unico fondamento possibile. È, incarnato in azione verbale, il paradosso estremo di Lévinas, per cui solo sull'altro, e dunque su un terreno morale, può innescarsi il discorso, persino il discorso del (potenziale) soggetto: «L'esperienza fondamentale — che è presupposta dalla stessa esperienza oggettiva — è l'esperienza di Altri: esperienza per eccellenza. […] La sproporzione fra Altri e l'Io è proprio la coscienza morale. La coscienza morale non è un'esperienza di valori, ma un accesso all'essere esterno; l'essere esterno per eccellenza è Altri»[22].

7. Poema provvisorio*: la poesia dell'umano*

Sul fondamento di questa voluta scoperta di lingua (dell'unica lingua possibile: quella di *altri*) procede, da questo punto in poi, la poesia di Mesa, a partire dal *Poema provvisorio*, ultima sezione e culmine dei *Loro scritti* — oltre che in se stesso vertice poetico. Non si tratta di una forma trovata una volta per tutte, ma di una possibilità, da reinventare di volta in volta, nell'agone con il vuoto di senso, con l'induzione della fine. E il *Poema provvisorio* è esattamente questo: insieme possibilità e provvisorietà, dunque frammentazione, di un discorso comune, in qualche modo lirico ed epico insieme.

In questo senso, l'ultima sezione è sintesi e superamento di quanto esplorato e verbalizzato in quelle precedenti. Tutto ne è ripercorso, dalla coscienza meccanica della morte («Pura biologia volta alla fine: / occhio, rotula, mano, / occhio, rotula, mano: / davvero non tace nulla, / prendi la frase che manca: / tutto, nulla, non questo, / principio no, né fine: / almeno, ancora, non questo, / e lustro di consunto»); allo spalancamento di paesaggi postindustriali, asfittici e infernali («risponde chiudere, fuggire, tragitto dalla fornace al fiume, / scorze di bachelite, strato di pirite, / dai cunicoli alla fonderia, torcia, basalto, elmo d'acciaio, / tracce di sterratura, cavi di vetroresina, formiche» ecc.). Tutto, però, si solleva adesso in una prospettiva differente: la prospettiva della storia. La possibilità (mai ancora la certezza) di una lingua degli altri, solleva il discorso sul piano del tempo umano narrabile, ispezionabile da un lume di parola.

Così, quel che prima era un sordo coro di sottomissione, si incarna ora in un personaggio, in una voce simbolica ma anche autonoma. Fredo, il cui canto, di per sé frammentario, si interpone a tratti tra gli altri frammenti del poema, è la sintesi dell'impotenza dell'uomo moderno, scisso tra la coscienza di una violenza iniziale («"parliamo perché abbiamo le mani tagliate, / balbettiamo, perché abbiamo la lingua tagliata" / — dice Fredo»), barlumi di coscienza della brutalità sociale travestita da normalità («perdere è più difficile, credetemi, / voi che credete di vincere / (e chiedetevi, domani, / fra il break e il lunch, che cosa / vi perdete, e dove») e finale cedimento, sia pure contraddittorio, alla regola del dominio («i senzatetto sono attrezzati col cane, a uno, / a un altro, non gli ho dato una lira, / non ho cacciato il grano, / no, che i problemi non è così che si risolvono, / […] e poi / mi sono infilato in un bar / a scolarmi l'aperitivo (era l'ora)»). Vittima e carnefice

www.andreatemporelli.com

al tempo stesso, incarnazione dell'impotenza sollevata a *ratio*, Fredo ha la voce stenta ma tragica dell'uomo comune, ignavo suo malgrado, ma non meno colpevole, poiché «dall'idea di umanità, una volta spogliata di ogni sentimentalismo, deriva la conseguenza molto seria che, in una forma o nell'altra, gli uomini devono assumersi la responsabilità per tutti i crimini commessi dagli uomini»[23].

Anche attraverso la scoperta di una parola potenzialmente morale, sebbene volta al fallimento e alla rinuncia, come quella di Fredo, il discorso poetico torna ad essere non più specchio di una diffusa percezione del male, ma dizione del male storico, cioè di quell'insieme di orrori e rimozioni che ha portato l'uomo moderno all'inabissamento del senso. Con nettezza è pronunciato adesso l'inferno della fame e dell'emarginazione («tana come faina, scava, / dentro ci porta tutto, se può, / per tutto il tempo che viene, / con le unghie nella corteccia, / ad affilarle, se poi arriva il giorno») e soprattutto la violenta e sprezzante sopraffazione dei pochi sui molti, modernamente travestita sotto maschera liberale e per questo più feroce: «e grandina giù dalla nube / proiettili duri come l'oro / taglienti come diamanti, e solo lì, / sui pezzenti dell'altro marciapiede, / bambocci coperti di stracci / […] / questi fuori mercato / crepino grandinati, selezionati, / una bella mattanza naturale, / veloce come un temporale, / ossa gratuite per i cosmetici».

Con altrettanta nettezza, il discorso poetico può adesso pronunciare il punto più esplicito di questa sopraffazione, cioè l'inferno bellico moderno, che ha nel suo statuto la totale rimozione. Perché il discorso poetico (ma in realtà il discorso umano, che a quello poetico si affida) torni ad avere senso, perché insomma si carichi di una dimenticata umanità, deve per prima cosa riappropriarsi di questo silenzio e rovesciarlo in parola: «muschio muscolo mucosa / l'avvenimento avviene, non va a credito di ipotesi: / […] / numanzia kronstadt barcellona / l'avvenimento avviene e si dimentica / (queste parole qui non lo ricordano). / oswiecim mostar bhopal / (hiroschima dresda, vanno bene?) / […] / santiago kigali baghdad / la filastrocca nota: / muschio muscolo mucosa / la materia muore, la storia non si duole».

È il male storico di cui è capace l'epoca moderna, anche dopo Auschwitz e nonostante Auschwitz; è il male che però, per non impedire il consumarsi della normalità, non deve essere detto, perché non divenga vero. Le catastrofi della storia, affinché non divengano catastrofi della parola (cioè paralisi colpevole del senso), devono tornare in superficie, essere dette, ritornare vere:

> tutto indimenticato
> (le miriadi, le buie, le perenni).
> nessun perché da difendere,
> vite che non riebbero, se sai non abolisci,
> non la memoria, non rimargina

Il poema e, retrospettivamente, l'opera tutta, è proprio il canto di questo non rimarginarsi della memoria. Il filo della parola, della lingua, attraverso la *loro* voce ha dissepolto il disumano, ha dissolto il silenzio, ha riportato in luce sillabe dimenticate, ponendosi (come l'uomo dell'arpa eolia nel racconto di Kiš), in raccordo con il tempo, con «un altro dopo, se viene»:

www.andreatemporelli.com

braccia e gambe intrecciate
proteggono dal caldo, dal freddo,
fuori polvere e fumo.
ancora un altro dopo, se viene,
da fessura, da ferita,
arriva rapido e finisce,
dentro, fra polvere e fumo,
da fessura, da ferita,
se arriva come se dovesse tornare,
fuori, e dentro, ancora)

Sono ancora versi della catastrofe, di una qualsiasi catastrofe moderna. Ma sono al contempo versi di una nuova possibilità. Quelle «braccia e gambe intrecciate» sono forse corpi esanimi, o stipati per difesa dalla violenza di uno dei tanti bombardamenti contemporanei, ma sono forse anche il segno di un abbraccio, di una nuova comprensione («io ho a che fare con l'altro, sono responsabile di ciò che è fuori di me» pertanto «raggiungerò la meta del mio esserci quando avrò abbracciato ciò che mi circonda»)[24], in vista forse di una nuova, futura possibilità («se arriva come se dovesse tornare / fuori, e dentro, ancora», ultimi versi dell'opera).

Su questa acquisizione di voce, raggiunta e affermata nei *Loro scritti*, e pur sempre problematica, si radicherà l'esplorazione del male di *Tiresia*, e persino la dizione della catastrofe, del disfacimento affidata ai versi di *nun*. Eppure quel che conta (nei *Loro scritti*, nel *Tiresia*, in *nun*) non è la tragicità di ciò che è rappresentato, ma la *possibilità* che sia rappresentato. Non c'è dubbio, per Mesa (nei *Loro scritti*, nel *Tiresia*, in *nun*), che «*alla fine c'è il naufragio*», poiché se esiste «la possibilità di annientare con mezzi tecnici i fondamenti della realtà umana, non è da escludere che questa distruzione un giorno o l'altro possa anche verificarsi»[25]. Quel che importa però non è il naufragio in sé, ma la speranza che nel naufragio venga «a manifestarsi un essere, per cui il naufragare non sarebbe soltanto un naufragare ma anche un eternare»[26]: eternare, che è insito nella stessa voce ritrovata:

avuto un merito, detto risapere
di ciò che pullula e ristà,
molto, che tergiversa, e avuto
un credito di storia e, dicendo forte,
vita, che dopo vita finisce e non fa somma,
qui non si fa più che sottrarre poco al nulla,
qui si fa un'altra parlata,
rifinta e rifinita ancora, ancora.

Questo *poco* sottratto al nulla è, in effetti, moltissimo: è tutto quanto di umano possa esistere. In questo poco (che è parola, è pronuncia delle cose) consiste la riumanizzazione del disumano. Attraversando il naufragio, il moderno ritrova così il senso della sua condizione tragica, osservata nella sua nudità, nella sua semplicità — nella sua pronunciabilità. Non conta, insomma, se la vita «dopo vita finisce e non fa somma»: conta, e brucia, quel poco sottratto al nulla, conta quella *parola*. Lì, in quel germe di racconto non vulnerato dal tempo, è il principio di «molta speranza, infinita speranza», e poco importa se «non per noi»[27], perché l'uomo è responsabile verso i morti, verso i nati, ma soprattutto verso coloro che nasceranno. Per que-

www.andreatemporelli.com

sto la poesia, quale Mesa tende e scolpisce nel gorgo moderno, è l'azione etica per definizione: l'azione cioè della responsabilità reciproca (delle «braccia e gambe intrecciate / proteggono dal caldo, dal freddo»), dello sguardo nitido sulle cose umane, della parola che ritrovi almeno un frammento di senso e contendendolo alla vicenda del male e della morte, lo porga in avanti, come un tesoro di speranza in atto.

NOTE

1 DANILO KIŠ, *Dolori precoci*, Milano, Adelphi 2004, pp. 114-118.

2 GIULIANO MESA, *Poesie 1973-2008*, introduzione di Alessandro Baldacci, Roma, La Camera Verde 2010.

3 *I loro scritti* è dapprima uscito in due libri distinti: *I loro scritti. Poesie 1985-1991*, Roma, Quasar 1992, dove erano incluse le prime quattro sezioni; e *Improvviso e dopo. (I loro scritti. Sezioni V, VI, VII)*, Verona, Anterem 1997, in cui erano incluse le restanti. Ora l'intera opera è presente in *Poesie 1973-2008*, *op. cit.*, pp. 123-225, da cui saranno tratte le citazioni dei versi.

4 JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Discorsi. Sulle scienze e sulle arti. Sull'origine della disuguaglianza fra gli uomini*, introduzione di Luigi Luporini, Milano, Rizzoli 1997, p. 180.

5 HERBERT MARCUSE, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Torino, Einaudi 1967, p. 14.

6 JOHANN GOTTFRIED HERDER, *Ancora una filosofia della storia per l'educazione dell'umanità: contributo a molti contributi del secolo*, introduzione di Franco Venturi, Torino, Einaudi 1971, p. 71.

7 ALEKSANDR HERZEN, *Dall'altra sponda*, introduzione di Isaiah Berlin, Milano, Adelphi 1993, p. 59.

8 ROBERTO FAI, *L'infinito crepuscolo del Moderno*, in *Apocalisse e post-umano. Il crepuscolo della modernità*, a cura di Pietro Barcellona, Fabio Ciaramelli, Roberto Fai, Bari, Edizioni Dedalo 2007, pp., 263-83, p. 278.

9 HANNAH ARENDT, *Vita Activa. La condizione umana*, introduzione di Alessandro Dal Lago, Milano, Bompiani 2003, p. 240.

10 JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Discorsi*, *op. cit.*, p. 168.

11 HANNAH ARENDT, *Vita Activa*, *op. cit.*, p. 240.

12 GIORGIO AGAMBEN, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi 2001, p. 6.

13 FRANZ KAFKA, *Descrizione di una battaglia e altri racconti*, Milano, Mondadori 1970, p. 42.

14 THEODOR W. ADORNO, Fin de partie *e il mondo di Beckett*, in SAMUEL BECKETT, *Molloy. Malone muore. L'Innominabile*, Milano, SugarCo 1986, pp. III-XLVIII, p. XVI.

15 HANNAH ARENDT, *Vita activa*, *op. cit.*, p. 31.

16 *Ibidem*, p. 33.

17 HERBERT MARCUSE, *L'uomo a una dimensione*, *op. cit.*, p. 34.

18 HAROLD PINTER, *Il linguaggio della montagna*, in *Teatro,* vol. II, Torino, Einaudi 2005, pp. 233-45, p. 244.

19 ROBERT WALSER, *La rosa*, Milano, Adelphi 1992, p. 28.

20 THEODOR W. ADORNO, *Teoria estetica*, a cura di Enrico De Angelis, Torino, Einaudi 1975, p. 10.

21 PERCY BYSSHE SHELLEY, *Difesa della poesia*, introduzione di Angiola Mazzola, Milano, Rusconi 1999, p. 121.

22 EMMANUEL LÉVINAS, *Dall'altro all'io*, a cura di Augusto Ponzio, Roma, Meltemi editore 2002, p. 66.

23 HANNAH ARENDT, *Colpa organizzata e responsabilità universale*, in *Archivio Arendt. I. 1930-1948*, a cura di Simona Forti, introduzione di Jerome Kohn, Milano, Feltrinelli 2001, p. 166.

24 KARL JASPERS, *Filosofia*, a cura di Umberto Galimberti, Torino, Einaudi 1996, pp. 1172-3.

25 *Ibidem*, p. 1165.

26 *Ibidem*, p. 1167.

27 Sono parole di Kafka, da un colloquio con Max Brod, citate da WALTER BENJAMIN, *Franz Kafka*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, con un saggio di Fabrizio Desideri, Torino, Einaudi 1995, pp. 275-305, p. 280.

www.andreatemporelli.com

Giuliano Ladolfi

Giuliano Mesa: l'angoscia del "vuoto" contemporaneo

Ci sono autori che si lasciano catturare immediatamente e che intrecciano quasi naturalmente un *feeling* con il lettore, ci sono autori che richiedono un percorso interiore da parte di chi si accinge ad accostarsi alle loro opere allacciando in un secondo tempo vincoli saldi di stima e di "fusione di orizzonti" e autori di versi che rimangono intangibili nella loro torre d'avorio paghi di autoreferenzialità.

Giuliano Mesa sembra appartenere alla seconda categoria: ostico e impenetrabile all'inizio, chiaro e coinvolgente quando si riesce ad avvicinarlo in tutta la sua grandezza. Spesso ostacolano gli interventi critici, i quali forniscono strumenti di intelligenza che non reggono alla prova dei fatti; tramandati di testo in testo, spingono a ricercare nelle composizioni o elementi marginali o posizioni assolutamente estranee. Se, da un lato, sono convinto che ogni studioso in ogni autore legge se stesso, dall'altro, sono anche del parere che questo "se stesso" debba raggiungere un equilibrio tra realtà testuale e soggettività. E proprio qui si colloca la fecondità di un'interpretazione che nell'individualità sia in grado di aprire orizzonti di conoscenza.

Il poeta parlando di Vallejo sostiene che questi «non arriva mai all'arbitrio, al solipsismo di certa poesia surrealista» sia perché «non recide mai completamente il legame con i referenti comuni, reali» sia «soprattutto perché non allenta, anzi intensifica, il carattere etico, di responsabilità nominate, del linguaggio. Nessuna giocosità o deriva automatista». Qui, a mio parere, vanno rintracciati la poetica di Mesa e il suo percorso intellettuale ed artistico e la sua posizione all'interno dell'attuale letteratura italiana. Quindi, risulta problematico accostarlo alle Avanguardie, soprattutto alle manifestazioni autoreferenziali e ludiche.

Il primo aspetto della sua poesia consiste proprio in uno spasmodico desiderio di entrare in rapporto con il mondo non sotto forma di "mimesi" o di "descrizione realistica", ma mediante una «similitudine senza termine di paragone»; la poesia, infatti, «non parla di parole ma di qualcosa di preesistente: il referente-mondo, il referente-vita». Queste indicazioni collocano il poeta al di fuori del "novecento"[1] all'interno di quel faticoso cammino, intrapreso da tutti gli spiriti più sensibili negli ultimi decenni, ma solo da alcuni compiuto, di allacciare la poesia al reale. E nella disanima della rivista abbiamo riletto la lirica del secolo scorso e quella attuale proprio alla luce di questa *conditio sine qua non*, alla quale è delegato il compito di ridare dignità a tale settore artistico. Il concetto stesso di sperimentalismo in questo ed in altri settori artistici appare fuorviante e tautologico: tutti grandi sono e sono stati "sperimentali"; pensiamo a Dante, a Petrarca, ma risaliamo a Virgilio ai tragici greci; tutti hanno portato un contributo di originalità all'interno della letteratura. Chi si limita ad riprendere maniere, non regge al vaglio del tempo. «Le cose visibili occultano, i segni occultano. Così ancora, è ancora *tutto da dire*», continua Mesa tracciando la via per le giovani generazioni ed invitandole ad operare l'*experimentum crucis* proprio sugli strumenti messi in atto per giungere a risultato prefisso.

www.andreatemporelli.com

A questo punto ci si domanda: «Che cos'è questo "questo referente-vita" che è necessario "dire"?». Che la realtà postmoderna risultati "frantumata" è, per il momento, un *Idealtypus* universalmente accettato, ma che «la voce del poeta non [sia] in grado di rispecchiare il mondo» (Marinella Marchetti) questo va attentamente esaminato, come pure va esaminato il fatto che sia «inutile afferrare il nulla attraverso il linguaggio» (Andrea Inglese), perché in questo caso non rimarrebbe che un esito: il silenzio, l'annullamento semantico della parola poetica. E proprio sul silenzio si appunta parte della critica («È un abnorme sviluppo di retorica *in absentia* con cancellazione del potenziale metonimico e metaforico»), concetto non riscontrabile in senso assoluto e definitivo né nelle posizioni teoriche né nella pratica del poeta: non rimarrebbe allora che la «retorica dell'enunciazione» supportata dalla «retorica della negazione […]: il soggetto poetico sa che cosa *non* nomina. […] È una poesia pura, una lirica astratta che si trascina dietro scorie e detriti» (Guido Caserza).

In realtà, il nocciolo della poetica di Mesa va individuato nel concetto di «impermanenza dell'essere», «un'accettazione radicale del divenire» sorretto da una chiara ed insopprimibile «esigenza etica di verità»(Andrea Inglese), tutte posizioni che accomunano questo autore con Mario Luzi. Concordiamo, quindi, con lo stesso Inglese, il quale, di fronte all'impressione di «un incombente e catastrofico silenzio», rileva che la "scommessa" del poeta «consiste proprio nel dare forma, consistenza, spesso alla ricorrente crisi di dicibilità dell'esperienza»: egli ingaggia una lotta senza quartiere per corroborare una parola snervata da un secolo di astrazione del reale, e deputata a de-finire il "divenire" che per natura è in-definibile. Da qui quegli "scivolamenti lessicali", quasi tentativi di aggrapparsi a brandelli di consistenza. Mesa opera in direzione opposta a Campana e agli Ermetici: non un cammino dal reale al mondo iperuranico delle Idee, ma, in opposizione allo «svuotamento operato dall'interno dalle artiglierie delle avanguardie» (Giovanni Andrea Semerano), egli opera per trovare una via per dare una «risposta al "che il mondo esiste"» (Andrea Inglese). Giuliano Mesa non costruisce sul nulla ontologico, anzi presuppone il mondo e si mette in ascolto del mondo e il "non-detto" altro non è che difficoltà a caricare semanticamente la parola con inevitabili "tentativi ed errori", mancamenti, riprese, sospensioni, vuoti, pause, perché l'inconsistenza del mondo non può che generare altro nulla, non può generare né parola né poesia: «non c'è parola o suono / che ci salvi dalla vanità». Se, quindi, il mondo esiste, il poeta si accinge a nominarlo, a catalogarlo, prima ancora di interpretarlo. Di conseguenza, non si recupera poeticità lavorando unicamente sul significante, il fondamentale equivoco delle avanguardie. «Verità etica» dice Mesa e questa verità etica non può assolutamente «essere intrisa di nulla», perché «un nulla che protegge un altro nulla sortisce un effetto nullo» (Biagio Cepollaro). Non è un caso che il cieco Tiresia "raccolga" il «lamento della realtà» (Antonin Artaud). E proprio da una parola-esistenza nasce l'esigenza di «*vedere* tutto insieme il nostro pianeta», perché nell'eterolalia il mezzo non coincide con il fine; può anche essere una conoscenza di ascolto-interrogazione e non di asserzione, ma l'orizzonte non coincide con il solo significante, perché «è indispensabile immergersi completamente nella

www.andreatemporelli.com

“ferita assoluta dell’esistenza umana”» (Luigi Baldacci), proprio perché la letteratura non è «né mezzo né fine», infatti «il problema che mi pongo […], riguarda proprio il *senso delle cose*»(Giuliano Mesa).

Pertanto, fin da *Schedario (1973—1977*), il poeta si interroga sul rapporto tra poesia e realtà: «giocare coi nomi / o il sangue». Lo “scivolamento lessicale” («s’addensa l’addenta»; «aggiungi e raggiungi») si pone come strumento iniziale per «per capire da dove viene il rumore». A questo punto incombe una scelta: fermarsi sul limitare del mondo all’interno del linguaggio, magari giustificando tale posizione con poetiche di natura avanguardistica, oppure lanciarsi per recuperare il rapporto con la realtà. La soluzione si trova all’interno della natura poetica stessa di Mesa che avverte insopprimibile l’urgenza della relazione con le persone («la mano è rimasta, tacendo, / sulla guancia, adagiata») e con le cose, pertanto inizia con «gli oggetti già elencati», vivificati dallo «sguardo» che stabilisce un rapporto analogico, alimentato da uno strenuo desiderio di sapere. E la constatazione dell’impermanenza del reale costringe il dettato poetico ad una continua «metamorfosi» giustificando la tendenza allo “scivolamento lessicale” non come zanzottiano gioco di parole, ma come tentativo di afferrare, trasformandosi, quel reale che, come Proteo, si trasforma in modo incessante. Di qui la lotta con la parola che non dice, che si cristallizza al contatto con il mondo, che non segue la scia del divenire: «nuove parole, perlate, / in procinto di muta, da inchiostro a candide biacche, / che non trattengono il pasto, la veglia, fanno ragione». La memoria e il passato non vengono in soccorso «non come ossidandosi, svanendo».

Se la labilità del significante si iscrive nella labilità del reale («tutto muta inutilmente»), il fondamento della poesia di Mesa si trasferisce dal piano storico a quello ontologico con la conseguente angosciosa scoperta dell’impermanenza dello stesso io collocato all’interno del divenire: «(e quanto vale / e quanto vale niente — / e poi non resta / e poi non resterà)». Di conseguenza la parola “liquida” viene percepita non più come “specchio”, ma come “scoglio”, cui disperatamente aggrapparsi nella necessità di consistere: «forme d’accoglienza, di qui / dell’ora per palpare / questo mondo che struscia / rapido su se stesso rapidissimo / fino a che non finisce». Pertanto, la «la sorda sirena» trova un modo di persistere non nell’avvenimento, ma nell’espressione «sera serena», perché «fa paura la lingua» quando non svela il mondo («non c’è che questo / questo starci»), quel mondo che stravolge con il suo essere l’essere umano: «“morte, oh tu che poni mente a noi / dacché noi siamo”».

Si scatena un inseguimento dlela parola-scoglio-mondo:«è come se andarsene non fosse che questo / questo restare, e fare ancora un gesto (è come se dirlo fosse soltanto vero, / e non più vero, ancora, del non dirlo)», la quale da *Quattro quaderni* in poi corrode il mantello siliceo della realtà, lo squarcia aprendo la via a qualche bagliore vulcanico di luce: «luci luci… / come riluce / ciò che ha una luce, dentro, / che si spegne // splende perché accalora». La poesia, quindi si assume il compito non più solo di comprendere il reale, ma soprattutto di inciderlo ponendosi come elemento fondante costante indipendentemente dal sistema di riferimento dell’osservatore: «perché questo sia // e sia perché dev’essere / luce oppure luce

www.andreatemporelli.com

/ così finché rimane // perché rimanga e porti / e porti via / e via da dove non c'è dove / e dica quando e faccia /per fare i gesti di non tornare mai // perché si apra / e vada / e nella / che non rimanga nulla / da ridire».

Con la conquista della "luce" Mesa colloca la poesia nel "cerchio dell'azione" («dopo non c'è che fare, / che fare ancora per rifare»), la quale,però, si inceppa, nella vacuità della ripetizione: nascita, vita, morte: «[domani moriremo, amore mio — / avremo ancora caldo e sete / e freddo e fame e tutto il resto: resta]». Ora l'angoscia dell'impermanenza si sposta dal piano ontologico al piano esistenziale personale («e dentro questo tempo, dentro, / dentro trema») con la scoperta di una fondamentale connaturata mancanza di libertà («tutto come dev'essere») che sottrae all'individuo sia il respiro della progettualità sia quella stessa consistenza, che sembrava conseguita: «il dove, il dove mai sarà».

Gli strumenti intellettivi umani, pertanto, non risolvono il problema, occorre rivolgersi all'ornitomanzia, alla necromanzia, si deve guardare il mondo con gli occhi del cieco Tiresia per diradare «l'ombra che ricopre l'ombra». L'ulteriore scoperta è agghiacciante: «ciò che comincia vero, / vero anche infine, / è fine, sapere che non più, / non dopo», è l'agghiacciante scoperta del nulla: «lasciare, tutto, / in fine vera, / la vera fine dello stare lì, / non più cercando». Il nulla in Mesa non si contrappone solo all'essere, ma in particolare al cercare (*homo quaerens*, l'*homo religiosus* postmoderno). E proprio questa ulteriore fonte di angoscia sospinge il poeta a trovare un riparo, una barriera o, meglio, un ulteriore appiglio, dopo la poesia, rappresentato dall'amore «con tutto ciò che siamo stati» nella tragica prospettiva, però, di sparire «là dove tutto è stato e tutto è nulla». Oggi, infatti, l'uomo occidentale presenta al suo interno un "vuoto" esistenziale più profondo rispetto al passato. Prima del Seicento, quando la sua *Weltanschauung* era ancorata ad una precisa e condivisa concezione[2], egli partiva da se stesso alla ricerca del cosmo («*In interiore homine habitat veritas*», Agostino), ora si parte dall'esterno per ritrovare se stessi; prima l'io si radicava all'interno dell'uomo, ora si trova all'esterno. Da qui nasce la spasmodica conquista di elementi materiali (denaro, successo, carriera, bellezza, giovinezza, arte ecc.) per riformare un'interiorità che è vuota. E il poeta abbatte con decisione e con ostinazione la scure sulla falsa credenza che accumulando cose materiali si possa riscoprire la propria essenza: l'uomo contemporaneo poggia sul nulla («e dopo nulla — / cieco vedere il mai-apparso»).

E proprio sul nulla interiore si declina una specie di *coincidentia oppositorum*, basata non più cusianamente su Dio («nulla di acceso / nella da spegnere»), in una serie di sovrapposizioni tra parola e suono, tra presenza e scomparsa, tra buio e luce, tra «liquami, linfomi» e l'appello ad una condizione più umana, che deriva dalla consapevolezza del baratro in cui è caduto l'essere "globalizzato", simbolicamente individuato nella discarica di Manila o nel tragico destino delle bambine di Bangkok.

Eppure proprio negli ultimi testi, quelli inediti, Mesa sembra superare questa visione pessimistica ed aprirsi alla speranza sia pure sotto forma di appello. Anche se «andando è stare», esiste la possibile di «fare andando», pertanto egli rivolge un

www.andreatemporelli.com

invito: «ascolta le parole che rimangono, / dentro, / dopo noi»; infatti, «cosa vediamo e non vedremo più, / questo mai visto da nessuno, nessun altro — / questo, portarlo dentro e dopo via — percossi, percuotendo», esprimendo una precisa dichiarazione di fede nel rispetto di ogni individuo e e di ogni tipo di esistenza

In conclusione, possiamo dire che la posizione di Giuliano Mesa all'interno del panorama poetico contemporaneo va rivisto alla luce di una diversa angolatura interpretativa, oltre gli astratti schemi novecenteschi legati ad una produzione sperimentale ed avanguardista. L'autore, infatti, presenta una personalità straripante, assolutamente originale, al punto da presentarsi contemporaneamente come maestro morale e come autore senza scuola, perché il nocciolo della sua poesia va ricercato in sofferto cammino verso il mondo, verso la luce, verso la parola "che dice", verso la verità, verso la proclamazione della dignità dell'uomo.

NOTE

[1] Con il termine "novecento" non intendo definire la produzione poetica del secolo scorso, ma solo le manifestazioni ludiche e gratuite.

[2] Cfr. GIULIANO LADOLFI, *Per un'interpretazione del Decadentismo*, Novara, Interlinea 2000.

ANTOLOGIA DEI TESTI EDITI

da *Schedario (1973-1977)*

3.
quando passante mai sfiorare i petali di terra
per troppo rancore innescando le voci roche
se poi dei primi mattini ripassando le ore
un pudore asfissiante per troppo infinito bloccato
la corteccia il fiore minimo interiezione-appassionando
di là per oltre estati e maree (ma il tropo datato
l'anodino) e
quest'odore di foglie
e di rogge
ardere per più di noi qualche parola
che adorna o che stride che stride che ritorna di poi
quanti ne sono stati indetti interdetti scivolati
su indietro giostrati giù nelle ore di mezzo
— e comunque si perde
giàgià qualcosa come
flebile candore gli sguardi (di vari tipi e intenti)
logorio d'altr'onde balbettio
q-u-a-n-d-o (ooooh, con compiacimento

www.andreatemporelli.com

aprile 1974

24.
quel po' di quiete / o un attimo / dopo si
ricomincia / o un mese / non da capo / si
continua / o un fine settimana / a giocare coi
nomi / o il sangue ecc / , pallidamente noi
così ecco un
altro appiglio (occhio sottratto) — che
poi bastano due parole (suggere,) basta che
(per non parlare) perché bisogna viverci
dopo anche dopo

novembre 1975

da *Poesie per un romanzo d'avventura (1978-1985)*

(Cori I)

non ci sarà ordine né per me né per te
c'è sempre sangue che sgorga
ognuno con le narici e le tempie
bagna e si bagna e bagna le mani
e si lecca le labbra e sorride
e poi aggiunge un aroma una spezia
appena una goccia di aceto
e appena s'addensa l'addenta
e l'occhio riprende a vedere vicino
e a dolere e a cercare conforto
da sangue altro sangue nessun dolore
soltanto sapore e memoria

sono sempre i tamburi a diffondere il suono
per raccogliere si devono usare le mani
e i denti se acuminati se nessuno ti vede

coi taccuini avvolti in garze umide
poiché c'era pioggia nel cielo
adagio e in silenzio accostò la porta d'ingresso
"così bisogna uscire per capire da dove proviene il rumore"
s'asciugò la fronte e cominciò a camminare
poi si fermò e non ci fu ordine per lui
morì coi capelli arruffati e le unghie sporche
senza poter riassumere senza silenzio

www.andreatemporelli.com

ora impara a dimostrare affezione
all'affetto alle scorte di sale
sono sempre i tamburi a diffondere il tempo

ognuno sta arrivando
dall'entroterra dalla foresta dalla foce
ognuno annotando ciò che accadde nel viaggio
le cose che avvengono e le cose che sono
sono le cose che aggiungi e raggiungi
che accosti al palato o all'addome
deponendovi il peso spargendo l'odore
se dici proteggimi e parla
occorre percuotere spingere
occorre scandire per dire
e ridire per dirti
non ci sarà ordine né per me né per te

Annie che ritorna

mentre tentai di distogliere lo sguardo
e di tremare di farmi greve e assopita
dentro nell'accadere scostarmi e stare attonita
dentro il palpito consunto l'azione e dal principio
dall'intento placato in tante ore d'anticipo
attenuata ancor prima resa inerme e svelata
la folta e l'intricata brama e ansante — ora
all'abbandono a protendere alla resa ansimante — infine
ed infine riemergere nella ressa dei gemiti — ancora
palpebre racchiuse e piogge e giù
a scrosciare e riavvolgere questi luoghi gremiti
e starvi avvinta in fiati fra molti bisogni
attesa e distolta come non cedere
non somigliare remota e vischiosa
apparsa qui nei molti occhi e mani ad accogliere
e piogge sugli occhi attenti per muoversi
e sulle mani che aprono e chiudono
e vicino poter tacere e compiere
lì dove rimasi intatta e conclusa — dove
tutto si spense e si trattenne — dentro
nel crepitare dei giorni
"non rimanermi accanto — disse —
e non temere"

www.andreatemporelli.com

da *I loro scritti (1985-1995)*

da *Venti descrizioni semplici*

1
le carte racchiuse in plichi, non riconsumate,
fossero rotoli neri e colla rappresa in rivoli,
sui segni neri e gusci salmastri,
polpe con odori e croste, fossero fogli legnosi,
ruvidi, non i segni infiniti, non consumati,
rimanendo dischiusi con lucori e tonfi,
le prossime luci chiare, e poi scure,
veglie, lunghe veglie immobili,
lunghi mattini, ancora molti, muti —

6
è denso il bianco e il rosso in rivoli,
l'aria incessante al di sopra, in grani di rame,
il nido è acquattato e sibilante,
l'altra linea di fari e colline, addentro,
non addentrati nel lamento vorticoso,
strepiti e sterpi nei dintorni, profusione di nomi,
rimasti ciechi nel lembo della stagione temperata,
seppellendo, cuocendo vini, raschiano tessuti,
il bagliore e la notte, difesi, tacciono —

9
le parole sono lontane, in fremiti,
gli oggetti già elencati, non si compiono
gli elenchi in suolo e pareti, le porte
non si aprono da un luogo ad un altro,
lo sguardo serve ancora per dimenticare,
ad ignorare, per fingere un luogo veduto,
e ascoltato, avendo guardato, e detto,
la nostra abbondanza non è fertile —

19
da parole a parole, la mano è rimasta, tacendo,
sulla guancia, adagiata, i gonfiori e piccole croste,
non si fossero aperte, le loro mani,
lungo i muri ed i muschi, le chiocciole,
i pensieri raggiunti, e sfiniti,
complice la distanza delle voci,
come voci che verranno, che ora

www.andreatemporelli.com

svicola nel fango la scarpina,
la prima idea della notte,
della sera che non rimane —

20
questi sono i resti, delle brine bislacche, di te,
fra i segni delle mani, livide le palpebre, non guardi,
che i silenzi non sono fioriti nelle notti, come muschi,
da porgervi le guance, rosicchiate, crude,
quelli che restano intatti, e che proseguono,
gli affranti e riavuti, rideposti lungo i tratti dei giorni,
a sfiancare e detergere, a dire —

Quattro argomenti

1
non puoi. E non dici, come si aprono gli occhi,
e le mani, come si muovono lente,
le unghie, come iscuriscono, premendo le tempie,
gli occhi, come vedono, le pietre striate di rosso,
e in alto, che scorrono vento e salsedine,
che il guscio degli occhi, un feltro, cuce e riapre,
la penombra, spande e ritrae, la luce

luna che schiuma, sulle nubi, ferrose,
mescita d'ocre, per la luce che torna, per la mano,
che scosta i monili, e gli accatti, raspa,
nel buio stipato, nel gremito, fra una morìa di merci,
e pietre dipinte, chiocciole, cortecce, sgrana,
mentre il giallo s'addensa, gli occhi, come si aprono,
lì, alla randa del giorno, il cauterio: non puoi

2
per dire che vale. I suoni che diradano, sente
che si avvicina, foga polverosa, la commistione,
argine al folto, fra conservare e scindere,
i suoni che rimangono, lesti, levigati,
perché muti, in visione solerte, la minugia,
renda solvibile, la cupa vicenda degli scambi,
segno polito, tinnulo, immune custodia

che non fa scempio, del manufatto mansueto, sopisce,
placa la metamorfosi, il baratto nocente,
di latte, appena munto, di siero, col cristallo sonoro,
sotto il nevischio, la melma, le cellule essiccate,
faranno premio, non remora, alla stima degli anni
e dei dolori, per i giorni copiosi che verranno,
melismi forbiti, a caterve, eseguiti: per dire che vale

3
soltanto raccogliere. Gocce di resina, galle,
sul muschio ingiallito, stucchi, calcine,
dentro un'ampolla incrinata, crostuta di polvere,
non sarà vanto, di sapere far cernite, di velare,
costringere al meglio, scartando, la fattura,
di altre e di molte, ore che varranno, liete,
quanto il tepore del bianco, la scansione limpida

come d'albume, delle nuove parole, perlate,
in procinto di muta, da inchiostro a candide biacche,
che non trattengono il pasto, la veglia, fanno ragione,
dell'uso e del profitto, rendono l'estro, a disciogliere,
provetto, per l'armonia degli incontri, a rastremare,
a spargere il sale, prodigo, non porgere cura,
verso la fine, alla scelta: soltanto raccogliere

4
ripeti. Venisse la memoria al termine,
non come ossidandosi, svanendo, non come,
venga invece a sfinire, ossuta, in un antro miserrimo,
tutt'occhi a mirare, nel fuori, dal dentro minato,
la benda traslucida, minuscolo dito che deterge,
membrana logora, venisse alla fine,
vacua, a vagare, senza che un solo segno rimanga

se dovessimo, allora, grati all'incuria,
muovere verso, imbrunita, la stagione che estenua,
vaganti, come ormai non adatti, all'accumulo,
né, prostrati, al dono, al dedito volere,
cesellando infime cancrene, berciando smerciate,
mentre si affina, sfuriante, il passo doppio
di questo consistere: ripeti

www.andreatemporelli.com

Finisce ancora (endecasillabi e altri reperti)

1
questo è deriso
perché non ha capienza
è una maceria mutilata
una glottide secca
una mucosa dove non permea nulla
né nulla trattiene perché s'intorbidi
o s'intrida almeno di globuli
nei ruvidi interstizi
prima e dopo che sia finito
che sia deciso questo almeno
questo passarsi la mano

2
apri una vena e spargi il sangue
fai una pàtina rossa
un impasto per curare la ferita
olio di gomiti fracassati
poi prendi la lingua del bue
docile la cospargi di origano
la triti nel mosto la spalmi
sulla lingua che lecca la ferita
sulla mano che trema
guardi la vena che pulsa
con le mani tocchi tutto il corpo
tutto questo corpo
per tutta la notte che finisce

3
che cosa ne sarà
perché si muova e svuoti
spolpando e masticando
succhia il midollo e rimanga
un'apertura per il fiato
un suono duplice per muovere i passi

(ogni perfezione va distrutta
il dubbio, senza darlo in pasto,
tirato su per i capelli
su per le palpebre, sopra tutto il profondo
muta che è
tutta la superficie)

4
andare verso e cosa
corpo sfasciato testa lorda
se tutto muta inutilmente
che ieri che oggi che domani
qui riversato a negare
in pochi chili di carne ed ossa

5
conserva anche questo fianco smagliato
quest'anca con la sua garza e i lividi
le nocche spellate le guance rosse
per quanto ti resta quando verrai
pochi ultimi giorni per convincerti
ancora per questo equinozio
a rimanere in te

6
oggetti per riflettere
come stornare l'idea dal concetto
fare la figura immediata
ma sarebbero sempre altre parole
anche le dette con spasimo
contratte striate
idilli di lingua e mondo
reggicose spegnicause
trova forme d'accoglienza del qui
dell'ora per palpare
questo mondo che struscia
rapido su se stesso rapidissimo
fino a che non finisce

da *Da recitare nei giorni di festa* (1996)

I.
Heimat. Himmel. Hin und Her.

Dopo che l'afa prosciugò la gioia
e i bambini tacevano, assopiti sull'erba.
Il cane la tovaglia le racchette.
Passato via, il tempo, di qualcuno.
Le carezze. E i ceri che non ardono.

www.andreatemporelli.com

Le ciel tomba sur la terre,
c'était l'enfer, tout d'un coup.

Fuoco, davvero, tutto in fiamme.
Il bosco e il prato, le racchette.
Let us go, urlava Tommy,
e noi non capivamo. Feuer!
Feuer! lo capivamo, invece.
Fuoco, davvero…

Chi aveva portato melagrane,
chi limoni, e poi delle focacce,
il vino nuovo.
Però quel caldo, d'autunno,
chi se lo aspettava?

Ein schöner Feiertag (oh! les beaux jours!)
während das Feuer brannte.

Da *Quattro quaderni (improvvisi 1995-1998)*

questa sorda sirena,
e finalmente il suono della fine

(è già finita,
non resta che finire)

questa sera serena,
che mente fino all'ultimo sospiro

(è già spirata,
basta respirarla)

[questa selva silente,
che finalmente è solo una maceria

(che non riguarda,
se non si guarda più)]

da *Primo quaderno*

6 — *v2*
fa paura la lingua quando fa
tutti quegli schiocchi o si attorce
(si sloga come per sé, sola, e invece

www.andreatemporelli.com

cosparge di richiami, di vecchie ossa gialle,
giovani vagine, gengive gonfie d'alcool)
la mente — come la chiamano —
teme di assordarsi, che la sfondi
un timpano percosso così forte —
"morte, oh tu che poni mente a noi
dacché noi siamo" —
(e via! anche un fiato di vaniglia,
lo scroto rattrappito e quello enfiato,
le mammelle delle maestrine,
delle cugine, delle nonnine stanche) —
tutto si fa così, poi, non è vero?
a scappa e fuggi, a perdisenso,
in lembi di tempo rugginosi,
soprattutto, infine,
dopo che molto pulsa sempre meno.
mentre la lingua
fa tutti i suoi rumori strani —
shrapnel crachat — i suoi
stordimenti, i suoi fuochi
e ghiacci
e tutto senza mai guarire,
pensa, non si guarisce mai

14 — *t4*
è come se andarsene non fosse che questo,
questo restare, e fare ancora un gesto
(è come se dirlo fosse soltanto vero,
e non più vero, ancora, del non dirlo)

e poi quello che manca mancherà
e ciò che è è ciò che ormai è stato
(e parlane, mio amore, dinne ancora,
fa che sia vero ancora)

(pensa ad un giorno, pensando ancora
a chiudermi gli occhi, finché c'è luce,
a premere ancora, sulla tempia, il nervo che pulsa)

(pensa che vuoi pensare,
fino a quel buio,
fino alla luce, infine, che scompare)

www.andreatemporelli.com

da *Secondo quaderno*

1 — *v1*

luci luci...
come riluce
ciò che ha una luce, dentro,
che si spegne

splende perché accalora

perché non tace?
perché se tace dice
“va bene, tutto questo buio —
dopo sarà soltanto un po’ più scuro”

10 — s — ancora. cinque sculture in atto

I
prendi due suoni tra due pietre
e fanne un masso,
fanne un ammasso che dirompe,
sfrangia, sfera che si fa crepa,
che s’apre,
e s’apra come una pietra percossa
(e saprà, se saprà dirlo ancora)

II
con molta impazienza,
molta fretta di fermare le mani,
formando un nido,
per acquietarvi l’ombra,
solco che scava, luce dopo luce,
perché s’annidi la luce,
s’impolveri l’ombra,
e poi rimanga, e poi rimanga ancora

III
cinque per dieci, occhi,
che non guardano,
che vedono, soltanto,
ciò che sta per essere,
tanto che solo non guardando,
facendo specchio,

www.andreatemporelli.com

con dieci mani aperte,
alle fessure, ferite,
così, vedono ancora

IV
prima che il segno diventi cosa da segnare,
crosta di polvere sulle screpolature,
fascia di polvere calda,
bende sulle nocche per scorticare il tronco,
percuotendolo, per farlo risonare,
luce dopo luce,
pietra che non tace più,
dice quest'ombra, adesso,
mentre tace ancora

V
fatti cupa,
occùpati di ciò che muove il moto,
la cuspide,
l'erosione che consente di premere,
posando, mettendo a posto,
nel posto in cui starà

fatti incupita,
muovi, da qui a dopo, la parete,
l'argine,
margine che ricomincia a stare,
segnando, facendo segni,
ancora, per starci ancora

secondo passaggio (distici distolti: come una canzonetta)

(se accade luce
a togliere a tacere —
se l'accoglienza toglie fine
toglie fiato a sfinire)

fai che la fretta renda fame
che accalori —
fai che il calore
finisca sempre dopo

fai che sia tutto un fuoco di fuliggine
un oscuro —

www.andreatemporelli.com

tutto un guardare dentro
stare lì

(e quanto vale
e quanto vale niente —
e poi non resta
e poi non resterà)

(poiché non c'è che questo
questo starci
qui
dove nulla a contenere serve
e nulla serve al dove
dove
per stare stai con questo mordere
senza voler fuggire
qui
dopo che nulla a trattenere serve
e nulla serve al dopo
dopo
che sia passato ancora un giorno
ancora questo giorno
mai
e mai e mai e ancora mai per sempre
e ancora questo sempre che non dura)

(è una canzone stretta
un dire basta —
dire che basta questo
questo dire

e il metro batte
come una battuta —
dice che non c'è nulla
se non qui)

(è qui che stiamo
è qui che resteremo

pensa pensate
che dopo finirà)

www.andreatemporelli.com

da *Terzo quaderno*

7 — *t2*

perché sia questo

e sia perché dev'essere
luce oppure luce
così finché rimane

perché rimanga e porti
e porti via
e via da dove non c'è dove
e dica quando e faccia
per fare i gesti di non tornare mai

perché si apra
e vada
e nulla
che non rimanga nulla
da ridire

da *Quarto quaderno*

3 — *v1*

calma, che poi ritorna,
ritorna come nuova,
venuta dopo, l'ansia,
come se non finisse qui,
come se non finisse,
e fosse come un modo,
uno, per farlo,
e non finisse più,
il fare ancora

(la fame mette freddo, il freddo fame)

e se non torna pensa,
pensa che non ritorna,
dopo non c'è che fare,
che fare ancora per rifare,
un'ora che conta un giorno,
un giorno un anno,
che conta, che fa i conti,

www.andreatemporelli.com

che tutto è sempre meno,
meno che mai

(chiudi così, per chiudere — domani farà caldo)

quarto passaggio (e dopo)

e dopo questo suono, dopo,
dopo torna

come se nulla fosse, suona,
suona ancora

(e fa le bizze, scalcia,
muove l'aria)

[non siamo nati ieri —
imparando, abbiamo imparato a trattenere
poiché tutto muta e muterà: tatà]

e dentro questo tempo, dentro,
dentro trema

come se nulla fosse, trema,
trema ancora

(e perde tempo, trema,
per tremare)

[domani moriremo, amore mio —
avremo ancora caldo e sete
e freddo e fame e tutto il resto: resta]

da *chissà (1999)*

3.
l'onda che arriva sempre,
la sabbia non asciuga mai.
così dev'essere. ciottolo, alga.
mosche sul muco, verde,
di un altro cane morto.
coda che ha tra le gambe, stanca,
arsa dal sole, e il sale,
a fare l'ombra all'uovo di un crostaceo.
tutto come dev'essere, nell'ordine,
ogni volta che l'onda sparge l'acqua,
sempre, finché dall'alba il sole

www.andreatemporelli.com

batterà sui ciottoli, da farli caldi,
i calli, di un piede dopo l'altro,
la polpa prosciugata delle dita,
la sacca, la risacca, il vento,
il dove, il dove mai sarà.

da *Tiresia (2000-2001)*

I. ornitomanzia. la discarica. Sitio Pangako.

vedi. vento col volo, dentro, delle folaghe.
vedi che vengono dal mare e non vi tornano,
che fanno stormo con gli storni neri, lungo il fiume.
guarda come si avventano sul cibo,
come lo sbranano, sbranandosi,
piroettando in aria.
senti come gli stride il becco, gli speroni,
che gridano, artigliando, facendo scaravento, in muta,
ascoltane la lunga parata di conquista, il tanfo,
senti che vola su dalla discarica, l'alveo,
dove c'è il rigagnolo del fiume,
l'impasto di macerie,
dove c'è la casa dei dormienti
che sognano di fare muta in ali.
casa dei renitenti, repellenti,
ricovero al rigetto, e nutrimento, a loro,
scaraventati lì chissà da dove,
nel letame, nel loro lete, lenti,
a fare chicchi della terra nuova,
gomitoli di cenci, bipedi scarabei
che volano su in alto, a spicchi,
quando dall'alto arriva un'altra fame.

prova a guardare, prova a coprirti gli occhi.

4.
c'è questa oscurità,
questo livore,
la patina, si dice,
la resina, l'ossido,
infine —
infine l'ombra che ricopre l'ombra?
sarà così davvero?

www.andreatemporelli.com

V. *necromanzia,* οἱ ἄταφοι*, Massengräber.*

dov'è sommersa dalla neve, le coltri,
là, dove la terra è bruna, tersa, senza solchi,
sulla soglia, prova a chiamare là, chiamare,
sentendo soltanto la tua voce, che chiama,
sotto le coltri, sotto
la neve luccicante,
sotto la terra nera,
chiama fino a sfinirti, a gemere.
non torneranno più, se non in sogno, insonni,
se non laggiù, la loro requie, dove?
le ombre vagheranno, qui, miriadi,
ancora a brulicare, loro,
cercando il loro nome.
e porti il latte, e il miele?
il vino dolce, la farina d'orzo?
non puoi nemmeno sentirli sibilare,
quel loro gracidare, lo sfrigolìo, l'affanno,
il mormorìo che fanno facendosi terra,
non senti, senti gracchiare il corvo,
che vede ritornare, l'ombra,
sulla neve, di un'altra luna gialla.
taci. porta le mani al viso, riannoda i tuoi capelli.

ancora non hai còlto il tuo narciso, e il croco già fiorisce.

*

ti lascio qui
con queste nubi cariche di pioggia
striate da un bagliore
che ti risveglierà, anche domani,
quando avrai più ricordi
da pensare.

vado
nella penombra che rimane,
dove ritorno, adesso,
adesso che potrà ricominciare,
che potrei,
adesso c'è soltanto il desiderio:
lasciare, lasciare intatto
questo momento prima del dolore,
quando il dolore

www.andreatemporelli.com

è diventato nenia di conforto
e poi silenzio,
questo silenzio che sentiamo insieme,
adesso — è adesso che sappiamo,
in questo momento che divide

ti lascio qui

da *nun (2002-2008)*

Per il mai stato

1.

molto lontano.

forse non sarà mai che lì, laggiù,
non mai raggiunta.
davvero a cominciare,
come non mai
[sempre aspettando, prima,
che mai fosse]
ciò che comincia vero,
vero anche infine,
è fine, sapere che non più,
non dopo.

imbrunendo, quale gioia,
sguardo che nulla può lasciare,
non più — tutto tenere dentro
per lasciare, tutto,
in fine vera,
la vera fine dello stare lì,
non più cercando.

[così vicino, così accanto]

2
e se laggiù,
lassù,
là dove non sappiamo dove,
e se saremo ancora,
se mai —
se mai ci rivedessimo,
come fossimo noi senza più come,

www.andreatemporelli.com

noi soli,
con ciò che siamo stati,
con tutto ciò che siamo stati,
non come nessuno e come ognuno,
là, dove mai —
magari, pensa, ognuno
con tutti i suoi ricordi,
e pensa quanti sono,
e via, spariti là, nel dove,
là dove tutto è stato e tutto è nulla —

[non so, non sai]

la crosta, bruna,
sul pane, consunta,
mano dentro la mano
che infarina, che impasta,
pasta del pane, pane della bocca,
dei denti, della lingua,
le labbra, brune,
o rosse, róse,
a rodere la crosta,
a dire creta, cresci,
crampo di creta,
cruda, aggràppati
a qualche crosta, prendi,
fanne un grappolo,
d'uva, col pane,
da mangiare,
l'acino, l'acido,
dopo, nella pancia,
la pancia, pensa,
dove si cresce, noi,
e poi laggiù, lassù,
dentro la pancia
di quel tutto e nulla
nero
e bianco
di quei fulmini d'altrove,
da dove,
dove saremo andati,
dopo?

www.andreatemporelli.com

3.
scompare, il mai-apparso

frastuono tace,
tuono soltanto
in lontano balùgine di lampo

colpo di lampo,
e dopo nulla —
cieco vedere il mai-apparso

cielo cencio, candore,
bianco nel bianco

[nulla di acceso,
nulla da spegnere]

4
a suo tempo —

[ancòra àncora dell'ora, qui]

[si aspetta il tempo, il suo,
di chi non tornerà]

5.
per il mai stato
il mai dire —

[e sia così]

6.
ciò che separa è dentro,
ciò che ci unisce, fuori,
fuori da sé,
che pone fine
per non dover finire —

[siamo perduti, da sempre]

[parola ora,
parola ancora]

7.
l'andare a scatti, adesso,
tra buio e lampi,
a passi sempre ora,
senza restare, senza andare

www.andreatemporelli.com

—

l'ora del mai, stato,
ghigno di creta in crepa
[baco, seta]

8.
s'oscura?
no, non era luce fuori

s'oscura dentro,
ritrova quiete,
luogo del non andare

—

[andare dove?
c'è un dove
che non sia, sua tregua,
la scomparsa?]

—

[che sia la sua scomparsa
a fare tregua,
il suo mai stato a stare]

—

i riaccolti,
i giorni come sono,
ognuno
con il suo farsi notte

[restare nel suo mai]

nigredo

2
sì, come attraverso, andando,
dare per dare, perdere, tra le perdute,
vite che dando vanno, prendi,
prendi misura, metro,
di linfa e lava, oro e nichelio,
niente per niente, andando verso, via —

cedere, dopo non più incessante,

www.andreatemporelli.com

come per scuotere, scuoiare,
o come per scucire, per scurire —

portano parti altrove, di che cosa, di ossa,
lembi di laceri, fragori, piccoli, di lembi colorati,
parti che stavano su parti, che stanno, ancora,
ritti, o piagati, o proni, a prendere per fame,
andirivieni, stagliando l'ombra, al sole,
su muri, pareti, su misture d'asfalto,
asbesto, bitume, tagliati via, da parte a parte,
scagliati, triturati, non ricomposti più —

no, se non s'avventa, afferra, sgrava,
nulla raccoglie, non cose su cose che vorrebbe,
ora, di questo giorno, adesso,
finché c'è brama, chiome, cotenne,
palpiti da spegnere, chiodi da battere —

ciò che s'aduna, danno,
liquami, linfomi,
dando attraverso, e dentro,
e invece fuori esplode,
e se divampa, se divora,
non trascorrono anni a digrignare,
a spremere, a spellare,
spendere per fauci e feci,
per adunare pochi cenci,
pasti come pastoie, lacci lerci,
legàti dentro da ciance rintronanti —

parola palpebra che chiude,
l'occhio, la fame occhiuta,
unghiuta, per nulla,
per la crapula sordida
che creperà di cancri,
scaltri, scoli di trippe livide,
scuoiando ogni cinghiale,
e lepri, lemuri, murene —

consuma, in furia,
per tornare dove,
vuoto di forma informe,
bruscolo, biascico,
granuli di polveri,
a sfregarsi, a stordirsi,
consuma cute, cote,

www.andreatemporelli.com

lìpidi, cisti, fibromi,
consuma via, e via,
chiudi il tuo tempo vano,
invano, così come dev'essere —
cloache dei pasciuti,
arringatoi dei checrèpino,
con crepacuore, solo, del perdere quota,
quote, rinomanza di lustralingua,
nel fulgore della mattanza,
loro sono i nocenti,
ingollanti,
quelli che smerciano —

protesi cigolanti, cinghie,
legàti nel legame, légati, legàtevi,
fitti e trafitti, tanto da non sentire,
più, né tanfi né cancrene,
né ossa o fèrule, làmine, lamiere,
tra boli e spermi, muchi,
mani giunte, a ingiungere che ancora,
ancora, potere ancora
affamare, divorare

TESTI INEDITI

Verso dove

per cosa, cosa dici —
tremito di tremori,
rotare di raspi, raschi —
se cosa è cosa dici, e come —
crespo di grembo,
di cruore,
di cosa nascente
percuotendo —
via, andando via,
da lì e verso dove mai,
facendo passi in aria,
in acqua, in terra,
crespa di croste,
di ossa smidollate e poi sepolte,

www.andreatemporelli.com

e poi cosparse d'ocra,
rossa,
sopra le ossa rannicchiate,
ad abbracciarsi, a farsi caldo,
a farsi feccia e fibra
e lenimento, nutrimento,
e via andando via,
come se nulla e tutto,
tutto insieme,
insieme tutti,
andando —

andando è stare, sai —
stare non è che stare andando —
fare che si vada,
che si rifaccia il fare andando
(tutti così,
cose così,
trascorse, trascorrendo)

[ascolta le parole che rimangono,
dentro,
dopo noi]

novembre 2008

PER COSA NON LASCIARE (DA *NUN*)

per cosa non lasciare,
nulla,
che non sia l'andare andato —
le nubi nere
trafitte dai lampi,
che vanno via —
la pioggia che cade,
le gocce, i rivoli —
cosa vediamo e non vedremo più,
questo mai visto da nessuno, nessun altro —
questo, portarlo dentro e dopo via —
percossi, percuotendo —

scheggia, schiena,
livido sull'osso,
sul nervo teso,

www.andreatemporelli.com

sulla soglia —
le mani aperte fuori,
a chiedere —
che sia non solo andare,
andare via,
che sia, da soli,
andare insieme
verso chissà dove —
luce che poi, che dopo —

[la luce prima,
delle mani che toccano le palpebre,
luce di labbra sulle palpebre,
scure, chiuse, andate via]

febbraio 2009

www.andreatemporelli.com

Letture

POESIA

Luis García Montero, *Completamente venerdì*, traduzione a cura di A. Ghignoli, Borgomanero, Atelier 2009

Volessimo anticipare una definizione della poesia di García Montero, e più in generale di *Completamente Venerdì*, potremmo scrivere: sottile caleidoscopio trans-dimensionale, che si insinua fra i nostri ricordi, li ravviva e li trasforma in sogni. Di questo si tratta, in effetti. Montero è capace, forse naturalmente forse per abilità acquisita, di captare i suoni che vibrano nel mondo, i pensieri senza padrone, di riarrangiarli e di dirigere l'orchestra delle parole che corrono, muovendo sui tasti di un pianoforte di carta melodie tanto impalpabili quanto irresistibili. Il poeta si autodefinisce «uomo dal segreto»: una notte insonne di domenica gli ha portato in dote il mistero della Musa; nel buio ha imparato la poesia. Le conseguenze di questa "fibrillazione cardiaca ed encefalica" possono cambiare la vita: la *routine* di un lunedì di caffè a ogni ora, colleghi, carte bollate, verbali, riunioni, lezioni e quant'altro si trasforma nella «condizione di un lunedì / che già non ha volontà di data / bensì di frutta, di sapore sulle labbra». L'uomo, con l'energia della sua anima, può operare un piccolo miracolo: può prendere un'insignificante accozzaglia di numeri che forma una data e trasformarli in un anniversario, in un ricordo persino! La memoria è l'arma più potente di questo poeta, lo strumento di conquista che mai, nel libro, si stanca di ricaricare e sfruttare. Le immagini che originano dall'adolescenza rientrano come punti fissi nelle descrizioni, nelle immagini che rievoca. Sebbene non esistano ricordi universali, che si adattino a ciascuno di noi, in queste poesie noi riusciamo a scavare nel passato meglio che da uno psicanalista e, indipendentemente dall'età, impariamo a riportare alla luce reperti più o meno antichi della nostra storia personale, fosse solo per il senso di "farfalle nello stomaco" e di "lacrime agli occhi" che noi romantici e post-romantici tanto amiamo. Così leggere «l'estate della mia prima lettera» può significare ritornare al caldo insopportabile del giorno in cui si è conosciuta quella ragazza che da tanto lontana è stata repentinamente abile ad avvicinarsi e che con altrettanta rapidità ci è scappata dalle mani; «la caffetteria dei pranzi veloci» potrebbe equivalere a volare a quelle pause pranzo troppo corte in cui si correva insieme ridendo per non fare tardi alle lezioni del pomeriggio; «per uscire dal cinema» potrebbe aiutare a ricostruire davanti agli occhi quel pomeriggio d'autunno in cui è scoccata la scintilla con la ragazza indimenticata il cui ricordo tormenterà *per totam vitam* le notti insonni e i pomeriggi di noia! Il ricordo si impadronisce

www.andreatemporelli.com

generalmente di buona parte dei nostri pensieri: ricordare è passare davanti a una profumeria e spaventarsi fiutando il profumo invadente della ragazza desiderata inconsciamente! Ricordare è sentirsi nelle orecchie quella canzone degli 883 che si cantava sul pullman di ritorno dalla gita scolastica con il migliore amico al fianco e calzava a pennello perché faceva: «Le notti non finiscono / all'alba nella via // Le porto a casa insieme a me / ne faccio melodia. // E poi mi trovo a scrivere / chilometri di lettere / sperando di vederti ancora qui». Ricordare è una prateria sconfinata di possibili sussulti.

L'adolescenza è l'età della poesia, dell'innamoramento che crea dipendenza, delle notti insonni (in particolare estive) passate a scrivere il romanzo della vita solo per dedicarlo alla ragazza di turno. È l'età del «Per Elisa non sai più distinguere che giorno è» di Battiato… Ma è proprio quest'epoca della sua storia personale che il poeta vorrebbe rivivere, e che è impegnato a preservare dalla caducità delle cose terrene e a rendere immortale. L'esperienza del vivere si sedimenta nella voce, all'inizio squillante e quasi fastidiosa, ma che con gli anni, i raffreddori e le sigarette, si fa lentamente roca, pesante, profonda di memoria. Quella di García Montero, nelle sue poesie, è inconfondibile: appartiene ad un uomo che ha fumato tanta vita e che, dopo essersi perso nel suo labirinto, ne è uscito potente, con il vigore giusto per testimoniare ai posteri la sua volontà di restare giovane dentro, adolescente per sempre, con la stessa voglia di scoperta e ribellione di quando era «il ragazzo dagli occhi / pieni d'impertinenza e contrariati, / con il maglione a collo alto, / i capelli lunghi / e una sigaretta sospetta, forse di marijuana».

Mentre la prima sezione, intitolata appunto *Completamente Venerdì*, è una "zoomata" sugli scavi archeologici dell'autore nelle «rovine classiche» della sua giovinezza, la seconda, intitolata *Le Parole* (o più musicalmente, *Las palabras* in spagnolo), è l'apologia della poetica, della Parola che agisce. La preparazione dell'elisir di eterna giovinezza è fallita, neppure il poeta sa costruirsi una capsula immortale dove scrivere in eterno. E quando, con la vecchiaia, davvero ci si lascia pervadere dall'incontestabile valore della vita, si capisce l'importanza dei pochi oggetti che ci circondano, che manifestano il calore di una casa che ha vissuto sulla propria pelle alti e bassi, amore e odio… l'album di fotografie tramandato di generazione in generazione si trasforma da inutile catafalco che porta via spazio in arma di rivoluzione, di lotta "a spada tratta" contro l'oblio. Non a caso una delle malattie più temute dagli anziani è l'alzheimer, che cancella il proprio sé: noi esistiamo in funzione dei nostri ricordi e la perdita di essi equivale al non esistere. «Non mi legga chi non ha mai visto la terra commuoversi in mezzo a un abbraccio», recita la lirica *L'Immortalità*: queste poesie sono riservate ai sognatori, agli inguaribili romantici che anche a cinquanta, sessanta o settant'anni sanno commuoversi rivedendo un vecchio amico, sanno piangere alla fine del film che il vecchio "cine" mandava a ruota giorno e notte, sanno accarezzare il nipote o il figlio e rivedersi nei suoi atteggiamenti, nei suoi capelli lunghi, nel suo vestire da ribelle, nelle sue espressioni colorite. Sono poesie riservate ai poeti della vita, quelli che la matematica e la fredda razionalità del determinismo non sapranno mai sconfiggere. Sono poemi della quotidianità, che si perderebbero tranquillamente in una giornata d'estate in piscina o in una invernale col cappotto in riva al lago. La poesia, alla fine, non è altro che un sogno, ma come tutti i sogni, oltre a tappezzarci le pareti del sonno, cambia il sapore di una giornata ancora da svolgersi.

Marco Godio

www.andreatemporelli.com

NARRATIVA

Veronica Tomassini, *Sangue di cane*, Milano, Laurana 2010

Veronica Tomassini esordisce in narrativa con una prova di forza: niente di meno è questo suo *Sangue di cane*. Lo è per scrittura, suggestioni, padronanza, profondità e soprattutto per coraggio. Attenzione: «prova di forza» non è un giudizio di merito; piuttosto, si tratta della constatazione che niente, davvero niente nel libro è un *cliché*, ogni virgola è sofferta, ogni parola è pesata, ogni frase apre un mondo di possibilità. La vicenda editoriale stessa è emblematica: il libro è respinto da una sfilza di editori, con un profluvio di «ci vorrebbe più *plot*», «è pretenzioso», «ha una lingua impossibile»; e, accidenti, è tutto vero. La pubblicazione arriva dalla neonata Laurana solo grazie all'intercessione di Marco Travaglio, il quale legge il libro direttamente dalle mani dell'autrice e se ne innamora perdutamente, dopodiché, da chi pubblica un libro al mese, qualche aggancio bisogna pur aspettarselo. Così questo oggetto complesso, imperfetto, magmatico diventa la pubblicazione inaugurale di Laurana Editore, sezione narrativa.

Eppure, ad un primo sguardo, si faticherebbe addirittura a definirlo un romanzo: non c'è intreccio, solo schizzi di eventi cronologicamente incoerenti. È il diario lirico, l'autoanalisi di una giovane siracusana, studentessa universitaria basso-borghese, che incontra un uomo, un polacco. L'incontro sconvolge alla radice l'esistenza placida e ripetitiva di lei e la trascina nell'abisso di una storia d'amore impossibile, tragica, assurda, a tratti grottesca. Il polacco è un mendico alcolizzato, un tronco d'uomo mangiato dal tarlo della *vodka*. È lei a cadere per prima, quando raccoglie Slawek (così si chiama) dal semaforo dove elemosina «poco spicci» per pagarsi il paio di litri di alcool con cui trascinarsi al giorno successivo. Nonostante i denti guasti e le altre ferite del bere, Slawek è ancora bello, orgoglioso, quasi regale nell'alta statura, negli occhi nordici, nell'atteggiamento fiero. Il sentimento abbatterà ogni ostacolo: «Cosa cambia? Ho saputo l'indicibile di te, eri un criminale, va bene, hai fatto ogni mostruosità, ma che cambia? Eri, appunto. […] Il sistema amore non ha sistema. Chiaro?» (p. 185).

Ricostruire la successione dei fatti è quasi impossibile nell'ansia confessionale della protagonista, che vuol narrare all'uomo, lontano al tempo dell'immaginaria scrittura, l'epica del loro amore in un'unica interminabile lettera; la vicenda è frammentaria (ma ha poi davvero importanza la *fabula* in un contesto simile?): un susseguirsi di risse, tradimenti, inseguimenti tra il parco e i rifugi dei vagabondi polacchi, tra denunce, espatrii, temporanee redenzioni e successive cadute tanto più dolorose quanto più vicini si era arrivati alla normalità. Eccolo, il vero demone che la ragazza va fuggendo: la normalità. Sembra il fine ultimo di ogni tribolazione, è vagheggiata come l'Arcadia dove il loro amore potrà infine vivere nutrendosi di nient'altro che di se stesso; ma prima l'idillio si sconterà con anni di liti con i genitori, con un matrimonio (il loro!) di un'impoeticità disturbante (lui ubriaco, i parenti di lei costernati), anche con un figlio, Gzregorz, perché «l'oro si prova con il fuoco. È scritturale, Siracide, i primi versetti del secondo libro» (p. 135). Non basta? L'attesa conflagrazione universale arriva con il tentativo di suicidio di Slawek davanti alla minaccia di lei di abbandonarlo.

Salvato, ripulito e rieducato in due anni di comunità, il polacco è un uomo nuovo, autenticamente pentito; ed a questo punto il finale è il vero colpo di genio della Tomassini, che rende la sua protagonista tanto umana, vera, plastica, psichicamente profonda da essere sconfitta non dalla vicenda dell'amore impossibile, non dalla

www.andreatemporelli.com

titanica lotta col mondo, no, niente di tutto questo. È il dramma nervoso ad avere la meglio sull'azione epica, quando questa è ormai un ricordo, affogata nella *routine* .

Che altro dire di questa bella sorpresa? È stimolante sentire una voce lontana da stereotipi e modelli, e ciò probabilmente fa propendere per un eccesso di buonismo; perché *Sangue di cane*, a ben guardare, i suoi limiti li ha. La lingua è sanguigna e, spesso nella sua ansia di essere verace, più vera del vero, scivola nell'espressionismo gratuito (anche se mai del tutto fine a se stesso e questo è un gran merito). Allo stesso modo, la sintassi è o terribilmente frammentaria o baroccamente arzigogolata: solo dopo qualche decina di pagine ci si fa il palato. Le immagini usate sono molto estrose e spesso perciò davvero ficcanti, icastiche, ma sarebbe bello evitare di doversi destreggiare tra cose tipo: «donne, uomini, un olocausto contemporaneo, una monta di ex, ectoplasma di una Polonia logorata da una scommessa anzi da una rivendicazione, esautorata sul fio passatista di un abbaglio storico che veniva a estinguersi nel buco di provincia, nell'inutile sfintere, su cui soffiava implacabile il vento di simun» (p. 72). Hai voglia a capire che si parla dei polacchi morti per strada a Siracusa!

Nonostante questi appunti, *Sangue di cane* avvince il lettore, perché riesce a trascinarlo tra le spire di una psicologia perfettamente delineata e convincente, frutto della penna di una sapiente conoscitrice dell'animo umano, maschile e femminile.

Insomma, cento Faletti non fanno una Tomassini; ma cento Tomassini fanno un Dostoevskij. La strada è quella giusta, si direbbe. Se riuscirà a limare alcune scabrosità (non a cambiare il suo stile: la sua cifra è personale e profonda, e così va mantenuta), se resisterà alle lusinghe dell'editoria commerciale più facile, se non si perderà nell'autocompiacimento (e non dovrebbe essere questo il caso, vista la gavetta), se, infine, amerà più la letteratura che non la sua vena di scrittura e vorrà dedicarsi anima e corpo, come già sta facendo, a trasmettere il suo Vero, allora Veronica Tomassini diventerà un grande nome e prima ancora una grande artista. *Sangue di cane* è il primo, significativo mattone di questa casa — di questo palazzo — di questo castello, per ora solo intravisto.

Edoardo Gino

SAGGISTICA

Monika Antes, *Tra sogno e realtà. La vita e l'opera di Dino Campana. I canti orfici*, Firenze, Mauro Pagliai Editore 2010

Dedicato a Gabriel Cacho Millet, che ha seguito le tracce di Dino Campana fino in Argentina, il saggio di Monika Antes, del 2006, tradotto dal tedesco da Ilaria Becchino e Riccardo Nanini, dopo un cenno sulle tendenze letterarie dell'inizio del Novecento, offre una visione ampia della vita di Campana, informa sullo stato delle ricerche relative alla sua produzione poetica, poi propone un commento integrale dei *Canti orfici*, basandosi sulla traduzione del 1995 ad opera di Hanno Helbling. Nel ricordare i Crepuscolari, i Futuristi, i poeti influenzati dalla «Voce», come gruppi di respiro nazionale presenti in Italia nel primo Novecento, partendo dalla storia della letteratura italiana del 1985 di Heinz Willi Wittschier, che definiva Campana come poeta rimasto «nell'ombra dei corifei più affermati» come Carducci, Pascoli, D'Annunzio, la Antes ammette che la distinzione del critico non è più adeguata «alla realtà dell'attuale mercato librario italiano».

Per il suo lavoro la studiosa si basa su quattro commenti in lingua italiana e un saggio in tedesco, rispettivamente di Fiorenza Ceragioli, Neuro Bonifazi, Renato Martinoni, Sebastiano Vassalli e Barbara Villiger Heilig, nonché sugli atti di un sim-

www.andreatemporelli.com

posio: *Dino Campana: o poesia tu più non tornerai. Campana moderno*, curati da Marcello Verdenelli.

Dopo la narrazione della vita, della vicenda relativa alla pubblicazione dei *Canti orfici*, la Antes si addentra nella spiegazione del titolo: «A Orfeo sono attribuite la scoperta dei Misteri e la composizione di molte poesie e libri mistici. Secondo la dottrina di questo movimento filosofico religioso proveniente dalla Tracia, […] una vita morale di purificazione può liberare l'uomo dalla materialità e porre fine alla trasmigrazione della sua anima. È compito dei seguaci dell'orfismo liberarsi delle parti malvagie della propria natura, conservando solo quella divina. […] Una parte del mito di Orfeo è strettamente legata al culto di Dioniso, il dio della fertilità e dell'estasi, che si oppone ad Apollo, dio che diventa simbolo del pensiero e dell'azione razionali, limpidi e moderati».

Nietzsche nel suo libro *La nascita della tragedia*, afferma che ogni artista è «o artista apollineo del sogno o artista dionisiaco dell'ebbrezza o infine — come per esempio nella tragedia greca — insieme artista del sogno e dell'ebbrezza». Campana conobbe senz'altro il filosofo tedesco: «proprio la dialettica tra apollineo e dionisiaco» lo fece diventare «artista del sogno e dell'ebbrezza».

Il poeta «inizia un viaggio in un mondo inconscio, nel quale viene sospinto da istinti e desideri», una vita, secondo qualche critico, vissuta per diventare l'Uomo Nuovo, che compie il viaggio verso la libertà e le felicità, oltrepassando tutte le tappe dell'esistenza umana, sempre insoddisfatto, pronto a ricominciare per superare ogni ostacolo e spazzare via il male da sé.

Campana visse una storia intensa se pur di breve durata con la scrittrice Sibilla Aleramo. Secondo Federico Ravagli, che studiò a Bologna insieme a lui, egli cercava le donne nei musei e si fermava davanti alle loro immagini in contemplazione. Fuori dai musei non cercava né le oneste dame borghesi né le studentesse né le donne che facevano mostra di sé né le donne mature e le donne di tutti: «Era un raffinato e un aristocratico» .

La donna che compare nel passo *La notte* appartiene al sogno. Sono immagini di donne irraggiungibili che appartengono proprio alla notte. Sono giovani donne «dai profili di medaglia» o opulente matrone «dal profilo di montone», sono ancelle dal corpo ambrato che destano desideri erotici, che gli ricordano *La Notte* di Michelangelo nella Cappella Medicea, o Francesca del quinto canto dell'*Inferno*. Ci sono immagini di città turrite, rosse di mattoni — Faenza, Marradi — dove si aggira nei vicoli stretti, in un'atmosfera irreale e spettrale. Identificandosi addirittura con Faust, «l'uomo a cui nulla è proibito, liberatore del mondo, uomo di fede, tutto teso a risolvere il mistero della vita — sono parole di Neuro Bonifazi — Campana può realizzare il passaggio al momento della liberazione dell'anima»: «Si volse, mi accolse, nella notte mi amò. E ancora sullo sfondo le alpi il bianco delicato mistero, nel mio ricordo s'accese la purità della lampada, brillò la luce della sera d'amore».

Nei suoi sogni le donne sono creature articolate, complesse, che assommano in sé tanti volti: «La sibilla, la matrona, la ruffiana, la sfinge, la cortigiana, la prostituta e la fanciulla giovane e inesperta», tutte guardate da lontano.

Le sette poesie di *Notturni* ci offrono lo splendore della lirica di Campana. Le fantasie ritornano, come lui stesso racconta al medico Pariani a Castel Pulci, quando gli chiede spiegazioni sulla poesia *Chimera*: «Era una fantasia che avevo, una fantasia qualunque». La chimera qui è simbolo della Poesia, tenacemente cercato: «Non so se tra rocce il tuo pallido / Viso m'appare, o sorriso / Di lontananze ignote / Fosti… E

www.andreatemporelli.com

ancora ti chiamo ti chiamo / Chimera».

La sua ricerca dell'essenza della Poesia è ribadita anche nel *Canto della tenebra*, in cui è presente come «uno sprofondare mistico nelle sorgenti dell'oblio»: «Sorgenti, sorgenti abbiam da ascoltare, / sorgenti, sorgenti che sanno / Sorgenti che sanno che spiriti stanno / Che spiriti stanno a ascoltare». «Il poeta, tormentato da una forte inquietudine, vorrebbe giungere alle sorgenti del sapere», come in una forma di riscatto. La poesia offre l'unica salvezza, la speranza di non morire del tutto, il *non omnis moriar* oraziano: «Per l'amor dei poeti / Principessa dei sogni segreti / Nell'ali dei vivi pensieri ripeti ripeti / Principessa i tuoi canti…Per l'amor dei poeti, porte / Aperte de la morte / Su l'infinito! »*(La speranza)*

Il contrasto doloroso tra la fugacità della vita e la Bellezza che rimane anche dopo di noi è simbolicamente fissato nel *Giardino Autunnale (Firenze),* dove: «le statue bianche a capo ai ponti / Volte» fanno da controcampo al «giardino spettrale al lauro muto / de le verdi ghirlande». Contrasto che si trasforma in un alternarsi di esterni ed interni, di luce gemmata di stelle e di fiamma rossa di dolore nell'*Invetriata*: «Nella stanza un odor di putredine: c'è / Nella stanza una piaga rossa languente. / Le stelle son bottoni di madreperla e la sera si veste, di velluto».

La solitudine pervade gli ottonari de *La petite promenade du poète*: «La stradina è solitaria: / Non c'è un cane: qualche stella / Nella notte sopra i tetti: / E la notte mi par bella. / E cammino poveretto / Nella notte fantasiosa, / Pur mi sento nella bocca / La saliva disgustosa».

La Verna si ispira al viaggio di Campana al santuario francescano nel 1910, compiuto non per motivi religiosi, dice la Antes, ma per il bisogno di tornare alle sorgenti della letteratura italiana, a cercare riferimenti sicuri in un contesto culturale, quello del futurismo, del cubismo, da cui non si sentiva rappresentato, pur se era consapevole di non potersi chiudere alla modernità. Durante il viaggio lui tenne sempre un diario. Le novità di questo canto stanno nella compresenza di grandi scenari: «La Falterona è ancora avvolta di nebbie. Vedo solo canali rocciosi che le venano i fianchi e si perdono nel cielo di nebbie che le onde alterne del sole non riescono a diradare», e di azioni quotidiane, umili: «La padrona zitta mi rifà il letto aiutata dalla fanticella. Monotona dolcezza della vita patriarcale. Fine del pellegrinaggio».

Secondo qualche critico il poeta giunge ad una poesia del tutto nuova in *Viaggio a Montevideo,* del quarto canto, «dove il linguaggio si fa duttile e innovativo, il ritmo nuovo e inedito tra versi lunghi e brevi… prende definitivamente le distanze da D'Annunzio e dal Decadentismo, trovando il suo personalissimo stile», come dimostrano questi versi: «Illanguidiva la sera celeste sul mare: / Pure i dorati silenzii ad ora ad ora dell'ale / Varcaron lentamente in un azzurreggiare /…Lontani tinti dai vari colori / Dai più lontani silenzii / Ne la celeste sera varcaron gli uccelli d'oro: la nave / Già cieca varcando battendo la tenebra».

Torna spesso Firenze nella raccolta, sia che si tratti degli Uffizi: «Azzurro l'arco dell'intercolonno / Trema rigato tra i palazzi eccelsi: / Candide righe nell'azzurro:persi / Voli:su bianca gioventù in colonne», con il prevalere della purezza del bianco, sia che ne ricordi il giglio rosso in campo bianco, creando un rapporto con la Venere del Botticelli, «Fiorenza giglio di potenza virgulto primaverile…vivo vergine continuo alito, fresco che vivifica i marmi e fa nascere Venere Botticelliana».

Se Firenze è città che evoca la musica: «Serenata sui Lungarni: M'investe un soffio stanco alle colline fiorentine», Faenza, che compare nel sesto canto, è la città della danza: «nell'aria si accumula qualche cosa di danzante», dove le donne hanno forte fisicità e il bianco puro finisce per prevale-

www.andreatemporelli.com

re: «ragazzine alla marina, le lisce gambe lattee che passano a scatti strisciando spinte da un vago prurito bianco». Entrambe le città infine sono avvicinate per «una mescolanza di grazia giovanile e purezza virginale».

La donna di *Dualismo,* Manuelita Etchegarry, cui finge di scrivere, è un pretesto per evocare la rivale che non è altro che la Poesia: «So Manuelita: voi cercavate la grande rivale. So: la cercavate nei miei occhi stanchi che mai non vi appresero nulla».

Le sue sofferenze di malato psichiatrico si leggono in *Sogno di prigione*, nell'ottavo canto, dove il colore bianco si avvicina al viola della notte e al nero di immagini esterne evocate: «Nel viola della notte odo canzoni bronzee. La cella è bianca, il giaciglio è bianco. La cella bianca, piena di un torrente di voci che muoiono nelle angeliche cune…guardo il cammino nero delle macchine…le macchine mangiano rimangiano il nero silenzio del cammino della notte».

La giornata di un nevrastenico si ambienta a Bologna e alterna immagini invernali di nebbia, che rende la città spettrale, con figurine di donne vestite di nero che ne attraversano le buie strade saltellando, a immagini di studentesse, quelle che chiama le sue colleghe, sotto i portici, con un sorriso «severo, intento e masticato»; mentre la Russa passa con la piaga delle sue labbra sul viso pallido. Intanto cade la neve che si infradicia a terra, evocando un desiderio di bianco che tutto ricopra «e allora potremo riposare in sogni bianchi ancora». Tristi figure, il letterato e il commissario, evocano brutti ricordi, sono figure ostili. La consapevolezza del proprio disagio psichico è profonda quando arriva a questa invocazione: «O Satana, tu che le troie notturne metti in fondo ai quadrivii… o Satana, abbi pietà della mia lunga miseria!».

La Antes sottolinea l'innovazione linguistica di *Barche amorrate*, del decimo canto, con il recupero di "amorrare", tirare in secco, dal dialetto ligure, e quelle vele gonfiate dal vento, a simboleggiare il percorso di vita, finché non arriva lo schianto: «lamento / volubil che l'onda che ammorza / ne l'onda volubile smorza…/ ne l'ultimo schianto crudele…/ le vele le vele le vele».

Tornano giovani donne fiorentine *(Frammento*), fissate ancora con l'armonia dell'endecasillabo: «Ed i piedini andavano armoniosi / Portando i cappelloni battaglieri». Bellissime le immagini della *Pampa*, — in Argentina ha fatto tanti lavori per campare — che un po' ricordano quelle del viaggio alla Verna, ma con il raggiungimento di un'armonia con se stesso e con la natura mai riscontrata finora, con un senso di libertà tale che gli dà la forza di ergersi contro il divino: «Mi ero alzato. Sotto le stelle impassibili, sulla terra infinitamente deserta e misteriosa, dalla sua tenda l'uomo libero tendeva le braccia la cielo infinito non deturpato dall'ombra di Nessun Dio».

Versi in lingua francese compaiono tra le sei parti in prosa di varia lunghezza nel *Russo,* del dodicesimo canto, una persona che il poeta ha conosciuto in una prigione belga, nei pressi di Tournai, da cui in seguito Campana venne trasferito ad altra prigione, in un reparto per malati mentali. Insolito l'uso del francese, quasi a conferire un senso maggiore di autenticità alle voci ascoltate in cella. Il personaggio, con un bisogno compulsivo di scrivere per sopportare la prigione, come del resto lo stesso Campana, è in mezzo ad altri detenuti che girovagano come pazzi, e si alterna come voce narrante a quella del poeta stesso evocando, con una scena esterna, una notte di gelo in cui la gente muore assiderata. Il ritorno al contesto della cella rimanda agli spietati interrogatori dei «frati grigi»ed alla morte del Russo: «Non essendovi in Belgio l'estradizione legale

www.andreatemporelli.com

per i delinquenti politici avevano compìto l'ufficio i Frati della carità cristiana», scrive Campana, aggiungendo ironicamente l'aggettivo «cristiana». Canto attraversato da uno strazio che si trasforma lentamente in «dolcezza di martirio».

La Passeggiata in tram in America e ritorno, del tredicesimo canto, fa riferimento a due città, Genova come città di partenza e Buenos Aires di arrivo, in un viaggio metaforico dove il mare assume aspetti minacciosi: «Cresceva l'odore mostruoso del mare». Vi compaiono due povere fanciulle: «Leggera, siamo della leggera», frase che ha visto la critica divisa tra accettare «leggera» col significato di bassifondi, o addirittura come punto d'arrivo, nella ricerca campaniana di «una patria» ideale dove sentirsi «libero» e «leggero». E la chiusura, con un fiume che «fugge, tacito pieno di singhiozzi taciuti», riporta l'atmosfera pesante dei versi d'apertura. Dopo il Russo torna una seconda figura maschile — sono le uniche dei canti Orfici — nell'*Incontro con Regolo* del quattordicesimo canto, in cui ancora una volta, come nell'incontro col Russo, dice la Antes, si incarna l'*alter ego* di Campana: «ci lasciammo stringendoci semplicemente la mano: in quel breve gesto noi ci lasciammo: così puri come due iddii».

Bologna ritorna per l'ultima volta nel quindicesimo canto, *Scirocco,* ma ora è una città dove, insolitamente, al mattino lo scirocco libera il cielo. Ne nasce una immagine serena, con un senso di libertà che lui ha raggiunto nella solitudine. Quando a mezzogiorno lo scirocco lascia la città, il laghetto del parco pubblico lo trasporta dentro un quadro di Leonardo: «mi inoltrai nel verde e il cannone tonò mezzogiorno: solo coi passeri intorno che si commossero in breve volteggio attorno al lago leonardesco». Ancora una volta Genova in *Crepuscolo mediterraneo* del sedicesimo canto, dove la città appare mitica nella luce del crepuscolo, riportandoci all'atmosfera del primo canto, *La notte*. Qui le immagini sulle facciate dei palazzi troneggiano barocche nel cielo della sera, e nelle strade «perfide fanciulle brune mediterranee, brunite d'ombra e di luce, si bisbigliano all'orecchio». Sembra che Campana sia destinato a trovare un po' di felicità negli scenari mediterranei, come lui stesso ebbe a confidare in una lettera a Cecchi: «quel fantasma soleggiato di felicità che credetti intravedere molto tempo fa laggiù sul mediterraneo».

Sono stati trovati parallelismi tra questa e le due che concludono i *Canti*, cioè *Piazza Sarzano* e *Genova*: nella prima ci sono impressionistici effetti di luce, la piazza avvolta di luce, la fontana barocca, l'acqua che ne fuoriesce, il busto di un imperatore romano, tutto dà la sensazione di essere fuori del tempo, trasportati nel mito: «e l'orologio verde come un bottone in alto aggancia il tempo all'eternità della piazza». Poi tutto, in una dimensione immaginifica, «si trasforma completamente», cangiano i colori, mutano e si spostano gli elementi: «la via in alto si torce e sprofonda. Come nubi sui colli le case veleggiano ancora tra lo svariare del verde».

Genova chiude la raccolta. Campana ha attraversato la notte per arrivare al sole di Genova, in un viaggio che non è un salire verso la luce divina, come in Dante, specifica il critico, ma «un salire e scendere spiraliforme che lotta per ottenere più chiarezza e interiorità» di fronte ad una realtà «più complessa della tradizionale dicotomia tra il Regno delle Luce e il Regno delle Tenebre», un'infinità che toglie la capacità di parlare perché l'eterno «è quasi impossibile da dire in un linguaggio terreno». Qui gli elementi dei *Canti orfici* si fondono «grazie al legame simbiotico tra mare, città e cosmo, fino a diventare gli eterni e assolati campi di una realtà senza tempo presente nella città di Genova».

In questo diciottesimo canto Campana va

www.andreatemporelli.com

oltre ogni modello letterario fino ad allora conosciuto, portando rapidi cambi di scena come in un *videoclip*, il linguaggio rischia di essere scambiato per quello di un balbuziente, tanta è la sintesi che supera ogni logica e si avvale di metafore, anafore, allitterazioni, o crea dei giochi cromatici e di tono. Forte il contrasto tra il rosso, metafora della sofferenza, e il bianco della purezza. Nel porto che si addormenta a sera, mentre per i vecchi quartieri si stende un «velario d'oro di felicità», quando le ombre si fanno più scure, l'uomo compie il «processo doloroso e purificatore che lo conduce verso la luce di un nuovo giorno». Ma a notte la nube che inizialmente era bianca come un sogno diventa nera, la matrona alla finestra diventa una piovra, cigolano le catene, poi la luce alla finestra della matrona si spegne e sulla città si stende «nuda cava e devastante la notte tirrenica». Notte che torna ad essere per Campana il simbolo del dissolvimento di ogni cosa, ed a legarsi alla notte del primo canto, in modo circolare, lasciando il «panorama scheletrico del mondo» in uno spazio senza tempo di «spettrale irrealtà».

Marisa Cecchetti

Daniela Bisagno, *L'orma dell'angelo. Saggio sulla poesia di Cesare Viviani*, Novara, Interlinea 2010

Come chi ama l'"altro", andato in un posto irraggiungibile, vorrebbe portare con sé l'orma della sua presenza sulla terra, setacciandola fino a ridurla in polvere, così Daniela Bisagno ascolta il vento che è la parola della poesia di Cesare Viviani e si fa portare da questa per provare a cogliere quanto ha da donare, una verità che non permette possesso, una concretezza che non si può trattenere perché invisibile come un granello di sabbia.

L'autrice legge l'intera opera di Viviani da *L'ostrabismo cara* (1973) a *Credere all'invisibile* (2009), ascoltando le parole dell'altro con la delicatezza (quella di cui parla María Zambrano, «virtù sociale» in quanto «capacità di saper trattare con altro») propria di un mediatore che si pone tra il poeta e colui che desidera affidarsi, ancora giovane nello spirito, al sentire della poesia. Il suo discorso trova un vano tra la solitudine del lettore e quello di chi scrive, cogliendo dal primo la preparazione ad accogliere e dal secondo la pazienza di lasciarsi attraversare dall'Altro per donarsi a ciascuno nell'inchiostro delle parole.

In uno stile coinvolgente e sereno, caratterizzato da ricchezza di osservazioni e di spunti per un ulteriore approfondimento regalati al lettore, e da un orizzonte di inafferrabilità simile a quello poetico, Daniela Bisagno ripercorre la storia creativa di Viviani, articolando la riflessione del libro in quattro sezioni che si presentano concluse come stanze di canzoni e, al contempo, intimamente connesse da fili tematici e concettuali.

Questa forte dedizione al riconoscimento dell'operare altrui si percepisce leggendo la scrittura precisa e puntuale dell'autrice che, partendo da un aspetto particolare o da temi più generali e ricorrenti della poetica di Cesare Viviani, mira, in ogni caso, a mettere al centro la voce e il testo del poeta. Se la seconda e la quarta parte, infatti, sono rispettivamente dedicate alla lettura di singoli volumi, *L'Opera lasciata sola* e *Silenzio dell'universo*, da un lato, e *Credere all'invisibile*, dall'altro, la prima, dal titolo *Il nome e l'icona* e la terza, *Lo sguardo dell'infanzia*, orientano la lettura all'interno dell'intera sua produzione.

Daniela Bisagno si inoltra nella prima zona di sperimentazione del poeta che, secondo l'autrice, si è sempre radicalmente relazionato con l'Altro da sé. Qui la dimensione del gioco e di una sorta di distruzione delle cose in piccoli elementi sonori che il bambino ha tra le mani per intuire il fondamento del proprio essere al

www.andreatemporelli.com

mondo, non è l'avanzare di un freddo sezionare razionale, ma la creazione di un idioletto, magico e sacro, perché profondamente altro dalla lingua utilizzabile nella comunicazione, costituito da «abusi linguistici», da una presa in giro ai nomi propri, custodi inviolabili dell'identità, fino a farli diventare parole di poesia cosicché, viceversa, la poesia risulta necessariamente fatta di nomi, di assoluti. Da un moto festivo ed eccessivo, l'altro, «selvaggio o straniero», secondo l'ausilio della letteratura mitico-religiosa amata dall'autrice, o bambino, uomo danzante o che gioca, erompe e non ha nome, poiché è inafferrabile, è irriducibile all'identità.

Daniela Bisagno intuisce, allora, che lo straniamento poetico si attua in un secondo momento, forse proprio a partire da *Preghiera del Nome* (1990), su un piano diverso dal farsi ed essere altro, ossia su quello dell'incontro con l'altro e con gli altri che si alternano vorticosamente e che vengono accostati nei versi, in un'apertura all'esterno simile a quella esperita nell'età adulta. L'autrice, aiutata dalle parole di Cesare Viviani, fa capire come proprio in questo quotidiano avvicendarsi di voci che passano il poeta sembra avvertire l'inatteso. Nell'«accendersi e nello spegnersi» della vita che non permette di capire e di possedere con le parole, la poesia diventa quindi canto di lode, preghiera del nome, dell'inafferrabile. La vita come un'icona sacra guarda l'essere umano e il poeta è colui che più di tutti permette all'invisibile di guardarlo.

La studiosa ritrova due motivi centrali della poesia di Viviani nell'«attenzione materiale all'esistere» e nella «centralità dell'inspiegabile»: muovendosi da una materialità lavorata visibilmente ad un'altra, forse dell'età matura, sorta per levare, il poeta tende alla generazione di un vuoto che permetta lo spazio della perfetta concretezza dei suoni. Lo sguardo dell'infanzia, più che proprio solamente di un'età dell'essere umano però, è quello dell'ammirazione, di un guardare passivo, di uno stato di abbandono e quiete in cui è forte il contatto con la materia. L'infanzia è forse l'originario, tutt'altro che idilliaco ed astratto. La perdita del dominio per oltrepassare la coscienza è il lasciarsi afferrare da una «forza invisibile» cui bisogna «abbandonarsi per la rappresentazione», per la poesia, per la materia di ciò che non si vede.

Provando a descrivere l'evoluzione dell'operare del poeta con un'analogia che ci offre la scrittura plotiniana, Daniela Bisagno coglie il passaggio, di nascita e, al contempo, di morte che nella poesia di Cesare Viviani segue il traboccamento del Principio, assimilabile quest'ultimo forse proprio all'esuberanza creatrice e giocosamente sperimentatrice dell'infanzia; la separazione avvenuta è l'accettazione della non identificazione con il Principio generatore, quell'allontanamento e quella distanza della maturità, quindi, che permettono a ciò che viene dopo l'Uno di accogliere questo stesso Principio che l'ha originato.

L'autrice, come fa la poesia, si muove attorno alle cose non per seguire un movimento banalmente perifrastico, ma per permettere all'invisibile di rimanere tale, non per scoprire o per togliere il velo, ma per far capire che la verità delle cose non è data da un punto di vista privilegiato. Questo girare attorno alla realtà per lasciare che essa si dia nella sua totalità smussa l'immagine dello sguardo diretto che inchioda e genera immobilità e pienezza invece che passività ed attitudine alla ricezione, all'esercizio dell'invisibile, privo di ogni sforzo volontaristico. Girare attorno alle cose come la curiosità del bambino circonda con le mani un oggetto, significa non togliere loro la libertà di non poter essere visibili totalmente nell'istante, per non forzarle ai nostri giudizi che «se vogliono la verità la desiderano sempre accanto alla

www.andreatemporelli.com

conformità a un pensiero prestabilito» (Simone Weil).

Proprio in Plotino, precisamente in *Enneade* III, 8, 5, 3 il girare attorno al Principio sottende un errare, un aggirarsi che ricorda lo stato di incoscienza, una preparazione al salto mistico.

In altri termini, mi sembra di poter dire che la poesia, in questa direzione, non è far venire a galla, nello sguardo, negli occhi, ciò che siamo, ma, partendo da noi, far spazio all'altro da noi. Lo sguardo concentrato è uno sguardo vuoto che si riempie di realtà.

Altrettanto compie l'autrice che non porta ciò che ha esperito su una superficie piatta, ma restituisce la concretezza di una lettura creativa, di un'autentica esperienza interiore; ella sembra dire che la frontalità della poesia di Viviani lo è in quanto essa stessa ammirazione che non cerca il possesso della vista. Il poeta, in questo senso, tende a guardare senza la prospettiva, intesa come costruzione di una visione che pretende di dare la realtà delle cose, non con un occhio chiuso, quindi, ma con il corpo dell'esperienza e della parola dove c'è quello che non si vede, proprio perché l'ascolto è anche di ciò che sta dietro le spalle.

Daniela Bisagno imita ed assimila questa modalità radicale del sentire e dell'intendere la parola, in assoluta autonomia e libertà fa dialogare le proprie letture, le proprie stratificazioni di esperienza e di studi con l'intera produzione poetica e saggistica di Cesare Viviani, spesso lucidamente offerta in brevi citazioni significative dei testi analizzati, dando voce anche a quanti hanno accolto e studiato con altrettanta attenzione l'opera del poeta, all'insegna del reale e generoso riconoscimento dei talenti altrui.

Dopo aver letto questo saggio, corredato da una densa presentazione di Elio Gioanola e da una ricca bibliografia critica, credo di aver osservato un modo di far critica limpido, poiché pensiero che viene dal vero sé e che non ritorna alla superficie di sé, si dà ad altro, senza ansia di chiarificazione, di soluzione e di riduzione rassicurante dell'esperienza artistica ad una dimensione di riutilizzabile e ripetibile sottoforma di un contenuto conosciuto una volta per tutte. Questo libro sembra proprio mettere in atto quello che è l'auspicio da parte di Viviani di una critica che non è una forma di potere su una realtà che, per suo statuto, è priva di padroni come la poesia.

L'autrice ci porta nel mondo del poeta attraverso il proprio vissuto senza sovrapporlo ad esso, non preoccupandosi di creare le identificazioni dogmatiche del pensiero argomentativo, bensì favorendo i contatti e le affinità tra autori che si muovono liberi verso un orizzonte simile, permettendo così alla parola di parlare dentro di sé: questo è, secondo me, proprio esperibile dal fatto che è un sapiente ed umile intrecciarsi di voci a costituire il saggio, quasi che l'autrice ci volesse mostrare il farsi delle trame che tengono assieme le cose, avvicina le voci dei «fedeli d'amore» (per usare un'immagine della stessa Bisagno), che ascoltando l'immagine della bella bontà, si fanno essi stessi generatori di bellezza in un concerto polifonico. Fra questi fedeli ricordo a titolo esemplare Martin Buber, María Zambrano, Emmanuel Lévinas, Michel de Certeau, Simone Weil, Cristina Campo, seguiti dai critici Enrico Testa e Stefano Verdino.

La studiosa, in altre parole, descrive, dopo aver ammirato, e non spiega, quasi si potesse dispiegare qualcosa di irriducibile, ma si lascia guardare dalla poesia che è ovunque, a partire dalla superficie stessa della materia sonora. Significativo a questo proposito notare come la seconda sezione del libro si intitoli *Prove di lettura de* L'opera lasciata sola *e del* Silenzio dell'universo e l'ultima *Appunti per una lettura*, segno dell'avvenuto avventurarsi dentro le

www.andreatemporelli.com

terre piene di meraviglia della poesia, in cui la critica letteraria non gode di un privilegio di superiorità rispetto al lettore non laureato.

Nelle parole dell'autrice non c'è mai la fretta di dare un giudizio di valore, ma una paziente attenzione a creare le condizioni perché la parola poetica arrivi anche dove sembra (ed è forse) impossibile arrivare per l'essere umano; la critica, in questo senso, sembra dirci *L'orma dell'angelo*, se esercitata con la stessa tensione all'esattezza non univoca propria del linguaggio dell'arte, aiuta a generare zone di vuoto nell'esistenza in grado di accogliere la parola. Alla fine della lettura si percepisce l'importanza di non resistere al sovrabbondare inconoscibile della poesia che è, paradossalmente, ciò che produce una forma vitale di conoscenza; nel suo viaggio di pagine l'autrice restituisce tutto questo nel racconto di un'esperienza percettiva, creativa e religiosa, di una nuova apertura che non ama la sicurezza delle formule chiuse, ma che si nutre di studio e di autentica capacità di ammirare l'altro.

Ciò che accomuna Cesare Viviani e Daniela Bisagno è allora, a mio parere, la concretezza della parola creduta: se il canto della poesia di Cesare Viviani è un vento, la voce di Daniela Bisagno è simile ad un viale alberato che lascia risuonare le foglie a questo passaggio nel brusio del silenzio.

Giovanna Piazza