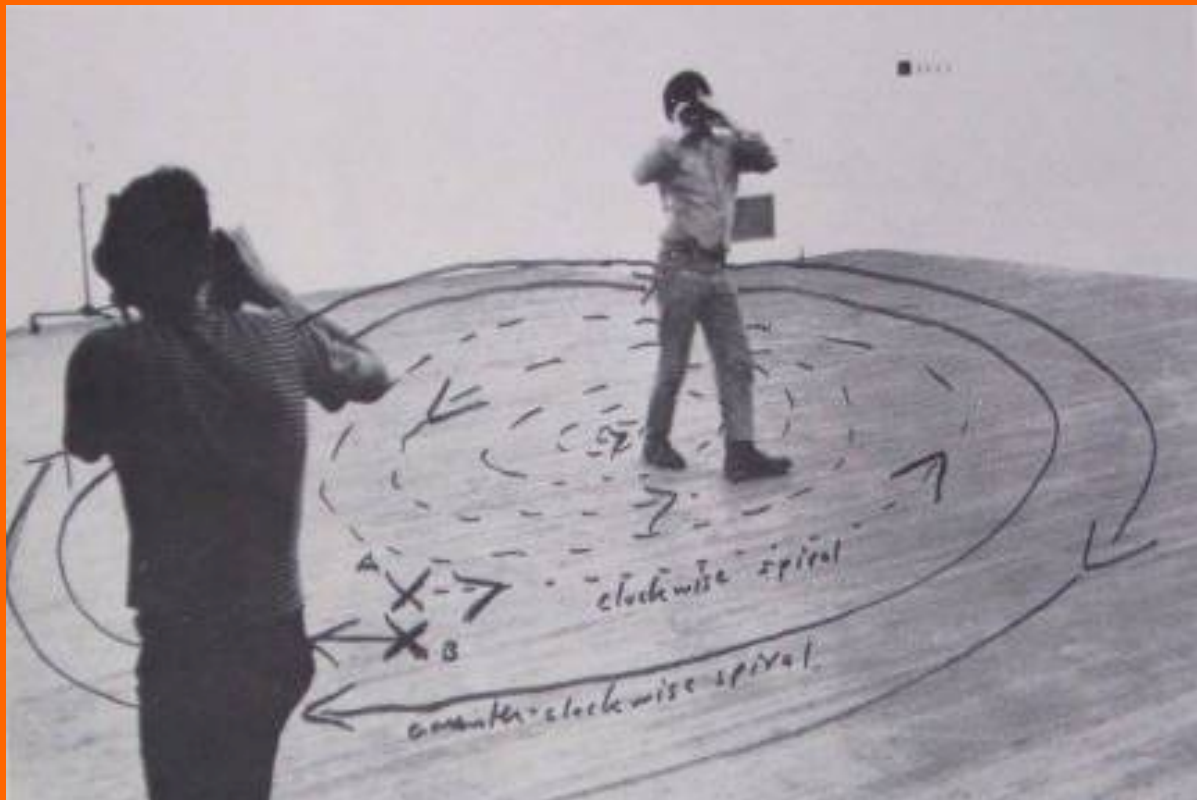


formavera

2

Nuove misure per un grande stile



In copertina:

Dan Graham, *Two Correlated Rotations*, 1969

Indice

Editoriale 4

Testi

Stelvio Di Spigno 5

Willem van Toorn 10
da Paesaggi

Marco Villa 15
Il compromesso

Donald Justice 18
La sera della mente

Galway Kinnell 24
Il fuoco di olivo

Tommaso Di Dio 28

Stephanos Papadopoulos 32
da Questi erano i nostri fragili eroi

Alessandro Perrone 38
Le case sconsacrate

Saggi

Stefano Dal Bianco 42
Fra la vita e la poesia

Andrea Lombardi 45
*«A fior di labbro». La parola di Sbarbaro
tra voce e silenzio*

Unplugged

Robert Wyatt 51
Sea Song

Todd Portnowitz 52
Levelheaded Heads

Lou Reed 54
The Bed

Editoriale

Scegliere di mantenere una postura rigorosamente tragica, ostinarsi a inseguire ancora oggi, nei pochi modi possibili, quel *grande stile* che ha caratterizzato la maggiore poesia italiana del Novecento, e del quale sempre più viene messa in discussione l'affidabilità delle fondamenta, sembrerà a molti una presa di posizione epigonica e inutile, quando non addirittura reazionaria; ma, per molti altri, tra le cui schiere crediamo di porci, quella stessa scelta rappresenterà un tentativo di resistenza contro il mondo, un'alternativa anti-mimetica paziente e proiettiva; e anche, in modo più concreto, l'unico tono ammissibile per una vera traduzione dell'esistenza – esistenza che rimane, pur nella sua irrilevanza storica e sociale, *essenzialmente* e doverosamente alta e tragica.

E se l'ostinazione, se la tradizione non basterà, questa volta, a giustificare se stessa e farsi carico da sola di una contemporaneità che, quando non la rigetti del tutto, la riduce a mera variabile o minima componente di un episteme definitivamente più complesso, lo sforzo di adattamento dovrà forse andare nella direzione di un'attenta e regolare *consecutio temporum*, e cioè registrando frammentazioni e fratture, ma al tempo stesso resistendo a una dispersione anarchica. L'idea dunque non è tanto di cavalcare l'onda di un qualche eventuale «cambio di paradigma», quanto di ricercare (rivendicare?) un centro di enunciazione possibile, che pur nel suo assetto monologico, pur nella sua apparente e paradossale assertività dell'irripetibile sappia comprendere una verità comune, piantare a terra una “bandiera-meridiana”: fermezza di un punto che afferma e misura tutta la rotazione.

In questo senso una definizione come quella di *greater Romantic lyric*, se da una parte è troppo spesso scusante e trampolino per esiti sterilmente manieristici o, peggio, iper-espressivistici, dall'altra tiene insieme uno spazio di ricerca che ci sembra ancora prolifico e esplorabile, *attraversabile*: in vista di un *hic et nunc* mai pretestuoso e sempre protagonista, e di una contingenza-sostanza che non si limiti all'elenco della spesa e nemmeno ad accensioni momentanee, ma resista, dopo il pre-sentimento, cristallizzata in solide affermazioni d'esistenza, veri e propri *life-tokens*, per dirla con Frazer, in grado di aderire all'oggetto (all'oggettivo) senza filtri o espansioni trascendentali.

Lo stesso proposito di aderenza si tradurrà, a un livello più basso, in una lingua non asfaltata, ricca e inclusiva ma libera da qualsiasi forma di espressionismo, pensando più a una grammatica generativa che non a un vocabolario. Di qui, muovendoci tra i calcinacci di un mondo scomposto e rumoroso, troveremo forse un nuovo principio d'ordine *en plein air*, nell'intersezione di pochi (casuali e incisivi) punti fermi: fraseggi del sovrappensiero, fotografie scattate dietro l'angolo, appunti e avvertenze di viaggio infilati nella tasca posteriore «della memoria e del risentimento»; brevi note in calce a un paziente diario storico-antropologico.

Simone Burratti

Stelvio Di Spigno

Cavallo di ritorno

A Stefano Dal Bianco

Di una duna che si converte in altre dune,
facendo scempio di ramarri e poltiglie sottomarine,
forse di questo stavo leggendo, ritornando su *Ciclo del mare*,
e di come anch'io sono passato sotto le carrube
della sera e del male, fino a smarrirmi
nella dolcissima pena – andavo adocchiando, ridacchiando
della mia futura trasparenza, senza infiltrare spiegazioni,
incoraggiando gennaio a seppellirmi
con quel freddo che interpone tra le mani.

E di quanto ha di meschino
lo sbocciare della vita
per chi ha il mandato di salvarsi da solo,
anche questo ho letto, a pagina 68, scansando
i turisti e le camicie estive, i cerotti immischiati
tra le borse da spiaggia e chi insistendo rinasce,
mentre senza salite, nelle ore di passaggio,
il mare ci conduce alla morte e si defila.

Il premio del deserto

*Non troviamo scritto che egli abbia mai
mormorato contro Dio, ma sopportava la fatica
rendendo grazie, per questo Dio lo prese con sé.*
Detti dei Padri del deserto, Collezione anonima, 376

Delle pigre montagne lanciate a mormorazione
delle nubi e dei falchi contro la spettrale solitudine,
quelle che vanno da Mercoglianò a Fossanova
hanno più da dire, più da parlare intorno al mondo
che in questa similitudine fabbrica stipiti e porte ingannatrici,
grandi messaggi di pietra e di grotte sul dosso dell'aurora:
la più grande vittoria è di chi sa stare in piedi
restare utile nella grande selva di tutti gli io
passati, futuri e venienti,
la tavola appena raccolta sotto il delirio
floreale della casa al mare, anzi sottomarina,
il tutto sparito sotto una coltre di anni abnegati,
i vestiti chiari, il roseo passaggio di venti e barche
sotto il porto turistico e il molo riservato
ai pochi che ancora non sanno cos'è stato
l'urto solenne della vita col suo cono d'ombra,
la sua scomparsa per le mille feritoie del tempo.

Il treno per Sezze

Nella teoria del verde dopo il verde,
arriva questo treno che batte ogni paese:
Sezze, Fondi, Itri. Campi, bestiame, cimiteri.

Si riavvicina pericolosamente
al golfo di Gaeta che ci attende inutilmente:
cose e persone che sono ormai ricordi
s'infrangono nel sole, e ogni inizio è una fine,
questo dicono i tempi, bagagli alla mano. Orologio mortale.

Lo sanno gli alberi che questa è una malattia.
Lo dicono i parchi che siamo già scaduti.
Persino il giornale a questa vista dolorosa
si fa più piccolo mentre salgono i pendolari.

Il bruco del treno ritorna nel presente,
nel gorgo della folla e nella pratica del niente.

Ma io che baratto volentieri morte a cecità,
rivedo un letto che odora di lavanda, l'anno '85,
stanze in affitto e la casa di via Filiberto.

Nelle notti più atroci tutto prende il colore del sangue,
le pareti fanno un giro intorno all'aria, come le parole.
Quella gonna, quel momento, quell'odore,
il calvario di quell'attaccapanni, sigarette con belle compagnie,
mentre noi andavamo a dormire come altari umani,
rimboccando le coperte al domani:
niente è reale di ciò che verrà dopo.

Ultima notte di scuola

Continuo a ferirmi ma sanguino in pace,
come la sera della festa della scuola,
non invitato, non avendo ultime classi, passavo di lì,
e c'erano musica, tavolate e torte monumentali
per i futuri cuochi diplomati.

Come dire il dolore e l'esclusione.
Come dire l'amarezza e la passione.
Essere il primo dei non cercati e piangere
senza un filo, un grammo di commozione.
Come dire che è così per me da sempre.

Ovunque solitudine e sorrisi. Il destino
non cambia faccia e scruta. Cerca la stessa
vittima perché si compia il castigo. Sempre
la stessa preda a incaricarsi la pena.

Trastevere ore quindici

Come vi ho rimediati,
e di rimedi non ce n'è, nelle tare
della terra e del cielo, santi morti e sacro passato,
in orbita breve ma stellare
ci siamo ritrovati per poco
a camminare, annusare la stessa aria,
ragazzi fermi alla fermata della scuola,
mendicanti che hanno dato al nulla il loro stato,
abbiamo la stessa forma, le stesse ossa,
ma non cadremo nella stessa fossa, le date non coincidono,
ci assomigliamo ma qualcosa ci divide,
e questa cosa è la parola che invece condivide
e che io non conosco
come vi riconosce il giorno aperto,
le stelle scese dal pendio,
la vita quando ancora era vita,
e tra angiporti e navi e battelli,
e sovrimpressioni e avverbi,
e automobili e puntali,
e cataratte e impossibili treni e frane,
qualcosa ha spostato dalla nostra parte la sorte,
mare sincronizzato, apertura di braccia,
semina di gramigna e orto,
ognuno ha lottato perché durasse
il singolo attimo del fuoco in gola,
molto il tempo ha potato via,
quando è stato il momento di partire.

Io mi alzo da questo tavolo a Trastevere,
gli occhi vedono qua e là turisti e auto
coi quali trasbordare, poi c'è via Nazionale
e il tempo, aperto come un bulbo,
che finirà per tutti è stato, per noi lattanti,
vostro e mio, consensuale e attiguo
al frangersi delle case nei poveri occhi cavi,
una fitta nel corpo, a caso, ovunque, come un tuono.

Willem van Toorn

da *Paesaggi*, traduzione dall'olandese di Franco Loi, Edizioni del Leone, Venezia 2001.

Gioco di simulazione

La pianura del polder dietro la tua testa,
un paesaggio in cui nuvole, un aereo, macchine
sono fissate nel loro movimento.

Fossi almeno privo di pudore
come negli anni passati: tracce di bolle svanite
conservano visibile una vita
ormai incarnata in pesci.

Se potesse durare un attimo ancora,
dietro quella vasca potresti scoprire
linee dirette verso qualcosa,
potresti, dietro il bordo delle immagini
sospettare l'ombra di una mano
che guida gli accadimenti.

Forse anche noi siamo condotti
davanti a questo cancello,
diretti verso qualcosa
o da qualche parte in quest'ora predestinata.

Fino al punto che nei tuoi stessi occhi,
più profondamente dagli alberi che vi sono riflessi,
viene preparato il pensare,
quel non tollerare le regole
che qui regolano il tutto.

I paesi, su questa carta, vengono
impercettibilmente spostati,
tanto che sembra impossibile
noi si possa esistere in questo luogo.

Segni

Come nei fumetti, una serie di punti
sta a significare ciò che è troppo veloce per l'occhio,
vorrei fissare questo tuo disperato

sparire in segni
che ti raggiungano oltre
la curva della luce
dietro cui i tuoi abiti

sono frusciati via col tuo corpo
nascosto, e, per sempre, trattenere
le tue troppo effimere apparizioni
al desiderio della mano che scrive.

Scatole di immagini

Tutto, qui, è disegnato
con l'esattezza di un orologio.
Alla porta del municipio
le linee suggeriscono vere assi.
Un bambino ci può passare
facendosi piccolo come una formica.

L'orologio della chiesa
è in perfetto accordo col cielo.
Nuvolette ingegnose ogni giorno
passano consolatorie,
eppure non vedi tra gli uccelli
le linee invisibili
dalle quali vengono mossi.

Dopo tanto guardare, ora gli abitanti
vedono con occhi resi acuti
dall'incredibile precisione.

La sapiente mano di un dio,
da dietro quel firmamento
riflesso sulla parete da un grande amore,
sta girando la chiave nell'ingranaggio
e domani scenderà paralizzata
su noi come un'ala d'amore
e di paura, morendo
quando la scatola prenderà fuoco.

Due uomini in un paesaggio

Costruisco qui, per un caro amico,
una strada tra due file di alberi,
pioppi penso.
Due uomini mi vengono incontro.
È, su questa carta,
una serata d'estate.

La questione è: quanto può essere vero?
Sei già in dubbio sul tuo camminarci.
Come può essere pensato
ciò che non può esistere?
Non puoi dubitare che siate voi,
tu con tuo padre.

Proviamo a completare l'immagine:
un vecchio paese del Brabante,
cavalli, un vecchio fienile
ruvido di secco muschio,
un odore di calda erba in fiore:
lentamente camminano insieme
nel paesaggio parlando,
e forse tu puoi sentirli.

Siamo dentro a vent'anni fa,
quindi abbiamo tempo:
niente può accadere
in un tempo già passato.
Segui i loro passi e ascolta
quel loro rispettoso parlare.
Nella loro dimensione, potrai forse
cogliere un segno che solo tu puoi capire.

Ma perdonali, se non viene,
se loro non sanno esprimere
quelle parole che sono mancate

nei quarant'anni della tua vita.

(Padre... Senti... Perché?)

Gli uomini non parlano di se stessi,
non tanto spesso almeno.
Qualche volta si scambiano parole da giornale
o frasi della radio,
di poca importanza.

Ma, tra le parole, ascolta,
i brevi silenzi dicono forse
ciò che sempre hai sperato di sentire.
Ascolta, dunque.

Il rosso sole è ormai basso
all'orizzonte da dove sono venuti.
E tra le basse case
le loro ombre coincidono.

Marco Villa
Il compromesso

Voci fuori campo

Li odiavo

si davano così, come un niente,
a quella cosa schifosa e ridicola,
alla cosa che tradisce, da sempre.

Mi pensavo un eroe disprezzato
a portare su di sé la loro vergogna,
la battaglia solitaria, forse
l'unico sveglio in mezzo alla più assurda delle feste,
allo sfrenamento, a ciò che ora
o poi tradisce

(e quella fiducia più che estrema,
di scolarsi il vuoto e saperlo gestire,
farne la vita di oggi e l'inerzia di poi,
si accendeva in meraviglie perplesse, era un'invidia infinita...)

Li odiavo, e non erano l'imbarazzante
stupida immagine dell'unica salvezza,
diventavano animali, anche meno, li odiavo

“quando lo capirai non sarà troppo tardi”

Formazione

Smetti di sprecare tutto
capisci? Non puoi aprire tutti i futuri in una sera
e questa attenzione che dai, che è il tuo dare,
salvala per domani, o per sempre.

Niente si consuma più in fretta di un'armonia:
una forse, ma due vitalità si mangiano.
Aspetta ad essere felice –non sono io a dirlo.

Lo amo questo capirci perfetto, lo sai,
le parole che esultano e basta
e ci completano la vita
stanno già diventando il freddo inspiegabile di domani
di ora.

(Non importa se lui – o io – le dice)

È come avevi pensato, quando ci hai presi alla vita col braccio sicuro e ci hai portati a casa finalmente. Prima e dopo sei il solito filisteo, parli di domini e servitù, poco importa se li sognavi davvero.

Sappiamo bene cosa vuoi e ti spaventa: non siamo tua madre e, puoi starne certo, non dormiremo più. È come avevi pensato, quando hai smesso di preparare il colpo decisivo.
Non puoi aspettare di essere felice. Faremo la tua gioia.

Il compromesso

1.

Guardavamo un mondo stupidissimo e crescevamo parlandone con ironia o con ironico disprezzo, sempre pensando di esserne superiori, come cosa buona solo per parodianti di certi filmacci americani.

Poi quasi tutti ci sono entrati, e per un tacito accordo alleviare la vergogna era sconveniente almeno quanto provarne. Era incominciata la mossetta che diceva:

“se sembra per scherzo lo posso fare
posso ammazzare uno zingaro...”

e tutto il resto che non ti aspetti mai.

Qualcuno ci si è dissolto dentro, ma i più pensano di esserne superiori, intuendo che *guardarlo* una volta ogni tanto basti a salvare la dignità, se proprio non loro stessi.

2.

Non credere che ci può sfuggire quel prestigio pronominale

– del resto tu la sia tutta, tu l’intelligente, costeggiare con un binocolo ti dà quell’aria di messia addolorato più che altro della sua impotenza, e quante volte hai voluto dire “è così inutile che non è successo niente, è così inutile che non esiste”; dai, salvaci per salvarti, forse un giorno te lo chiederemo, alla tua pietà rigorosa...

e se guardi e passi ti senti quasi in diritto.

3.

(Unihemispheric slow-wave sleep)

Birds have overcome the problem of sleeping in risky situations by developing the ability to sleep with one eye open and one hemisphere of the brain awake.

[*Half-awake to the risk of predation*, Nature 397 (4 February 1999)]

0.

(Un altro dei suoi giochetti.)

Donald Justice

La sera della mente

Traduzione di Todd Portnowitz e Simone Burratti.

Variazioni sopra un testo di Vallejo

Me moriré en Paris con aguacero...

Morirò sotto il sole di Miami,
In un giorno in cui il sole splenderà,
Un giorno come i giorni che ricordo, un giorno come gli altri,
Un giorno che nessuno riconosce o ricorda più,
E allora il sole splenderà sugli occhiali scuri degli stranieri
E sugli occhi dei pochi amici dell'infanzia
E dei cugini ancora vivi attorno alla tomba,
Mentre i becchini, da parte, sotto l'ombra ferma delle palme,
Fumeranno appoggiati alle loro pale,
Parlando sottovoce in spagnolo, per rispetto.

Credo sarà una domenica come oggi,
Eccetto che ci sarà il sole e non pioverà più
Né soffierà il vento che oggi piegava i cespugli;
E credo sarà una domenica perché oggi,
Quando ho tirato fuori questa carta per scrivere,
Mai niente mi è sembrato così vuoto: la mia vita,
Queste parole, la carta, la domenica grigia;
E il mio cane tremava sotto il tavolo
Per il temporale, guardandomi senza capire,
E mio figlio leggeva in silenzio, e mia moglie dormiva.

Donald Justice è morto. Una domenica il sole è uscito fuori,
Splendeva sulla baia, sugli edifici bianchi,
Le macchine passavano lente come sempre, così tante,
Alcune con i fari accesi nonostante il sole,
E più tardi i becchini con le loro pale
Sono tornati alla tomba sotto il sole
E uno ha ficcato la sua pala nella terra
Per spostare qualche zolla, la marna
Nera di Miami, e ha disperso la terra, e ha sputato,
Voltando le spalle bruscamente, per rispetto.

Variations On A Text By Vallejo

Me moriré en Paris con aguacero...

I will die in Miami in the sun,
On a day when the sun is very bright,
A day like the days I remember, a day like other days,
A day that nobody knows or remembers yet,
And the sun will be bright then on the dark glasses of strangers
And in the eyes of a few friends from my childhood
And of the surviving cousins by the graveside,
While the diggers, standing apart, in the still shade of the palms,
Rest on their shovels, and smoke,
Speaking in Spanish softly, out of respect.

I think it will be on a Sunday like today,
Except that the sun will be out, the rain will have stopped,
And the wind that today made all the little shrubs kneel down;
And I think it will be a Sunday because today,
When I took out this paper and began to write,
Never before had anything looked so blank,
My life, these words, the paper, the gray Sunday;
And my dog, quivering under a table because of the storm,
Looked up at me, not understanding,
And my son read on without speaking, and my wife slept.

Donald Justice is dead. One Sunday the sun came out,
It shone on the bay, it shone on the white buildings,
The cars moved down the street slowly as always, so many,
Some with their headlights on in spite of the sun,
And after awhile the diggers with their shovels
Walked back to the graveside through the sunlight,
And one of them put his blade into the earth
To lift a few clods of dirt, the black marl of Miami,
And scattered the dirt, and spat,
Turning away abruptly, out of respect.

La sera della mente

Ora viene la sera della mente.
È qui che la lucciola si contrae nel sangue,
Qui che l'ombra scivola lunga la pagina
Mentre leggi seduto accanto al muro del giardino.
Ora i peschi nani, inchiodati ai loro tralicci,
Rabbrividiscono e si piegano. Riconosci le loro voci ormai,
Le pesche sacrificali che chiamano
Debolmente il tuo nome, quel nome
Che nessuno conosce, tranne te.
È l'aura e l'avvenire.
È quella cosa che scende, che ti vola attorno, proprio qui;
E che ora ti porge un artiglio e tu lo prendi;
Con riconoscenza, te lo porti in grembo, così.

Dicevi che non te ne saresti andata di nuovo,
Che non volevi andartene, ma poi –
È come se tu fossi ancora lí, al porto,
A guardare una barchetta che se ne va
Oltre le secche, i falaschi e i pesci morti...
Ed eri già a bordo, solcando le onde e i soliti intralci,
E più oltre, sotto un cielo sfacciato,
Sospeso come un gong prima del colpo—
Ma in che senso, sospeso? – e adesso lo colpiscono, adesso,
Il sogno eterico di una fanciullezza si ripete, si ripete
E tu devi alzarti ancora per quello stesso sangue,
E per i vuoti in gola.

The Evening of the Mind

Now comes the evening of the mind.
Here are the fireflies twitching in the blood;
Here is the shadow moving down the page
Where you sit reading by the garden wall.
Now the dwarf peach trees, nailed to their trellises,
Shudder and droop. You know their voices now,
Faintly the martyred peaches crying out
Your name, the name nobody knows but you.
It is the aura and the coming on.
It is the thing descending, circling, here.
And now it puts a claw out and you take it.
Thankfully in your lap you take it, so.

You said you would not go away again,
You did not want to go away — and yet,
It is as if you stood out on the dock
Watching a little boat drift out
Beyond the sawgrass shallows, the dead fish ...
And you were in it, skimming past old snags,
Beyond, beyond, under a brazen sky
As soundless as a gong before it's struck —
Suspended how? — and now they strike it, now
The ether dream of five-years-old repeats, repeats,
And you must wake again to your own blood
And empty spaces in the throat.

Schizzi americani

Attraversando il Kansas in treno

I pali del telefono
Protendono
Le loro braccia
Da tanto tempo ormai
A uccelli
Che non vi si poseranno
E che invece
Passano
Facendo gracchi strani
Verso ovest
Dove alberi scuri
Si raggruppano attorno
A una pozza d'acqua questo
È il Kansas le
Montagne cominciano qui
Appena dietro
Gli occhi chiusi
Dei figli del contadino
Che dormono nei loro
Abiti da lavoro

Poesia da leggere alle 3 di notte

Eccetto il ristorante
In periferia
Alle 3 di notte
La città di Ladora
Era tutta buia salvo
Per i miei fari
E in una stanza sopra
Al secondo piano
Una sola luce
Dove qualcuno
Si sentiva male o
Magari leggeva
Mentre passavo
In macchina a settanta
Senza pensare
Questa poesia
È per chiunque
Tenne accesa la luce.

American Sketches

Crossing Kansas By Train

The telephone poles
Have been holding their
Arms out
A long time now
To birds
That will not
Settle there
But pass with
Strange cawings
Westward to
Where dark trees
Gather about a
Water hole this
Is Kansas the
Mountains start here
Just behind
The closed eyes
Of a farmer's
Sons asleep
In their work clothes

Poem to Be Read at 3 A.M.

Excepting the diner
On the outskirts
The town of Ladora
At 3 A.M.
Was dark but
For my headlights
And up in
One second-story room
A single light
Where someone
Was sick or
Perhaps reading
As I drove past
At seventy
Not thinking
This poem
Is for whoever
Had the light on.

Galway Kinnell

da *Nuovi poeti americani*, curatela e traduzione di Elisa Biagini, Einaudi , Torino 2006.

Aspetta

Aspetta, per adesso.
Diffida di tutto se devi.
Ma fidati delle ore. Non ti hanno forse
portato ovunque, fino a adesso?
Eventi personali si faranno nuovamente interessanti.
I capelli si faranno interessanti.
Il dolore si farà interessante.
Le gemme che si schiudono fuori stagione si faranno interessanti.
Guanti usati si faranno nuovamente graziosi;
le loro memorie sono ciò che dà loro
il bisogno di altre mani. La desolazione
degli amanti è la stessa: quell'immenso vuoto
ricavato da esseri così piccoli quali noi siamo
chiede di essere riempito; il bisogno
del nuovo amore è fedeltà al vecchio.

Aspetta.
Non andare troppo presto.
Sei stanco. Ma tutti sono stanchi.
Ma nessuno è stanco abbastanza.
Aspetta solo un po' e ascolta:
musica di capelli,
musica di dolore,
musica di telai che intessono di nuovo i nostri amori.
Sii lì per sentirla, sarà la sola volta,
più di tutto per sentire la tua esistenza intera,
ripetuta dalle pene, recitare se stessa fino al completo esaurimento.

Wait

Wait, for now.
Distrust everything if you have to.
But trust the hours. Haven't they
carried you everywhere, up to now?
Personal events will become interesting again.
Hair will become interesting.
Pain will become interesting.
Buds that open out of season will become lovely again.;
their memories are what give them
the need for other hands. The desolation
of lovers is the same: that enormous emptiness
carved out of such tiny beings as we are
asks to be filled; the need
for the new love is faithfulness to the old.

Wait.
Don't go too early.
You're tired. But everyone's tired.
But no one is tired enough.
Only wait a little and listen:
music of hair,
music of pain,
music of looms weaving our loves again.
Be there to hear it, it will be the only time,
most of all to hear your whole existence,
rehearsed by the sorrows, play itself into total exhaustion.

Il fuoco di olivo

Quando Fergus si svegliava di notte piangendo
lo portavo dalla sua culla
alla sedia a dondolo e sedevo tenendolo tra le braccia
davanti al fuoco d'un olivo millenario.
Qualche volta, per ragioni che non ho mai saputo e
che lui ha dimenticato, anche dopo il biberon i lacrimoni
continuavano a scendere sulle sue grandi guance
– la guancia sinistra sempre più lucente della destra –
e sedevamo, alcune notti per ore, dondolandoci
alla luce che si diffondeva dall'antico legno,
e ci tenevamo l'un l'altro contro l'oscurità,
la sua appena poco indietro e lontana nel futuro,
la mia che immaginavo tutta intorno.
Una di queste volte, mezzo addormentato io stesso,
credetti d'aver sentito un grido
– un aviatore che urlava in orrore
mentre buttava fuoco su chi o cosa non sapeva,
oppure un bimbo incendiato in quel modo –
e mi drizzai in allarme. Il fuoco d'olivo
bruciava a fiamma bassa. Nelle mie braccia stava Fergus,
profondamente addormentato, la guancia sinistra luccicante, Dio.

The Olive Wood Fire

When Fergus woke crying at night
I would carry him from his crib
to the rocking chair and sit holding him
before the fire of thousand-year-old olive wood.
Sometimes, for reasons I never knew and
he has forgotten, even after his bottle the big tears
would keep on rolling down his big cheeks
– the left cheek always more brilliant than the right –
and we would sit, some nights for hours, rocking
in the light eking itself out of the ancient wood, and hold each other against the darkness,]
his close behind and far away in the future,
mine I imagined all around.
One such time, fallen half-asleep myself,
I thought I heard a scream
– a flier crying out in horror
as he dropped fire on he didn't know what or whom,
or else a child thus set aflame –
and sat up alert. The olive wood fire
had burned low. In my arms lay Fergus,
fast asleep, left cheek glowing, God.

Tommaso Di Dio

Con gli anni la vita si complica
si confonde si immischia
la certezza non si dà
nelle mani mai. Le persone dilatano
s'allargano rughe pance
gli anni sono ricordi nel parco
la stessa strada
che continui a fare e rifare
e gli alberi. Dentro il ventre di una donna
a godere steso con la faccia sporca
sulla terra; nella montagna
fragile delle paure che dilava
cancella
amici case paesi. E ogni mondo
a cui hai creduto come cosa salda e vera
è già di altri negli altri corpi
come una bufera che non riconosci più; che non riesci
ad amare di più.

Provi a gonfiare la pancia.
Tendi il muscolo diaframma e hai
il ventre acerbo non ancora esploso
del terzo mese. Gonfia
trattieni il respiro quasi non ce la fai.
Ridi.

Più tardi, le voci e la strada
la luce fioca, il tavolo; la luna mezzo
storta col cielo nuvoloso. Tu che altrove dormi
mentre io mi tengo dentro
il seme premuto; schiacciato
fiato futuro, sconcio slargo.

Nella testa l'idea
di essere padre.

Gli uomini
ritornano a casa. Prima della notte, sempre
richiudono le porte, le finestre. Trattengono
tutto il loro stomaco per essere
ancora un po', felici
di queste poche vene.

E stendono la tovaglia, si siedono, mangiano.

Stanno insieme
fino alla fine del mondo.

Dall'altra parte del lago
giunge storta
la musica di un piano-bar.
Mia madre ha sessant'anni. Non è petrolio
quest'acqua scossa dal magro vento; né sono
braccia questo buio d'alberi in estate, con il prato
largo, eppure sempre poco, prima che
la pietra lo prenda. Tavolini fuori, bicchieri
mani che sporgono per avere
tempo di dare tempo
alla moglie all'amico al figlio, al fratello. Non è la gioia.
Non è la fatica, la calma
bassa che questa sponda ci regala
a schiarire la mente per un attimo
d'inguaribile presenza. Né sono
le luci tremule oltre l'acqua al di là
che ci tramutano la faccia nella faccia
di una tregua. Sono queste cose che non continuano
dopo di noi, che muoiono
con dolcezza, senza di noi; a farci forti
capaci, come una madre
senza speranza e serena.

Stephanos Papadopoulos

da *Questi erano i nostri fragili eroi*, traduzione di Matteo Campagnoli, Edizioni Casagrande, Bellinzona 2011.

Melanthe parla a Dio

Samsun, Turchia, 1918

Tutta notte il mare ondeggia come stagno battuto,
ex voto per la zona sulfurea, morta e indifferente
come le stelle troppo fini e il cielo muto.
Un desiderio espresso per qualcosa di cadente
s'inabissa come piombo; è questo che penso,
ho fatto i miei voti e portato sulle labbra
la pittura delle icone mentre il prete col suo incenso
intona che un lavacro in acqua santa sciacqua la menzogna.
La lingua degli uomini è così, tutta soluzioni.
Ho seppellito tre bambini nell'alba gelida ai bordi
di una strada, senza preghiere o abluzioni,
e impilato pietre per tenere sotto i loro corpi
e camminato in quel campo di grano tremulo –
le spighe sono croci di carta sopra un tumulo.

Melanthe Speaks to God

Samsun, Turkey, 1918

All night the sea flutters like tin,
ex-voto for the sulfurous zone, dead
as the mute black sky and the stars too thin.
A wish on something falling sinks like lead;
that's what I think, made my wishes
and wore the paint of icons on my lips.
The priest intones that he who washes
in the holy water is rid of lies.
That's the language of men, full of solutions.
I buried three children in the cold dawn
by the roadside without prayer or ablutions
and heaped the stones to hold their bodies down
and kept walking through that field of stolen corn
whose husks are paper crosses on the cairn.

La puttana circassa racconta il suo sogno

Ero giù in città... quale? Non ce n'è un'altra.
C'erano luci sull'acqua e barche a remi
col luccichio delle lanterne che salpavano nel buio.
Bevevamo vino e le mie guance erano rosse
sotto le acacie, camminavamo mano nella mano.
Non era un marinaio qualunque, aveva i gradi,
e i baffi brillavano di cera d'api alla luce dei lampioni.
Dalla testa s'arricciava un'onda nera di capelli.
Le banconote gli rotolavano dalle tasche come musica,
una volta estratto il fermo d'oro, mi cadevano addosso,
pioggia dolce, con le sue dita più audaci e l'aroma
di fumo alla mela e gelsomino dalle imposte spalancate...
Oh, quelle mani non incallite dall'aratro!
Quegli occhi azzurri non oscurati dall'aver ucciso!

The Circassian Whore Recounts Her Dream

I was in the city...which? There is no other.
There were lights on the water and the little boats
twinkled with their lanterns setting out in the dark.
There was wine and my cheeks were candy red
under the acacia trees, we were walking hand in hand.
He was no common sailor, there were stripes on his shoulders
and his mustache gleamed with beeswax in the lamplight.
From his head curled a black breaking wave of hair.
The bank notes rolled from his pocket like music,
once that golden clip was pulled, they fell on me,
sweet rain, with his fingers growing bold and the scent
of apple smoke and jasmine from the open window...
O, those hands uncalled by the dirty plow!
Those blue eyes undarkened by the killings!

I profughi

Lungo i sentieri verso i moli erosi
camminano in gruppi, gli occhi di bitume
nei cui riflessi opachi galleggia la luna,
ultima lampada dei re del Ponto, ultima luce
dei profughi prima che s'imbarchino,
prima che i remi fendano l'acqua adirata
e l'acqua si gonfi scalando le scalmiere
per riversarsi in sibili veloci lungo i fianchi.
Alcuni si dannano riempiendo i cappelli,
ridando l'acqua gelida al mare,
altri attendono a mani giunte, con occhi
che esiliano la luna e si esercitano nel buio
per l'ultimo sogno che straripa in silenzio
e il mare ricopre e poi scorda.

The Refugees

The crowds walked down the paths
to broken piers, their eyes are tar
where the moon's dull reflection rides,
last lamp of the Pontic kings, last light
for the refugees before they board
before the oars tear the upset water
and the water swells against the oarlocks
spilling in hissing streams along the side.
Some flail against it filling their hats
returning the cold water to the sea,
and others wait with folded hands, their eyes
shut out the moon and practice
a last dream that floods in silence
which the sea covers and forgets.

Alessandro Perrone
Le case sconsacrate

Le parti s'ignorano, non c'è intesa né scontro.
Ma una vita mia diviene impraticabile.
Se non c'è vita dopo la morte

questo tuo corpo è una casa sconsacrata,
come le altre.
Riecheggia di risa e motivi che non raggiungo
o in cui non mi confondo, senza uggiolii di porte
ad accogliere questo mio corpo nudo che ci soddisfa,
cosa tra cose, meno ferma.
Quando non mimiamo la riproduzione
parliamo da cosa a cosa,
fermi tra cose che non si muovono come noi dal letto.
Ridiamo fiato a bocche stanche di gemere e di temere
a far passare il tempo
e a mangiare, a sbadigliare
sino al frigo, sino al sonno eterno.

Provi il silenzio analgesico adesso,
ordinato, eremitico, che sa di sale nell'acqua, si spera,
piantato in terra, in fondo, che non ne viene niente.
Ma neppure a parlarne, ormai sono stanca di sviscerare
ragionarci su, punto. Andare avanti, punto.
Provi la tv per riprenderti un attimo, dopo lavoro, dov'era la cena,
il dopocena. Cerco d'immaginarci ragazza.
Sigaretta in bagno e quaderno tra le nuvole, tutto serio però,
tutta felice poi, farsi grandi insieme in chissà che fiume in piena
eri, se ti conosco, se vorrai parlarmene, intanto preferisco girarci
intorno i nuovi amici, i primi passi, piano piano ma già un ecosistema levigatissimo
la tavolata di parenti, la tovaglia grande
il lenzuolo sereno disteso sorriso, non oso
immaginarlo. Il nido contorto, le lenzuola sbiancate,
piano piano. Cascata imbattutasi nella diga
si ruzzola in deserto per le scale
e un ronzio attorno alla maniglia
s'assorda senza aprirla, ultimamente.

Però possiamo stare al telefono finché non vai a letto, se non hai da fare
posso ancora farti ridere fino al sonno
poi dormi bene, e ci sentiamo con calma,
non solo tu, asclepiade, la conosci? Dormi bene.

*alla mia nonna,
levigatissima sfinge*

Nonna, spegni e insegnami
a sapere il tempo, a esserne il corpo istintivo
che a tutto soggiace;
spesso, imbarazzata e controllatissima
nel linguaggio – tu ti vergogni in mia presenza perché non sai bene l'italiano
e io cosa rappresento, cosa smentisco, cosa ti rivelo
-mi guardi tra le bottiglie e dopo il mio piatto-
ogni volta che ceno con te fatico ad alzare gli occhi dal piatto
ti evito, non sono in grado di reggere il tuo sguardo
padrone e corpo del tempo,
-tu che non sai molto perché non c'è molto da sapere-
se concentro tutto me stesso a studiarti
non ti ho presente
sono un bambino che non capisce il sorriso
troglodita primitivo che non può cogliere
la perfezione la necessaria riconciliante curva dei tuoi gesti
nei momenti atemporali
e di ogni gesto trasmesso a mia madre,
i suoi compiti di perfezione che mi spaventano
mai pienamente controllate e mortificate sul nascere
reminiscenze,
trasmesse poi a ogni selezionatissima donna
in cui ti cerco, voi che siete il meglio dell'umanità per sempre,
cos'hai di diverso dai vecchi del circolo che vivono e muoiono e sberciano
voi che siete tutti morti
e tu sei ancora qui a impedire la mia integrazione nel mondo, ma
l'importanza di sbarazzarci di te, di negarti e sottometterti
la sfaldi.

O prima ti prego, prima di morire, ora che poco tempo ti manca
spegni quella televisione e insegnami,
ora che sei ripulita dall'odio e dai pregiudizi e dal desiderio, dai pregiudizi del desiderio,
che ti accodi in modo diverso,
ora che odi in modo diverso, e provi a desiderare nel mio maturare

sono già tutti morti ma so che
in te non è solo il corpo a resistere, sta resistendo
e non dici nulla,
a cosa ti legghi, cosa sprechi,
e tu non capisci cosa voglio, cosa cerco

istintiva introvabile inevitabile boh dell'uomo
mi sorridevi tra le labbra di mia madre
che mi saluta e baciava da parte tua e di tua madre e di sua madre che siete tutte vive e vivi
in ogni momento insieme
dimmi
cosa difendi e in che modo ti difendi,
ora che sei vecchia e ti metto da parte, e
non ti va di dirci più nulla
non lasciarmi ai documentari che riempiono e non dicono nulla,
imprimiti negli occhi, nella memoria che sta rifiutando tutto tu resta,
rallentati nei momenti pieni
fa che un giorno possa coglierti e salvarti
nella curva di un'altra persona
che sbaglia e diventa perfetta posticcia, precoce tardiva impossibile da amare e da lasciare, da
uccidere: nel suo errore di sistema incompreso, non colto
io ho preso parte a un nome e a tutte le voci che ridono
-l'ho amata tanto-

fatti da parte, non salutarmi, muori in silenzio senza sprecare fiato, non lo faresti
non ascoltarmi, non avere pazienza, resisti, vattene sobria, degna, sola

non far del male a mia madre: lasciaci un bacio.

Saggi

Stefano Dal Bianco

Fra la vita e la poesia

da *Scarto minimo*, n. 5, giugno 1989.

*Quel che è ora cagione a te di tanta tristezza
avrebbe potuto esserlo piuttosto di tranquillità.
Ti ha lasciato colei dalla quale nessuno potrà
mai vivere sicuro di non essere abbandonato.*

De Consolatione Philosophiae, detto della Fortuna

È solo quando mi accorgo che le avversità a cui vado incontro o che mi procuro per passare il tempo non riescono ad intaccare la mia potenza umana, ma anzi la amplificano dandomi la facoltà, irripetibile ogni volta, di capire di più, di toccare con mano la mia essenza e la mia libertà, è solo quando succede questo che sono felice. Le piccole gioie della vita non bastano. Non c'è totalità nella gioia di primo grado, al positivo, perché per romperla basta un nulla: qualsiasi cosa può turbarla e il futuro la spaventa.

Io credo che ci sia un livello superiore di esistenza, che scatta nel momento in cui non ho niente da perdere. A questo livello è possibile una esperienza di totalità che comprenda anche altri tempi oltre a quello presente.

Ma è nel momento in cui attingo a questa felicità totale, anzi nel momento in cui essa si perpetua in me, si nutre di sé e della sua coscienza, nel momento in cui potrebbe gratificarmi, che nasce la tragedia, che è sempre impossibilità e che in questo caso è *impossibilità di soffrire*.

Sarebbe facile ascrivere comunque questo discorso ad un'istanza di tipo narcisistico, ma credo che ciò sia incompatibile con un autentico stato tragico. Il limite tra felicità e narcisismo sta qui: da una parte una felicità cieca, che ha semplicemente incanalato il negativo su binari controllabili, dall'altra una rottura consapevole dei binari, una mancanza di controllo che determina la tragedia di una felicità che non basta a se stessa. L'importante è non recitare, mentre si rivela chiaramente il semplicismo astioso di massime come quella di Milosz: «Al savio in sorte l'infelicità, allo stolto la gioia avvelenata». In realtà si oscilla tra felicità e sofferenza, dove la felicità è uno stato ottenuto attraverso un sentimento del nulla, e la sofferenza è ciò che resta di questo nulla, il suo nocciolo duro, eliminabile forse, ma a scapito della nostra umanità. Perché la sofferenza è ciò che ci lega alla terra. E' una fortuna e una sfortuna: tutto ciò che è dolorosamente umano ci può fare felici, ma non ci è permesso di attingere a fonti diverse dalle umane. «Tutto quanto compiremo d'ora in poi d'essenziale, lo compiremo in mancanza di meglio. Senza contentezza né disperazione» (R. Char).

Vorrei provare a immaginare un piacere del dolore. Una gioia non affrontabile dalla misera psicologia nei termini di un masochismo, in una prospettiva che non miri al benessere, ma al bene. Ad una introspezione psicologica risulta difficile rendere conto di una dimensione spirituale.

Forse non è perché sto male che a volte provo l'impulso di ficcare la testa in un tombino. So che potrei provare questo in qualunque momento, anche in un colmo di pacificazione con me e con il mondo. Viceversa la sensazione di un vivere pieno, che forse è felicità, non mi coglie necessariamente nei momenti di benessere. C'è qualcosa di più vero del mio star bene e del mio star male, e per avvicinarmi ad una definizione di questa cosa mi è vietato lo strumento dell'introspezione, almeno di quel genere di introspezione che per esercitarsi si serve della rete di rapporti che ho intrattenuto e intrattengo con il mondo. Ma esiste un'introspezione pura, non avente a che fare con

l'esterno? Ogni distinzione fra Io e mondo sarebbe impertinente, dilatandosi la dimensione soggettiva fino a comprendere tutto. Sarebbe il momento dell'Io-mondo, dove la poesia è di casa.

C'è una vita che mi guarda e che non è me stesso. Una cosa enorme che esiste al di fuori di me e che io continuamente cercavo di capire, di rendere interna a me, di inglobare nell'Io. Questa tensione all'incameramento dell'universo nel corpo si trova spesso in poesia. Nella prospettiva più radicale non ci sarebbe alcuna Visione del Mondo perché non avrebbe luogo alcuna scissione fra il mondo e il soggetto che vive. Di qui le varie poetiche tragiche, le ferite aperte, le piaghe languenti e via dicendo.

Ma c'è un'altra possibilità: quella in cui le varie individualità guardanti nel loro tentativo fagocitante e il mondo esterno venissero a loro volta guardati da un Io-mondo di ordine superiore. Non interessa rilevare l'hegelismo lampante di tale assunto iperteorico. Ciò che conta è che il «soggetto maggiore» che riuscisse a fare questo avrebbe raggiunto un livello di adesione alla vita tale che essa potrebbe svolgersi in piena libertà dalle costrizioni dell'«Io minore», solo per lui determinando tragedie e felicità in eccesso d'umano, solo per la sua ansia fagocitante.

La *pulizia* sarebbe la caratteristica dominante di questa visione dall'alto il cui esito – di rilevanza non indifferente – sarebbe forse di poter giungere ai limiti estremi delle possibilità di rappresentazione del linguaggio. Sarebbe una visione pura, saltando a piè pari la psicologia e ogni forma di attaccamento. Il dolore e la gioia godrebbero del loro giusto peso fra noi, favorendo il nostro ritorno al mondo, ma con altro animo. Come sarebbe bello e diverso allora ricominciare i rapporti, la socialità, la politica.

Uno dei nodi fondamentali per una poesia che voglia ritornare al mondo è quello di una riconsiderazione dei rapporti fra maschera e verità.

Il culto della verità si esplica attraverso una a-metaforicità antiretorica. Si instaura un apparato antiletterario, si elimina la finzione al fine di comunicare un'essenza... liberarla dalle mistificazioni, dalle sovrastrutture soffocanti della lingua. Ma poiché l'essenza, se è tale, non può comunque essere rappresentata da una lingua, pena la perdita di autenticità, sulla forma della verità si proietta l'ombra frastornante del confessionale: un'amplificazione delle occorrenze del discorso con esiti mistificatori. Un soffocamento del vero stesso ad opera di una esibita sincerità. D'altra parte l'assunzione tout court di un mascheramento esplicito, di una ostentata inautenticità o esteriorità, con l'intento di servire in tal modo più fedelmente la causa della verità, lascia un po' perplessi per il ritegno che la contraddistingue. Troppo lontano da una *nominazione*, che rimane l'unico atteggiamento in grado di scuoterci.

Ciò che ci potrebbe rappresentare più adeguatamente non è una verità-confessione, né il suo rovesciamento «a fin di bene», ma una *liberazione dal senso* di questa ricerca del vero e dal suo contrario. Non la sincerità coatta né la maschera che allontana: forse il vero limite è quello dell'insensatezza e forse solo la folle varietà della nostra morte può valere la pena di essere vissuta. Vissuta: non capita né confessata, né tantomeno metaforizzata. Non dovrebbe mai esserci un vuoto che parla, né un troppo pieno... ma una *persona* e la sua, singolare e collettiva, verità.

La tensione confessionale alla verità, nella misura in cui si serve di uno stile il più comune possibile, appartiene alla grande famiglia delle estetiche del brutto, quelle che rifiutano la retorica del bello scrivere. Quest'ultima è invece sottesa, in modo più o meno pesante, ad ogni scrittura allontanante, proprio perché nell'intento di fuggire la nominazione si è quasi sempre costretti a ricorrere a un apparato metaforico o comunque ornamentale.

La trasgressione, si sa, rimanda troppo al suo oggetto. È così che su di un altro versante il problema non dovrebbe essere quello del bello e del brutto, ma quello di liberarsi dal senso di bello e di brutto. Non si tratta di parteggiare per l'una o l'altra estetica, ma della possibilità di crearne una terza: un'*estetica dell'indifferenza*, che non sia una via di mezzo fra le due, né la loro sintesi più o meno dialettica, ma proprio un'altra cosa. Ancora, non un'indifferenza alla forma (prospettiva allettantissima ma che, oltre ad essere passibile di confessionalità, mi sembra servirebbe solo ad avallare delle brutture, senza peraltro apportare alcun guadagno in valore), ma una *forma che sia indifferenza*. E poi «indifferenza», non insensibilità al dolore che si avverte in una percezione este-

tica piena. Questo dolore va salvaguardato perché è il cuore pulsante di tutte le grandi poesie. Nella forma della poesia rimane quindi un segreto che non bisogna confondere con un facile gusto per il non detto. Non credo che ci sia un segreto da preservare. Ci può essere invece un dire la propria vita che non sia confessione, ma un essere nella sincerità. La vita non viene confessata, viene semplicemente detta a chi la vuol sentire. L'apparente reticenza non è dovuta ad una volontà di mascheramento, ma alla necessaria priorità della forma. Tale priorità non può essere considerata in questo caso come una fuga dalla semplice verità dell'esistenza, ma come l'unica valida difesa dal banale e dagli attacchi della doxa. Ciò che è comune non ha niente a che fare col banale. La mia verità ha valore solo nel momento in cui si fa comune, ma non c'è una verità comune preesistente alla mia, e se c'è è annacquata e stravolta nell'essenza, nell'adeguarsi al vivere concreto di ciascuno.

Andrea Lombardi

«A fior di labbro». La parola di Sbarbaro tra voce e silenzio

non so perché, ho sempre sperato poco dalla poesia, l'ho sempre considerata per un intermezzo, un episodio. Sento che mi abbandonerà, ma non solo: mi lascerà nelle braccia della prosa, nella quale spero molto di più.¹

Questa dichiarazione, risalente agli anni di *Pianissimo*, getta implicitamente luce su un aspetto dell'opera sbarbariana – l'esigua produzione lirica – che rientra senz'altro tra quei fattori all'origine di un certo atteggiamento pregiudiziale e snobistico per cui, già dai banchi di liceo, ci si accosta all'opera di Sbarbaro come all'opera di un poeta «minore». È la sorte toccata a molti poeti che hanno lasciato, seppur artisticamente e storicamente rilevanti, pochi versi, anche se il caso del ligure, un autore peraltro avvezzo alle etichette (su tutte quella assolutamente falsa di «vociano»), costituisce a tutti gli effetti un *unicum*: l'assunto per cui egli «ha scritto poco» vale, infatti, se riferito a Sbarbaro in quanto *poeta*, non a Sbarbaro in quanto *scrittore*. Proviamo a spiegare quest'ultima affermazione partendo dall'analisi quantitativa della sua produzione lirica. Sbarbaro è un poeta «magro», dove al significato lampedusiano del termine si lega quello di «poco prolifico»: si tratta di una connessione del tutto naturale alla cui radice sta, come vedremo, una *Weltanschauung* che necessariamente va a determinare la poetica dell'autore. Per il momento concentriamoci, però, solo sul secondo significato del termine, quello di «poco produttivo». Le raccolte pubblicate da Sbarbaro sono cinque: oltre al capolavoro *Pianissimo*, uscito per le edizioni de «La Voce» nel 1914, troviamo il giovanile *Resine*, edito nel 1911 su iniziativa degli ex compagni di liceo ma poi tassativamente escluso dallo stesso poeta nell'edizione definitiva delle sue opere, e altri tre volumetti usciti a distanza di molto tempo dalla raccolta del 1914: *Rimanenze* (1955), *Versi a Dina* (1956) e *Primizie* (1958). Questa è, in termini meramente quantitativi, la produzione di Sbarbaro *poeta*.

Guardando, invece, allo Sbarbaro *scrittore*, ovvero al complesso della sua opera, risulta evidente che quello con cui abbiamo a che fare è ben lontano dall'essere un autore poco prolifico. Nella dichiarazione posta in apertura di questo saggio, egli di fatto anticipa ciò che possiamo leggere ora scorrendo la sua bibliografia: la poesia non è che un «episodio» all'interno di un'opera nettamente segnata da ciò in cui Sbarbaro «sperava molto di più», la prosa. Nutritissimo, infatti, il *corpus* non lirico: *Trucioli* (1920), *Liquidazione* (1928), *Fuochi fatui* (1956), *Scampoli* (1960), *Gocce* (1963), *Contagocce* (1965), *Bolle di sapone* (1966), *Quisquilie* (1967), cui si aggiunge la prosa scientifica degli studi lichenologici, quella delle numerose traduzioni soprattutto da Flaubert, ma anche da Stendhal, Huysmans, Maupassant, Balzac e Zola e quella del ricchissimo epistolario (dove spicca il fondamentale *Cartoline in franchigia* del 1966). Che la produzione in prosa sia così abbondante rispetto a quella in versi è un fatto che non solo ci sorprende ma che ai nostri occhi rimane difficile da decifrare a causa di un limite del nostro tradizionale modo di studiare la letteratura per cui siamo portati a sottovalutare, e il più delle volte ad ignorare, tutte quelle opere che un autore ha scritto ma che non rientrano nel genere a cui è legato il suo nome. Poiché Sbarbaro è canonizzato come

¹ C. Sbarbaro, *Cartoline in franchigia*, in *L'opera in versi e in prosa*, a cura di G. Lagorio e V. Scheiwiller, Milano, Garzanti, 1999, pp. 553-554.

poeta allora siamo convinti che quanto egli abbia prodotto al di fuori dell'ambito della lirica, anzi, al di fuori di *Pianissimo*, si possa trascurare. Tuttavia, poiché le opere che fuoriescono dal campo della poesia costituiscono la parte più cospicua dell'opera complessiva di questo scrittore, intraprendere uno studio su Sbarbaro senza prendere in esame tali opere o continuando a considerarlo esclusivamente come l'autore di *Pianissimo* non può che rivelarsi già in partenza un'operazione priva di qualsivoglia proposito di serietà.

Una volta messo in chiaro che il nostro è un autore prolifico, e lo è in particolare sul versante della prosa, c'è un ultimo aspetto su cui bisogna concentrarsi, un aspetto che rappresenta il vero motivo d'interesse legato alla dichiarazione con cui si è scelto di incominciare questo saggio. Sbarbaro scrive quelle parole in un momento del tutto particolare della sua carriera, ossia durante la composizione dei testi che confluiranno in *Pianissimo*, il libro che lo consacrerà come poeta. Mentre stanno nascendo i frutti più maturi della sua poesia, l'autore ligure rivela di considerare la scrittura in versi soltanto un «episodio» all'interno della propria attività di scrittore, ovvero un momento che, come tale, prima o poi conoscerà una fine. E la fine verrà di lì a poco, una volta che *Pianissimo* avrà visto la luce: la scrittura in prosa fiorisce, infatti, proprio dopo il 1914, l'anno di pubblicazione dell'opera che rappresenta non solo l'acme della poesia sbarbariana ma, sostanzialmente, anche il suo libro d'esordio (*Resine* viene stampato dagli amici di liceo e non per volontà di Sbarbaro, il quale ne imporrà l'esclusione dall'edizione definitiva delle sue opere) e il suo libro conclusivo. In effetti, due delle tre raccolte che vedono la luce dopo *Pianissimo* sono frutto di una scrittura ormai divenuta sporadica e poco ispirata rispetto a quella dei primi anni Dieci, e tutte e tre vengono significativamente pubblicate con clamoroso ritardo rispetto all'epoca della loro composizione: *Rimane* del 1955 risale in realtà al 1921, i *Versi a Dina*, in volume nel 1956, erano già usciti in rivista nel 1931, mentre *Primizie* del 1958 contiene addirittura testi precedenti a *Pianissimo*. L'unico progetto lirico in cui Sbarbaro riversa con zelo le proprie energie dopo il 1914 è rappresentato dall'infelice riscrittura di *Pianissimo* del 1954: un'operazione non riuscita, nonostante l'intenzione del poeta di dare una veste migliore e definitiva al libro, ed emblematica di come l'ispirazione che aveva dato vita, quarant'anni prima, a quel capolavoro, Sbarbaro l'avesse ormai perduta da tempo. Libro d'esordio e libro conclusivo, *Pianissimo* si configura quindi come quell'«episodio» all'interno della carriera dell'autore di cui lui stesso ci parla nella dichiarazione contenuta in *Cartoline in franchigia*. E leggendo quelle parole si ha come l'impressione che il poeta ne sia completamente consapevole, come se Sbarbaro, proprio durante la composizione dei testi di *Pianissimo*, sappia già che quel libriccino che sta prendendo vita tra le sue mani racchiuderà l'intera sua esperienza di poeta. Egli ha già decretato la fine di quell'«episodio» ed intravede l'inizio di una nuova esperienza, quella della scrittura in prosa, che lo accompagnerà fino alla fine dei suoi giorni.

Arrivati a questo punto e di fronte a una consapevolezza che per certi versi è disarmante, viene spontaneo chiedersi quali siano le ragioni di una scelta che, pur apparentemente non dolorosa, rappresenta senz'altro una rinuncia. Che cosa si cela dietro la decisione di Sbarbaro di abbandonare la poesia per la prosa? Perché proprio mentre la sua voce sta trovando massima espressione nei testi di *Pianissimo*, Sbarbaro ha già deciso di approdare al silenzio della prosa? La dichiarazione posta in apertura di questo saggio può lasciar intendere che quella della prosa rispetto alla poesia rappresenti una mera scelta stilistica, ma non è così: Sbarbaro è autore troppo intelligente e troppo complesso per trattarsi soltanto di una scelta di genere. Egli fin dal liceo ha scritto versi, pur considerandola già allora un'attività temporanea, legata alla giovinezza, e ha continuato a farlo in maniera assidua, nonostante un breve periodo di silenzio poetico dopo le liriche di *Resine*, dal 1911 fino al 1913, gli anni in cui si concentra la composizione dei testi di *Pianissimo*. Tuttavia, proprio in quel periodo, Sbarbaro confessa all'amico Barile di considerare la scrittura in versi soltanto un momento della propria carriera, e in quanto tale destinato a finire. Sono due le ragioni che conducono a quella dichiarazione: da un lato un atteggiamento, mantenuto da Sbarbaro fin dagli anni del liceo, di indifferenza e disinteresse nei confronti della poesia, che lo porta a considerare in maniera pe-

rennemente riduttiva i versi che scrive e di cui ribadisce di continuo l'inconsistenza e la casualità, *in primis* nei titoli delle raccolte (caratteristica che manterrà anche per i volumi di prose); dall'altro il periodo stesso in cui quelle parole sono state scritte. In quegli anni il poeta sta componendo le liriche che confluiranno in *Pianissimo* ed è questo il motivo che lo porta alla consapevolezza disarmante di quella dichiarazione: attraverso la scrittura di *Pianissimo*, una raccolta che in origine egli intitola emblematicamente *Sottovoce*, Sbarbaro comprende che il peso della sua parola non è più in grado di essere sostenuto dalla voce della poesia, una voce il cui tono si sta via via abbassando e che va inevitabilmente trasformandosi in una non-voce, in un silenzio, in prosa. Pertanto, quelle ragioni ideologiche che sono alla base del cambio di rotta operato da Sbarbaro dopo *Pianissimo* e che affondano le radici nel rapporto, senz'altro contraddittorio, tra il poeta e la scrittura in versi, non possono che essere ricercate in quell'opera che è anzitutto un'indagine sulla possibilità della parola di «dire» e dove la parola, proprio perché pronunciata «pianissimo», ci rivela il senso della sua origine e della sua fine.

Se le ragioni dell'abbandono della poesia da parte di Sbarbaro vanno rintracciate in *Pianissimo* è perché «voce» e «silenzio» non costituiscono soltanto le due strade al crocevia delle quali sorge la particolare parola di quest'opera, ma anche perché essi si configurano come veri e propri oggetti d'indagine all'interno dei testi. *Pianissimo*² si apre, infatti, all'insegna del silenzio: «*Taci, anima stanca di godere | e di soffrire*» (I, 1, vv. 1-2). «Taci», come nel primo testo della seconda sezione (*Taci, anima mia. Son questi i tristi*), non è un'esortazione, ma la constatazione del silenzio dell'«anima» del poeta, un'anima che non gode più e non soffre più, dove ogni residuo di vita tace³. L'anima è diventata, «come il corpo», incapace di parlare, «ammutolita», ma questo silenzio non equivale a una pace, è piuttosto un vuoto di disperazione rassegnata. Di fronte a questo vuoto l'evento della morte risulterebbe un'ovvia conseguenza («Noi non ci stupiremmo non è vero, mia anima, se il cuore | si fermasse, sospeso se ci fosse | il fiato...», vv. 11-14), anzi, rappresenterebbe quasi una salvezza, alla quale però il poeta non può aspirare. Una condizione ben più traumatica lo aspetta, quella del sonnambulismo, di chi continua a vivere ma da estraneo, senza rendersene conto: «Invece camminiamo. | Camminiamo io e te [anima] come sonnambuli» (vv. 15-16). Ogni residuo di vita è scomparso: «La vicenda di gioja e di dolore | non ci tocca» (vv. 21-22), regna l'apatia, il silenzio. Le cose hanno perso la capacità di parlare, hanno perso quell'incanto che permetteva ancora una comunicazione tra il mondo e l'uomo: «*Perduta ha la sua voce* | la sirena del mondo» (vv. 22-23), la realtà è divenuta afona, priva di voce, cioè priva del più evidente segno di vita. Per questo il mondo è diventato «un grande deserto»: il deserto è il luogo dell'assenza di vita (e di voce) per eccellenza. Tuttavia, il silenzio non rappresenta soltanto la perdita dell'incanto del mondo o l'apatia in cui è caduta l'anima del poeta, ma in *Pianissimo* diventa strumento di conoscenza: è, come lo sguardo, ciò che permette di svelare la verità, contro l'inganno creato dai rumori della «consuetudine»:

Tace intorno
la casa come vuota e laggiù brilla
silenzioso coi suoi lumi un porto.
Ma sì freddi e remoti son quei lumi
e sì grande è il *silenzio* nella casa
che mi levo sui gomiti in ascolto.
Improvviso terrore mi sospende
il fiato e allarga nella notte gli occhi.
(I, 3, vv. 3-10)

² Per *Pianissimo*, l'edizione di riferimento, da cui provengono le citazioni, è quella curata da L. Polato, che riporta la redazione originaria del 1914, C. Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di L. Polato, Venezia, Marsilio, 2001; per le altre opere sbarbariane ci siamo attenuti a *L'opera in versi e in prosa*, cit.

³ Cfr. anche I, 8, vv. 1-3: «*Ora che non mi dici niente, ora | che non mi fai godere né soffrire | tu sei la consueta dei miei giorni*».

Il silenzio smaschera la realtà, permette l'improvvisa presa di coscienza da parte del poeta che la propria vita è «separata dal resto della terra», di essere «solo al mondo» (v. 13), porta cioè alla scoperta di ciò che il «sonno», la vita apparente e consueta, non fa vedere e non fa ascoltare. Solo il «mondo *muto* delle cose» (v. 27) impedisce al poeta di sentirsi solo, proprio quelle cose che comunicano tacendo e non riempiono di parole il mondo. L'inadeguatezza della parola viene espressa in maniera inequivocabile nella dodicesima lirica della prima sezione, *I miei occhi implacabili che sono*: «*Col rumor della voce noi vogliamo | creare fra di noi quel che non è*» (I, 12, vv. 7-8); soltanto il silenzio può rivelare la verità, il tentativo fallito di una comunicazione impossibile: «quando *taciamo* non sappiamo che dirci | ed apre degli abissi quel *silenzio*» (vv. 9-10). Il «rumore della voce» risulta un segno di quella vita regolata dalla «consuetudine» che Sbarbaro non può accettare, perché falsa e apparente: «*Ogni voce m'importuna*» (I, 16, v. 7); ne consegue l'amore per il «mondo muto delle cose», per la «voce delle cose» inanimate, le più simili al soggetto estraniato.

Le uniche voci e gli unici rumori presenti in *Pianissimo* provengono tutti dalla strada, quando il poeta, di notte, attraversa la città e vive la sua «vita più profonda» (II, 7, vv. 1-2): «Negli atrii di pietra *voce d'acqua!*» (v. 5); «*Udire* nella mia notte per ore | avvicinarsi e dileguare i passi!» (vv. 12-13); «*Rasentando* le case cautamente | io *sento* dietro le pareti sorde | le generazioni respirare» (vv. 20-22). Il poeta tende quasi l'orecchio, vuole cogliere quella realtà «rasentata». Non sempre è l'io a tendere l'orecchio, ma talvolta sono voci e suoni che, come *chocs*, lo sorprendono, rompono improvvisamente quella campana di vetro dentro cui risiede il sonnambulo: un «canto d'ubriachi» che desta l'attenzione del bambino di notte e lo commuove (ma ora «quell'inganno anche è caduto», II, 2, v. 15) e un «canto di cicale» (II, 10) che talora sorprende il poeta mentre cammina «nell'arsura della via» e innesca in lui la visione di quella natura che un tempo era per lui motivo di consolazione. Si tratta in entrambi i casi di un «canto», di una musica piacevole, ma di cui il poeta deve constatare la natura illusoria, a dimostrazione che soltanto il dominio del silenzio può svelare la verità. Sguardo e silenzio rappresentano gli ultimi baluardi per un'indagine sull'esistenza di un soggetto svuotato delle possibilità conoscitive e impossibilitato ad essere termine di verifica dell'esperienza. Di conseguenza, la parola di questo soggetto assume un valore particolare, in quanto

non si rende depositaria di possibili significati nascosti che leghino i fenomeni tra loro, non è strumento di ricerca sul senso dell'esistere (o sulla mancanza di tale senso). La parola è piuttosto descrizione degli eventi, scarico suono in bocca all'io lirico che registra le gioie e i dolori derivanti dal suo impatto stupito col mondo⁴.

Pianissimo si configura così non soltanto come percorso di indagine su se stesso, bensì è per Sbarbaro anche l'indagine sulle possibilità della parola di «dire», partendo dalla constatazione che la propria anima tace, incapace di godere e di soffrire, e che anche «la sirena del mondo» ha perso la propria voce. La conclusione di questo percorso è una risposta ad entrambe le indagini:

Ma poi che sento l'anima aderire
ad ogni pietra della città sorda
com'albero con tutte le radici,
sorrido a me indicibilmente e come
per uno sforzo d'ali i gomiti alzo...

(II, 10, vv. 11-15)

In quel «sorrido a me indicibilmente» c'è tutta la rassegnazione del soggetto che è arrivato alla fi-

⁴ E. Falcomer, *Soggetto e natura in Camillo Sbarbaro*, in «Studi novecenteschi», a. XIII, n. 32, dicembre 1986, p. 208.

ne del percorso di autoscopia constatando la propria reificazione, e che, parallelamente, in quanto divenuto «cosa», risulta espropriato del segno distintivo che definisce l'uomo in quanto tale, ovvero la parola. Sbarbaro si abbandona alla rassegnazione e accetta il suo esser «cosa» e l'impossibilità di parlare, lo accetta senza indagarlo, senza dire, appunto, una parola: lo accetta in un sorriso, un sorriso «indicibile».

A questo punto viene da chiedersi, di fronte all'inefficacia della parola, quale valore assuma la voce della poesia. Se l'io si mostra insufficiente come termine di verifica dell'esperienza, se riesce a coglierla soltanto rinunciando al segno distintivo dell'essere umano, ovvero la parola, allora la poesia risulta uno strumento inadeguato a rappresentare la verità. La parola poetica non può più portare significati che suggeriscano qualcosa al di là dell'apparenza, non può svelare la realtà vera, ma soltanto registrare la grande tautologia dell'esistenza, per cui «tutto è quello | che è, soltanto quel che è». Ma allora che senso ha scrivere? Perché Sbarbaro, di fronte alla consapevolezza dell'inefficacia della parola, la utilizza per raccontare la propria esistenza? A maggior ragione viene da chiederselo leggendo uno dei suoi *Trucioli*:

Da quando posso parlare, la mia vita è colpita da immobilità.

Del più desiderabile bene, se la parola lo tocca, rimane la buccia. [...] Così da me mi muro e pietre sono le parole.

[...] Ma forse in fondo a questa strada è il silenzio. Già ogni parola m'è di troppo. Presto riempirò la pagina con una interiezione.

[...] Diventi muto e le parole non dette mi restino pietre sul cuore, purché parta un giorno pel mondo a scordarmi anche il nome⁵.

Le parole non soltanto sono inefficaci nel rappresentare il vero, ma sono un muro di pietre che circonda il poeta. L'uso delle parole è una costrizione che crea immobilità, per questo Sbarbaro sogna di limitare la scrittura ad una sola interiezione, aspira al silenzio, a diventare muto. La vita diventa immobile, una «buccia», perché il poeta la vive in anticipo nella scrittura («E quando potei pregare: *Padre, che ci hai tenuto sui ginocchi...*, in quel punto mio padre morì (la sua morte naturale fu un bis increscioso)»⁶). In questo senso è come se Sbarbaro si murasse vivo entro le sue parole, e non riuscisse a scavalcare quel muro, cioè a vivere con autenticità: il vivibile è già stato vissuto nella scrittura, di conseguenza la vita è colpita dall'immobilità. Il desiderio di diventare muto è il desiderio di evitare le parole, cioè di anticipare nella scrittura la vita, e così poter partire «un giorno pel mondo», realizzando finalmente il sogno di varcare il «cerchio della Necessità» alla ricerca di una vita altra, dimenticandosi della propria attraverso la perdita del proprio nome, gesto emblematico già visto in II, 3 («La volontà mi prende di gettare | come un ingombro inutile il mio nome») e nella *Lettera dall'osteria* («Perdermi là sognavo, essere un altro, | dimenticarmi sino del mio nome»).

Sbarbaro, però, scrive. Qui bisogna chiamare in causa l'ambiguità e la contraddittorietà tipiche di questo autore. Seppur inadeguato, inefficace, muro in pietra insormontabile che corrisponde a un blocco vitale, il linguaggio poetico, o in generale, la parola, rappresenta per Sbarbaro l'unica felicità, come mostra un testo presente in *Versi a Dina*:

La bambina che va sotto gli alberi
non ha che il peso della sua treccia,
un fil di canto in gola.
Canta sola
e salta per la strada; ché non sa

⁵ Sbarbaro, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 133.

⁶ *Ibidem*.

che mai bene più grande non avrà
di quel po' d'oro vivo per le spalle,
di quella gioia in gola.

A noi che non abbiamo
altra felicità che di parole,
e non l'acceso fiocco e non la molta
speranza che fa grosso a quella il cuore,
se non è troppo chiedere sia tolta
prima la vita di quel solo bene.

«Non abbiamo | altra felicità che di parole». La contraddizione è evidente. Ma se di solito le ambiguità e le contraddizioni in Sbarbaro non sono mai risolte, qui forse si arriva ad un compromesso. Da un lato la parola può soltanto registrare l'aspetto tautologico del mondo, senza dare significati, ed è anche ciò che non permette al poeta di vivere autenticamente perché erge un muro tra lui e la vita stessa, un muro di parole; dall'altro la parola, la scrittura, diventa necessaria a Sbarbaro, nonostante la letteratura sia per lui un'attività disinteressata, compiuta in disparte, e in particolare la poesia rappresenti «un intermezzo, un episodio» in attesa di approdare alla «terraferma», alla prosa⁷. Tuttavia, di fronte alla contraddizione, stavolta Sbarbaro arriva a un compromesso. Il poeta sa che la parola è inadeguata a rappresentare il vero, ma sa anche che questa inadeguatezza deriva dall'insufficienza dell'io di fronte al manifestarsi della verità, per questo, tra silenzio e parola che rispecchia il suo essere insufficiente, il suo essere uomo, Sbarbaro non decide di imboccare la prima strada, quella del silenzio poetico, ma arriva ad un compromesso: sceglie una parola che stia a metà tra il silenzio e la propria voce, una parola che porta «le stimmate della propria genesi dolorosa e necessaria», come già notava Montale⁸, una parola pronunciata «a fior di labbro»⁹, «sottovoce», «pianissimo».

A un certo punto, tuttavia, questa parola azzerata non è più sufficiente. Si tratta di una soluzione temporanea, di cui Sbarbaro è ben consapevole già durante la composizione delle liriche di *Pianissimo*, come si evince dalla dichiarazione da cui siamo partiti. L'approdo alla prosa è la logica conseguenza di quel tentativo rappresentato da *Pianissimo*, l'esito naturale di una parola pronunciata «sottovoce»: esso diventa necessario allorché Sbarbaro si rende conto che «dire io» non può che risolversi in un dire «pianissimo» proprio a causa dell'inconsistenza di quell'io. La scelta della prosa, del frammento, fino ad arrivare all'aforisma, è inevitabile in quanto unica forma espressiva disponibile di fronte alla crisi di un soggetto che non riesce più ad essere centro unificante di un *Erlebnis* e termine di verifica della propria esistenza. Di fronte alla disgregazione di un mondo reificato, privo di valore universale, Sbarbaro non può che raccontare la realtà, a sua volta disgregata, della propria esistenza, ma soltanto il silenzio della prosa, e non la voce della poesia o il compromesso di una parola pronunciata «pianissimo», è in grado di sorreggere la conclusione a cui l'uomo, e non lo scrittore, è arrivato, quella di esser divenuto egli stesso una cosa, un oggetto del mondo, un frammento.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 473.

⁸ E. Montale, recensione a *Trucioli*, in «L'Azione», 10 novembre 1920, in *Id.*, prefazione a C. Sbarbaro, *Poesia e Prosa*, a cura di V. Scheiwiller, Milano, Mondadori, 1979, p. XI.

⁹ «[...] una notte che coi sensi giacevo a letto "lungo disteso come in una bara", mi venne da sé alle labbra la constatazione: Taci, anima stanca di godere e di soffrire... Prendevo coscienza di me; nasceva il mio secondo libretto di versi: una specie di sconsolata confessione fatta a fior di labbro a me stesso». Sbarbaro, *L'opera in versi e in prosa*, cit., pp. 472-473.

Unplugged

Robert Wyatt
Sea Song

Sembri diversa ogni volta,
quando arrivi con le tue creste spumose
e la tua pelle brilla leggermente sotto la luna,
un po' pesce, un po' focena, un po'
cucciolo di capodoglio... Dimmelo: sei mia?
E io, sono abbastanza tuo per giocare con te?

Scherzi a parte, di notte sei fantastica –
specie quando sei ubriaca: sei come dico io.
Ma proprio non capisco quella te diversa
del mattino, quand'è ora di far finta
di essere umani, solo per un momento:
sorridi, ti prego.

Lo so, sarai diversa in primavera,
sei un animale che va con le stagioni,
una stella marina sballottata dalla corrente
continuamente, fino a quando il sangue
non rincorre la prossima luna piena.

La tua pazzia sta bene con la mia,
la tua luna gira precisamente con la mia –
soltanto con la mia: non siamo soli.

Todd Portnowitz
Levelheaded Heads

Da così tanto tempo
sto con la mano alzata
aspetto il mio turno nella fila

e, Dio, mi faccio bastare così poco
mi raggiro davvero alla grande

ma ora questa farsa la smetto
senza spiegazioni
senza ripensarci a letto

per la millesima volta –
be' e allora viva l'agitazione
e abbasso quelle teste
con la testa sulle spalle

E tutta quella bile
tutta quella rabbia preziosa
appenderla alla parete della mia stanza

e gli dei dorati
e tutte le risposte facili
e gli anni persi a programmare la caduta

aspettando

che i dadi mi portassero fortuna
che la legge desse appello alla mia causa
stanco ormai
di seguire ordini da un padrone
che vende sogni troppo cari
e indica sempre con la spada
la mia prossima tappa

E, Dio buono,
io mi mordevo la lingua
io me la cavavo nel diniego

e a parte quella corda inaffidabile
non c'era modo di scendere
e mi stancavo troppo ad aspettare

che i dadi mi portassero fortuna
che la legge desse appello alla mia causa
stanco ormai
di seguire ordini da un padrone
che vende sogni troppo cari
e indica sempre con la spada
la mia prossima tappa

Lou Reed

The Bed

Questo è il posto dove si sdraiava
quando andava a letto, la sera
E questo è il posto dove abbiamo concepito i nostri bambini
la notte le candele lo illuminavano vivaci

E questo è il posto dove si è tagliata le vene
quella notte fatale e assurda
– E io dico: che sensazione...

Questo è il posto dove vivevamo
l'ho pagato con l'amore e col sangue
E queste sono le scatole che teneva sulla mensola
piene delle sue poesie e cose varie

E questa è la stanza dove ha preso il rasoio
e si è tagliata le vene quella notte fatale e assurda
– E io dico: che sensazione...

Non avrei mai iniziato se avessi saputo
che sarebbe andata così
Ma – cosa buffa – non sono per niente triste
che sia finita in questo modo

Che sensazione...

Redazione

Simone Burratti

Andrea Lombardi

Alessandro Perrone

Todd Portnowitz

Marco Villa

Contatti

forma0vera@gmail.com

simoneburratti@gmail.com

tportnowitz@gmail.com

Impaginazione e grafica a cura di

Maria Elena Iezzi

formavera
13 dicembre 2013

2

settembre — dicembre 2013