

P
U
N e C
T a A
O P
O



Punto e a capo

formavera 11

Ottobre 2017 - Agosto 2019

Indice

Editoriale

Punto e a capo di Andrea Lombardi.....12

Testi

Simone Burratti, *Progetto per S.*15

Marilina Ciaco, *Inediti*17

Valentina Murrocu, *Inediti*20

Leonardo Canella, *Nuove nuglette*23

Simone Di Biasio, *Inediti*25

Carlo Bordini, *Inedito*27

Francesco Iannone, *Inedito*28

Rodolfo Zucco, *Bubuluz*30

Celina Dzyacky, *Flora umana*
Fotografie di Federica Porro33

Alejandra Pizarnik, *Poesie*41

Gabriel Del Sarto, *Poesie*44

Roberto Batisti, Francesco Brancati,
Marco Malvestio, *hula apocalisse*49

Fabio Pusterla, *Cenere, o terra*53

Federico Caruso, *Inediti*57

Luca Rizzatello, *mano morta con dita S02*64

Luigi Fasciana, <i>Inediti</i>	68
Jonathan Di Pietrantonio, <i>Inediti</i>	70
Matteo Tasca, <i>Inediti</i>	72
Francesco Ottonello, <i>Inediti</i>	76
Noemi De Lisi, <i>Inediti</i>	78
Letizia Imola, <i>Inediti</i>	81
Riccardo Socci, <i>Inediti</i>	84
Giuseppe Nibali, <i>Inediti</i>	86
Silvia Righi, <i>Inediti</i>	88
Emanuele Franceschetti, <i>Inediti</i>	91
Rodolfo Zucco, <i>Inediti</i>	93
Luciano Neri, <i>Discorso a due</i>	95
Maria Borio, <i>Trasparenza</i>	98
Valerio Magrelli, <i>Inediti dai quaderni (1985-2016)</i>	102

Esercizi di forma

Fotografie di Federica Porro

Pietro Cardelli, <i>Una nuova etica</i>	110
Celina Dzyacky, <i>Untitled II</i>	113
Letizia Imola, <i>Tmesi</i>	114
Nathaniel Marcus, <i>Stillness Institute</i>	117

Traduzioni

James Tate, <i>Tre poesie</i> Traduzione di P. Cardelli e T. Portnowitz.....	120
Bernard Noël, <i>La Chute des temps</i> Traduzione di D. Iozzia.....	125
Raymond Carver, <i>Viewfinder</i> Traduzione di E. Casadei.....	132
Anne Michaels Traduzione di M. Malvestio.....	136
Rainer Maria Rilke, <i>Erlebnis</i> Traduzione di M. Manara.....	141
Joaquim Manuel Magalhães, <i>Os Dias, Pequenos Charcos</i> Traduzione di V. Toschi.....	146
John F. Galindo, <i>Sei poesie</i> Traduzione di C. Rabbogliatti.....	149
Lital Khaikin, <i>alethe</i> Traduzione di V. Cianci.....	156
Stéphane Mallarmé, <i>Conflit</i> Traduzione di M. Manara.....	167
Henri Michaux, <i>La nuit remue</i> Traduzione di A. Vucaj.....	173
<i>Poeti di oggi</i> A cura di Nino Muzzi.....	176

Per un'antologia dei poeti del Quèbec

Traduzioni e curatela di Jacopo Rasmi

Gaston Miron.....	189
José Aquelin.....	198
Benoit Jutras.....	200
Mathieu Arsenault.....	202

'altri versi'

*Incontri di poesia contemporanea a cura di
Francesca Del Zoppo, Daniela Gentile,
Francesca Santucci*

Gian Mario Villalta.....	210
Massimo Gezzi.....	214
Elisa Biagini.....	217

Saggi e recensioni

Carlo Mathieu, <i>La voce dei Canti</i>	223
Letizia Imola, <i>Il respiro di Fureur et mystère</i>	227
Pietro Cardelli <i>Su Appartamenti o stanze di Carmen Gallo</i>	232
Marco Villa <i>Su Progetto per S. di Simone Burratti</i>	240

Paul Valery, <i>Ego scriptor</i>	242
Andrea Acribo	
<i>I 'raffronti vocalici' e i suoni della gravitas</i>	244
Carola Borys	
<i>Su La pura superficie di Guido Mazzoni</i>	247
Alessandro Mantovani	
<i>Su Lingualuce di Damiano Sinfonico</i>	250
Viktor Šklovskij, <i>L'arte come procedimento</i>	252
Filippo Grendene, <i>Lo sguardo del cobra</i> (ancora su <i>La pura superficie di Guido Mazzoni</i>).....	256
Giacomo Morbiato	
<i>Metrica e forma nella poesia di oggi</i>	262
Bernardo Pacini	
<i>La promessa, la svolta, il prestigio:</i> <i>illusionismo e disillusione nella poesia di Luigi Socci</i>	277
Northrop Frye, <i>Sul linguaggio</i>	287
Fernando Marchiori	
<i>Nei dintorni di Planaval con Stefano Dal Bianco</i>	289
Carlo Bordini, <i>Lolini, l'obliquo della poesia</i>	293
Fabio Magro,	
<i>Una lettura della Capanna indiana</i> <i>di Attilio Bertolucci</i>	295
Corrado Benigni, <i>Un'intervista</i> <i>A cura di Francesca Santucci</i>	304
Carlo Bordini, <i>Un'intervista</i> <i>A cura di Claudio Orlandi</i>	308
Giorgio Ghiotti, <i>Costellazioni</i>	312

Matteo Tasca <i>Il volto e la voce. Contatti tra la saggistica di Umberto Fiori e la filosofia di Emmanuel Lévinas.....</i>	316
Daniela Gentile <i>Su Il libro delle cose di Fabio Donalisio.....</i>	328
Alessandro Mantovani <i>Su L'estate di Gaia di Alessio Paiano.....</i>	331
Stefano Dal Bianco, <i>Distratti dal silenzio.....</i>	334
Francesca Mazzotta <i>Su Una madonna che mai appare. Una caduta di Andrea Donaera.....</i>	336
Carola Borys <i>Punk e romanticismo, parodia e satira: su Nuova poesia troll.....</i>	338

Racconti

Andrea Parlanti, <i>Boccale da Litro.....</i>	347
Giorgio Ghiotti, <i>Il nostro Sur.....</i>	352
Ciro Gazzola, <i>Cose da vedere.....</i>	356
Giulia Annecca, <i>Wu, il santone di Via Ripamonti.....</i>	364
Francesca Santucci, <i>Le formiche le formiche.....</i>	366

Ghost track

Big Thief, <i>Shark Smile.....</i>	370
------------------------------------	-----



Editoriale

PUNTO E A CAPO

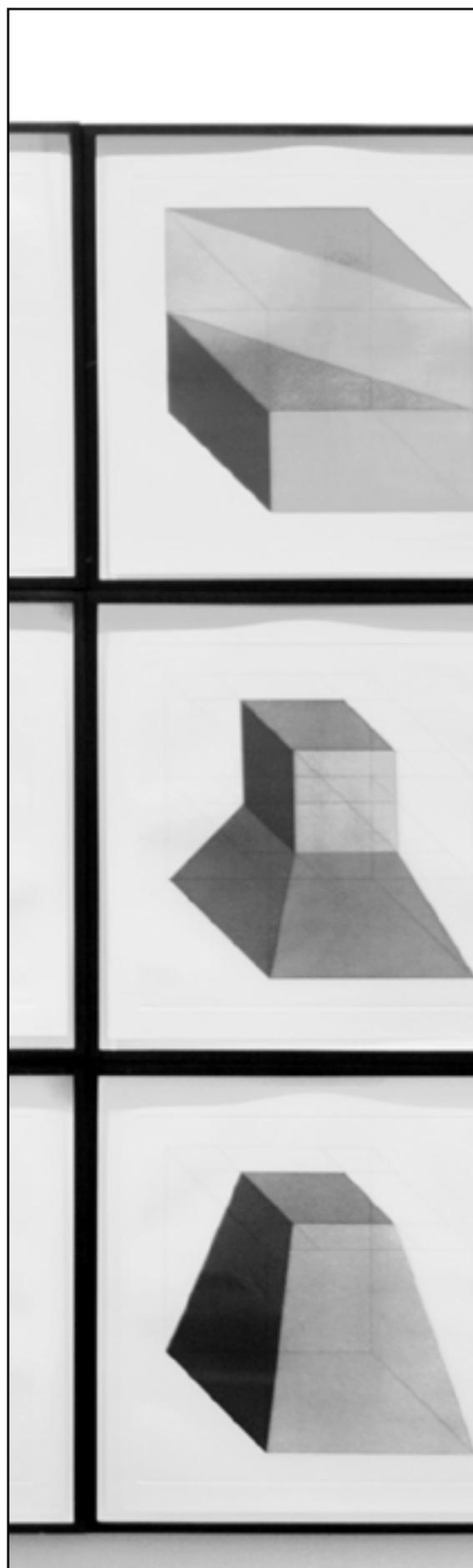
di Andrea Lombardi

formavera è uno spazio nato dalla volontà di rendere pubblica una posizione, una proposta di linea, un'idea di poesia condivisa. Alla base di questo progetto vi era una ricerca comune, fondata su un dialogo cominciato a Siena e che negli anni si è alimentato grazie all'ingresso di altre voci. Creando formavera nel maggio 2013 rendevamo concreto qualcosa che fino a quel momento aveva vissuto soltanto nei dialoghi e nei nostri testi: questi ultimi, pur nella loro diversità, facevano capo a qualcosa che li univa, li rendeva fratelli, qualcosa che sottovoce abbiamo iniziato a chiamare una poetica. Creando formavera nel maggio 2013 compivamo un gesto anacronistico – una rivista di poetica – e lo facevamo, paradossalmente, in uno spazio pienamente contemporaneo – la rete. E forse proprio grazie alle spinte opposte che provenivano da questi due poli siamo riusciti a trovare un equilibrio, a dare vita a una realtà la cui caratteristica più evidente è sempre stata la coerenza. In più di quattro anni, nonostante i vari cambiamenti all'interno del gruppo redazionale, con la fuoriuscita progressiva dei membri fondatori Alessandro Perrone, Simone Burratti e Marco Villa (questi ultimi due rimasti come collaboratori e membri del comitato direttivo) e l'ingresso di Pietro Cardelli e Daniele Iozzia, pensiamo di essere riusciti nell'intento che ci eravamo proposti all'inizio: pubblicare solo ciò che ritenevamo in linea con le nostre idee. Proprio per lo spazio in cui abbiamo deciso di operare – il web – era una scelta che sapevamo sarebbe stata per certi versi

controproducente, che ci avrebbe condotto inevitabilmente nella dimensione della nicchia ed esposto al rischio di essere tacciati di snobismo o di chiusura preventiva (della serie “se la cantano e se la suonano”). Sapevamo tutto questo, ma abbiamo comunque deciso di perseguire questa via, cercando di non cedere alla tentazione della pubblicazione “facile” o a quel misto di connivenza, complicità e solidarietà aprioristica che imperversa tra i giovani poeti contemporanei. Abbiamo dato alla rivista una struttura: articolazione in cicli trimestrali, aperti da un editoriale, in cui pubblicare con cadenza settimanale saggi, interventi, poesie, traduzioni, dando spazio a materiali editi e inediti, di autori affermati ed emergenti. L'obiettivo è sempre stato quello di far emergere una direzione e crediamo che i nostri lettori lo abbiano compreso e, ce lo auguriamo, apprezzato.

Ora, dopo quasi cinque anni, crediamo che sia giunto il momento, per formavera, di aprirsi ad un piccolo rinnovamento. La direzione e lo spirito della rivista rimarranno invariate, ma da questo momento introdurremo alcuni cambiamenti che toccheranno rispettivamente 1) il campo d'indagine, il quale si estenderà ad altre forme di scrittura e in particolare alla prosa; 2) le tipologie di intervento saggistico, con un uso più insistente della recensione e l'apertura all'analisi stilistica come strumento di interpretazione testuale; 3) l'impostazione editoriale della rivista.

Questa scelta, simboleggiata dalla nuova veste grafica del sito, fa capo a tre ragioni principali. Anzitutto pensiamo che l'apertura verso altre forme quali la prosa sia una conseguenza naturale della ricerca che abbiamo finora condotto, come in parte abbiamo già avuto modo di mostrare con alcune pubblicazioni presenti negli ultimi cicli. In secondo luogo sentiamo l'esigenza di rafforzare l'aspetto critico-testuale della rivista: da una parte affiancheremo alla pubblicazione dei saggi critici quella di recensioni su opere contemporanee, nella convinzione che tale novità possa essere utile per far emergere la nostra proposta di linea e al tempo stesso per far emergere l'aspetto militante della rivista; dall'altra crediamo sia necessario dare spazio in rete e in un contesto extra-accademico a uno strumento critico come la stilistica, intesa non quale sterile esercizio tecnico, ma come strumento fondamentale per la piena comprensione della voce del testo. Infine, per favorire una continuità delle uscite più fluida e procedere meno schematicamente, abbiamo pensato di modificare anche la struttura della rivista: i cicli delle pubblicazioni cesseranno di avere una cadenza trimestrale e non dovranno iniziare obbligatoriamente con un editoriale della redazione. Le riflessioni di poetica saranno sviluppate nella continuità delle pubblicazioni con interventi personali e collettivi così da dare vita ad uno scambio che ci auguriamo possa essere ancor più stimolante. Per quanto riguarda i contenuti, ovviamente la pubblicazione di testi poetici editi e inediti di autori affermati o emergenti resterà uno dei nuclei editoriali della rivista, così come le traduzioni inedite avranno uno spazio ancora maggiore. Per il resto, la volontà di proporre una linea e di far emergere una poetica sarà sempre il fulcro e il senso di questa rivista: l'esigenza che ci ha spinto a fondare formavera nel 2013 non si è esaurita, ma se possibile si è resa ancor più forte. Quel dialogo iniziato tanti anni fa, anche se con diversi interpreti, non si è ancora concluso, così come immutata è rimasta quella necessità, affermata nel primo editoriale, di perseguire una poesia nuova, nella sua forma vera, da accudire e sviluppare come un'equazione o un figlio, finché non sarà palese la sua strada e proseguirà senza di noi, dopo di noi.



Sol Lewitt, Forms Derived From a Cube, 1982

Testi

Simone Buratti

Progetto per S.

1.

Ci sono cose che non potrai mai prendere, come se la tua mano fosse troppo precisa per le misure sopra le molecole. Ogni giorno farai del tuo meglio e non sarà mai abbastanza; manderai giù tutto, ricomincerai. Le notti non ti spaventeranno.

A ogni nuova sconfitta il numero sulla tua fronte aumenterà, si inciderà più a fondo e farà sempre più male, stabile e sotterraneo come una ruga che dà l'espressione.

2.

L'amore è una cosa invernale, e anche la sua fine. Tutti i pensieri, tutti i gesti sprecati si disperdono nell'aria, fuori dal corpo. E come un freddo ormai dimenticato l'abbandono ritorna, con quelle stesse punte di amarezza, vergogna, di non-bastare-più; bruciando la nostra legna verde accatastata con cura, le rinunce accettate, bruciando tutto ciò che era cambiato, per un anno o per un attimo.

3.

Stanotte mi masturberò
con lo sguardo fissato al soffitto
come fanno gli uomini grandi
prima di compiere opere grandi.

4. (Masada)

Il monte roccioso davanti a te ha scavature di sole generate dal tuo sguardo:

salirai attraverso ciò che hai distrutto
dentro una luce simile a quella che ti ha scritto
per arrivare nel punto in cui tutti sono morti
senza più combattere, non essendo
abbastanza, o per eccesso di sole.

5.

Una stupidità che si misura con l'altezza della voce. Ci sono cose che non potrai mai prendere – cerca di ricordartelo.

6.

Non c'è nessun abisso, nessun modo di sprofondare. Devi imparare ad avere pazienza. Ti tireranno su e giù. L'ultimo passaggio è subito conseguente a quest'accettazione. L'occhio diventerà trasparente, mostrando tutto il vuoto che c'è dietro. Ricordare sarà sempre più inutile e noioso. Comincerai a staccarti dal mondo e i tuoi rapporti con l'esterno cambieranno.

7. (Getsemani, 10,000 giorni)

Sono una persona lontana. Conosco la mia vita e molte altre cose, senza che nessuna mi tocchi. Sto concentrato solo sui miei atomi, e sulle interferenze del vento che attraversa il giardino.

Mi manchi? Non lo so. C'è solo qualche immagine confusa. Mi sento vuoto e pulito, non ti voglio del male. Sono solo lontano. Conosco la tua vita e molte altre cose, senza che nessuna mi tocchi.

Marilina Ciaco

Cover 2

Narcisismo overt
è quando a un tavolo sei il peggiore
e non te ne sei accorto
covert quando quasi
ti si scambia per cordiale,
tu sei quello sotto il telo,
hai iniziato a contare alla rovescia
quante ore mancano al decesso:
dovrebbe verificarsi all'una e cinquantaquattro minuti
di una domenica mattina
ma la serie si interrompe nel mezzo
dove non c'è vuoto e senti ancora
residui liminali di cervello:
c'è sempre domani
per sgretolarsi ancora.
Non sei il tipo da ouverture sensazionali
ma sfoggi gamme ultraviolette di cover
a basso tasso di ossidazione
ultraleggere cover a imbuto
che resistono al rossostagnola coca-cola
al rovescio di caviglia che hai innescato
se in questo labirinto ci si scontra
un po' per sbaglio, è la primavera
quando cadono cieli dai cavi
(quelli che regolano il movimento
delle braccia, a cadenza imperfetta)
e le pupille zampettano si ragni-
ficano in spigolami remoti di casa,
ma cheffrettacera a finire così
ritrovar-si a fine giornata
fuori dagli schermi, saziarsi.
Un ultimo selfie per favore
per polarizzare le cariche nel verso
giusto:
il magnetismo è una cosa istantanea:
il tipo covert è una miscellanea di paure
senza sera, paure di una sera e paure-nevi,
è la primavera
quando ti sei seduta su un prato laccato
wesandersoniano – eravate in tanti
eri una dei tanti
e hai toccato tardi, di schiena, gli ingranaggi.

Le prestazioni migliorano di giorno in giorno
fra spasmi cervicali, brividi di freddo a
venticinque gradi e un morso purulento
di zanzara – un freno lento
per dirmi ancora che sono brava:
quanta vis quanta vita protetta
dal caldo umidore-appiccicore di una serra
sotto il telo escrementato di rugiada
a scrutare belle pornografie di cielo
quante ore sprecate a contare.

Cover 3

Mirifletto negli specchi sporchi
fra gli scheletri calcificati dei rubinetti
che (è luglio) lumificano
ossidazioni di
azioni e ossa, spighe a iosa a ridosso
della tangenziale – le ho guardate
ieri ma ero stanca il caldo mi stanca
(tecnica mista: i girasoli di Rubiera e Anzola
penetrano
di striscio
il cicaleccio del mondo) si
biforcano [ma]
ho cercato più
fuori del finestrino
un simbolo d’insubordinazione
ho trovato code di grillo grattate via dal sole
perché sono una ragazzasemplice speciale:
mi piace essere user-friendly fra le righe:
segno a fuoco le giunture degli steli e le
congiunzioni astrali
rivesto le mode del mio umore mi lamento mi piacciono i selfie gli specchi le cover
mi programmo in order to be in salvo
seguo tutte le tendenze del momento.
altrove

MIO BRAMATISSIMO

Astronauta

Alba neutra tra vizi solstizi
in solitaria mi vedo
trasalire quando
tutto è spento e urgente,
accorgersi del moto vuotamente
registrare le impossibilità del nuoto
o la pressione atmosferica sulla nuca – essere così
parte della pozzanghera
in cui con dannazione eterna
segnata da etilometri metronomi
ma mai un nome proprio,
proprio un accanimento
quando resti abbarbicato
fra gli abbracci e lo specchio,
ho perduto qualcosa.

(I bambini problematici da grandi
voglion tutti fare gli astronauti
ma se la luna è alta
la cameretta stretta nel suo rosa salmone
sbiadito in salmodia in lamento
in deferenza o testasottocuscino,
e questo è l'ancoraggio che ti è concesso
minuscolo firmamento neuronale
che non sei altro:
i bambini problematici da grandi
i filamenti astrali se li infilano in gola
formato Lego o capelli di Barbie e Ken
soffoKamento preKoce
altro mentire altri anni luce)

Come per gli insetti domestici
gli stermini ridicoli
da pantofola o folata di mix chimici
gialli di sole/residui lipidici/biochetasi
non puoi dirle persecuzioni
uno sfratto piuttosto
che ci ha preso un po' la mano,
capita talvolta
fra distrazioni e spiragli di tapparelle
aver sbagliato posto.

Valentina Murrocu

Una zanzara

Ho aperto ancora gli occhi e non
me ne stupisco stamattina ho cercato nel buio un contatto
visivo con la stanza ho esteso il dominio della forma alle
conversazioni della sera
prima all'andamento narrativo
simulato: avrei dovuto fare il medico come
da programma ho detto ripensando al cortisone
all'ossessione informale dello choc
anafilattico un quindici in prima prova non
è niente – una zanzara si apre uno spazio
tra il letto e il muro. Mi domando
di quanto differiscano uno schermarsi
permanente e un ritardo sul sentimento di
quattro forse cinque anni – la sintassi
elementare, la scatola cranica insufficiente, il nulla
senza nichilismo, i cinepanettoni – mentre sposto
la tenda con un gesto pulito quasi
geometrico e affronto la scissione: spero
che un intellettuale mi ingravidi e mi abbandoni
o mi divori il cancro l'utero come
tua madre – mi uso lo stesso cinismo
la medesima innocenza – , ma non
ti biasimo. E chiedere cosa si possa fare e
non volerlo, solo guardare il paesaggio.

Virtus

Mi condensa il tuo disagio o lo raggruma
il fluido sotto il cranio e non
conosce opposizione alcuna
se dallo smartphone ignoro il tuo dolore
scomposto nei caratteri: rivedo
il medesimo dolore attraversare il preadolescente
che mi guarda sottrarlo alle attenzioni della madre
mentre replico il terremoto
e ne amplio la portata – le scosse cerebrali non
ci danno tregua.
Fuori le mura dai tendoni
le urla ci dicono la vita o una sua protesì.

Traffico

È quasi asettica la stanza a quest'ora
io che seduta aspetto senza sapere se serva
eppure stanzio nella calma del giorno
quando si alza il vento che disperde l'ansia
dire io è una convenzione che non
ci giova ma ripeto il pronome per sentire
di appartenere a qualcosa di più grande come
un dio o una nuvola che ci sovrasta
nel cielo di marzo. Non ho
che me stessa e questa consapevolezza
che ritorna nei giorni di pioggia quando
va via la sicurezza e annichiamo
mentre ci perdiamo e ricerchiamo un baricentro
siamo queste forze che convergono
ma non so renderne conto nell'attesa
di qualcosa di migliore di più umano. Fuori
Porta Ovile il traffico è la tragedia vera
l'unica che sento mia: un autobus in sosta
alla fermata scarica pedoni e li consegna al divenire.
Essere questo liquido oltre le cose
se il crepuscolo giunge e attraverso la strada
mentre l'autobus riparte e mi ripete la vita.

Cose

Ho guardato a lungo il mio corpo
mentre sottraevo la mente a se stessa
quello di guardare è un gesto forte
e curato se io sono di me stessa l'ombra:
stasera al parco c'è poca gente, raccolta, sulle panchine,
zampillano le fontane e si accoppiano i cigni,
mentre io non mi discosto da ciò che sento e rivendico
come mio, la materia cerebrale; vedo corpi mutare
e aggregarsi nell'ora della disgregazione ultima
vedo il doppio di me stessa e lo aggiungo agli altri corpi che
enumero traggio una legge universale dai singoli casi particolari
astraggo un concetto penso sono in contatto con qualcosa che
proviene ab extra. Non mi turba questo mutare incessante sono
per la prima volta a mio agio nel mondo continuo a pensare
mentre scrivo conto gli errori commessi
in questa che chiamiamo vita ma non è altro che aggregazione:
percepisco i corpi separarsi come in vita la matematica non
è in grado di spiegare il mondo lo ripeto perché sembri
reale sale intanto l'ansia e cerco di distrarmi sono un ente

fisico in movimento e solo il moto spiega ora l'esistenza che dico mia senza che mi pertenga. Mentre penso a queste cose distanti dalla vita vera una paura inumana mi coglie e non so esistere più, circondata da cose che non conosco e non riesco a ricordare, se la nausea ci accompagna nel flusso quotidiano e siamo sempre meno umani.

Anna Frank

Questo senso, mentre ci affacciamo alla finestra e non parliamo, nell'ultima percezione della vista, nella solitudine che ci rende esseri umani:
stamattina è stato ferito da una persona che gli è cara, non ha opposto resistenza, nessuna reazione, i corpi inerti. Eppure il caffè al bar ricorda un conflitto inesplosivo, lo bevi comunque, vivere con un peso contro le pareti della mente, il rientro ci rende coscienti e vivi. Solo mentre torno a casa la playlist su Spotify è l'unico mondo possibile, ti conforta ma ti spinge al limite, oltre la barriera che hai alzato per schermarti nei conflitti con gli altri, per giudicare uno stupro alla periferia di Milano o gli adesivi di Anna Frank con la maglia della Roma. Proteggere la scatola cranica dalle domande degli altri, rilasciare i prigionieri politici, acquistare la maglia Pyrex sono tutte azioni meccaniche, se la notizia di un fibroma ci esclude dalla vita e la letteratura è l'unica forma di esistenza.

Leonardo Canella

Nuove nughette

5.

mi hai lasciato da solo insieme alle vongole, in cucina. Loro morivano sul fuoco e io le ascoltavo morire. Sul fuoco. E mi hai detto che è normale, mitica Polly, e poi mi hai lasciato solo in cucina insieme alle vongole. Alle vongole c'ho detto così che non è colpa mia mentre loro muoiono sul fuoco ed io le ascolto morire. E intanto mi sono messo a contare i mattoni del condominio di fronte. Alla finestra tendinebianchespostate, che tu non c'eri e loro morivano, sul fuoco. Quando sei tornata con i sacchetti della spesa, mitica Polly, ero arrivato a 3260 mattoni e due manciate di vongole cotte sul fuoco. Che io le avevo ascoltate morire.

14.

finestra, pop corn, sdraio, coca e canella sono le mie estati. Di sera. Sto lì e passo le mie estati. Di sera. E sono con loro e loro sono i vicini del supercondominioincementoartrato difronte. Loro litigano e io ci posso mettere anche dei mesi per farli litigare. Inoculo sospetti e fastidi. Poi loro esplodono e litigano e io li guardo e li ascolto. Sullo sdraio con pop corn e coca. Davanti alla finestra. Di sera, d'estate. Talvolta c'è anche uno sparo, dipende. Io preferisco le coltellate. A un tipo che stava per impiccarsi – il litigio era stato bellissimo – ho allungato la mano e gli ho offerto un po' dei miei pop corn grandi e saporiti. Mica troppi però, – ho aggiunto – che se no ti distrai!

28.

ho un dito che esce da una calza bucata e ti invito a cena per dirti questo, mitico Delmy. E per farti vedere il dito che esce dalla calza bucata, sul piatto sul tavolo (lì si vede meglio) tagliato dalla Polly tettinedorate (l'ho mandata al cinema per non essere disturbato). Mentre mangiamo, mitico Delmy, tu leggi un articolo del Corrierepuntoweb: ossa dentro una minicar in fondo al lago, risolto il giallo dei due amici scomparsi trenta anni fa. Tu leggi, mitico Delmy, ed io penso che tu ed io siamo effettivamente scomparsi trent'anni fa, in fondo a un lago. Dentro una minicar. Io ti volevo far vedere il mio dito che esce da una calza bucata e così siamo finiti in fondo al lago. Trent'anni fa, dentro una minicar. È stata la Polly tettinedorate a trovarci, stasera, dopo trent'anni. Appena tornata dal cinema. Scheletro in fondo al lago, l'ho baciata e le ho detto: hai visto mitica Polly che c'ho l'oso di un dito che esce da una calza bucata?

35.

il primo entra morbido in una bolla di fumo e cemento. Il secondo arriva dopo. E anche lui fa una bolla di fumo e cemento, ed entra morbido pure lui. Fra il primo e il secondo ci stanno sette caffè. Spaccati, con il fumo ma senza cemento. Dall'11 settembre 2001 guardo quelle immagini tutte le mattine. In tv. Mi aiutano a essere in orario, a scuola. Con sette caffè nella pancia. Sto scrivendo questa nughetta in aereo così penso che forse anch'io oggi divento una bolla di fumo e cemento. Che entra morbida pure lei. Non so, è un'idea. Tu che leggerai questa nughetta fra carne e lamiera, ricorda: ci stanno sette caffè fra il primo e il secondo. Meglio senza latte. O se proprio devi, parzialmente scremato.

57.

ecco, se la Polly tornasse adesso mi troverebbe seduto in cucina davanti a youtube, due limoni, il Corriere, Dante, le nughette, la macchina digitale di fronte, i piedi sulla sedia. Morto. Penso a questo e penso però che questa nughetta falsa la mia posizione e che la Polly non mi troverebbe esattamente così. La scrittura sporca la realtà! mi grida dal freezer il pollo della Despar.

Simone Di Biasio

da Panasonica (libro inedito)

Che “mantieni la parola” significa
che la tieni per mano la parola
stai attento a farle attraversare la via
aspetti un attimo prima di lasciarla
fino a quando cresce e diventa parabola.

«L’America aveva i suoi dolori!»

Ma suona meglio dialettale questo verso,
dulùr come dolàr nel gergo navigato dei migranti:
i dollari stipati nei dolori, le ferite in valigie di cartone.
La guerra deve avere bombardato anche la lingua
e ancora siamo a scrivere qualcosa d’inesplosivo.

A che volume vuoi che alzi il mondo?
Compi un gesto che vale una scultura:
con la mano pieghi il padiglione auricolare
come un calciatore dopo i fischi
e convogli il nonsentito nel canale uditivo
dove il buio delle voci va tra incudine e martello
sperando l’appenasentito pizzichi il nervo
e sia un segnale, la tua parabola colga
la parola, le strappi i petali del silenzio.

A che volume vuoi che alzi il mondo –
questa stereofonia della carne profonda?

Se non ci fosse questa casa in mezzo
ci vedremmo da balcone a balcone
ma questo muro che ci mette alla berlina
divide l’Est dal Videtur ogni mattina
spacca l’Essere dal Sembrare come un melone
come se quanto non si vede esiste per un vezzo.

Allora non è vero che siamo diversi dalle macchine,
che loro si rompono e noi resistiamo in piedi
se poi si staccano pezzi anche dal corpo nostro
e non si riattaccano, non funzionano a mezzo servizio:
o connessione o silenzio, o vecchiaia o morte
non si passa mai in mezzo, sempre sul bordo sconnesso.

Rimetti a loro le nostre voci quotidiane, liberaci
dal mare che manda sulle onde quel rumore di fondo.

Carlo Bordini

Questo brano inedito di Carlo Bordini chiudeva una versione rivista e accresciuta del romanzo Memorie di un rivoluzionario timido (precedentemente pubblicato da Luca Sossella editore nel 2016). La nuova edizione è uscita per Luca Sossella editore, all'interno di un volume che raccoglie quasi tutta la produzione in prosa di Bordini (Memorie di un rivoluzionario timido, Gustavo, Manuale di autodistruzione e una selezione di scritti brevi e inediti) e il cui titolo è Difesa berlinese. Bordini ha rimosso questa pagina nel corso delle bozze di stampa: a oggi figura nella sezione "Scritti brevi e inediti" di Difesa Berlinese.

Pagina scartata, reinserita e riscartata da *Memorie di un rivoluzionario timido*

In fondo, vivere nel sogno implicava certi atteggiamenti, certi modi, o, meglio, certi meccanismi di base che erano al fondo di tutto, anche al di qua del sogno. Se io ero vissuto sognando tutto il periodo della politica – e se io avevo inseguito un sogno per le strade d'Europa anche prima – era in definitiva per questa paura della vita (della vita organica, della realtà) che io mi portavo dietro e che in questo periodo – il periodo apparentemente di apertura alla vita, o meglio il tentativo reale, disperato, fortissimo – di apertura alla vita – agiva anch'esso, nello stesso modo. E che mi era preso anche nel rapporto con C. Io in realtà stavo bene con B., e c'era questo suo atteggiamento di non essere affatto prevaricatorio. Ma c'era il fatto che il mio atteggiamento – questo atteggiamento di strisciare nella vita, o meglio di strisciare al di sotto di essa (com'era stato il pavimento di legno) – atteggiamento che avevo avuto e che stavo avendo anche nei confronti del lavoro, perché avevo rifiutato il posto in mezzo agli altri e avevo preferito questo calmo nirvana, questa condizione di morte vivente, questa assoluta assenza di competitività che era assenza di vita – questo atteggiamento si risolveva in definitiva, e sempre, in un disperato chiedere, ma alla base del quale non c'era uno scambio. Un atteggiamento parassitario, di volere che le cose mi fossero date, ma senza che questo significasse un dover uscire allo scoperto, un dover mostrarmi. Il richiedere una situazione assistenziale, perché dietro al mio chiedere c'era una singolare frigidità. Stranamente proprio l'essere partito in una situazione di escluso faceva sì che io richiedessi, ma qualunque atteggiamento che avesse dovuto significare un dare qualcosa di me stesso per ottenere quello che chiedevo, mi era precluso. Aver passato tutta la vita fuggendo mi portava a questo. Potevo dare, ma non dare qualcosa di me stesso; non ci riuscivo perché era come un'umiliazione, un uscire al freddo e poi essere rifiutato. E il paradosso era che in tutto questo iter io avevo sempre dato moltissimo, per poter essere accettato, ma come dietro uno schermo. E continuavo a dare nello stesso modo. Io continuavo, mentre davo e ricevevo, ad essere fuori, ad essere straniato. – e l'equilibrio che avevo raggiunto con lei – Ma anche questo ricevere, e questo dare, mi umiliava; mi ricordava una situazione spirituale (ed anche storica) di inferiorità. (essere buono = situazione spirituale; essere mezzo mantenuto = situazione storica). Di qui una reazione di aggressività. Cioè il sentirsi talmente reietto da rifiutare quello che mi veniva dato; o forse il fatto che lei fosse reietta come me; e leggere nei suoi occhi la mia – stessa – tristezza

Francesco Iannone

Il mio sangue è un giardino

Fino alla gelatina nell'occhio. Fino all'ustione della retina. Fino alla terra nella coppa di una pala. Fino alla sepoltura. Fino all'inumano abbattimento della folla. Fino a staccarsi le mascelle dalla faccia. Fino al cacciavite conficcato nella tempia. Fino al braccio macinato nella betoniera. Fino al grido che si impianta nel più recondito ovulo di Dio.

La casa non era più la casa. Una luce nuova agiva nei nostri occhi. Ma la notte impugnò un'ascia nella sua mano. E recise la piccola luce dell'inizio. Lo sguardo ricadde all'indietro spargendo il suo abbaglio per tutta la scatola cranica.

La casa non era più la casa. Una frana ci aveva sommersi tutti. Una voce chiamava. Alta. Alta. Chiamava dal centro di noi. Percuoteva la nostra faccia con il flagello. Le ossa legate alle corregge consumavano brandelli della nostra carne. La nostra carne viveva incistata nel segno. Il segno era lo strappo sulla schiena, era la schiena esposta al cielo, era Dio che ci lacrimava sopra. Alta. Alta. Una frana ci aveva sommersi tutti. Scaglie, detriti, cocci. Bevevano dalle grinze della terra. Bevevano con i loro gesti storpi. Chi erano tutti? E noi? Membra sfilacciate dagli artigli dei sopravvissuti alla catastrofe. Con le loro facce esauste. A setacciare semi. Nel fango. La candela rastremata al bordo del piattino. La cera molle dentro cui raddensava il riflesso di ogni singolo volto.

Non mi amo più. Non mi ricongiungo. Da questa scucitura sul fianco, cosa entra? Hai pietà di me?

Piangimi mordendo il filo d'erba. Piangimi ché la casa non è più la casa ma ancora volano calcinacci dal tetto. Ancora qualcuno allestisce un nido sopra le nostre teste. Sanguiniamo tutti. Ci arroventiamo perforati dal ferro. Fuoco avvicina fuoco. Sgocciola il nostro grasso, e ha un odore. Sgocciola il nostro male, e si fa primavera sotto. Questo è un taglio. Questo taglio è un bene. Questo bene è una grazia. Questa carne si ingravida da sola. Si insemina morendo. Alta. Alta. Un ramo orina resina sulle nostre ciglia. Lo sguardo si ingromma. Il paesaggio si addormenta nella nostra memoria.

Fino allo spasmo nero dello scarafaggio sul petto. Fino allo spregio dell'umano. Fino allo schiacciamento del suo mistero sotto uno pneumatico impazzito. Fino alla ruggine sui denti. Fino al perno che congiunge bene con bene. Fino al bene. Fino allo sparo, fino alla fucilazione dell'io. Fino a dire l'io è un tu, il mio tu, sono io.

Potrei andare via. Potrei raccogliere per terra il sale delle tue acque interiori. Tre volte già ne ho ammaestrato il flusso, ne ho calibrato l'onda. Potrei rimuovere le croste di sangue dalla parete. La nascita ci è esplosa sulle guance, ricordi? La goccia guizzava in cima all'ago. Ricongiungeva gli sguardi al centro. Una testa dondolava fra le gambe del mondo. Una testa fra le gambe del mondo pregava per noi. E una radice gli forava il collo. E dal foro una ventata avvicinava la radice al tempo. Eppure ho visto nascere un bambino da un cadavere adulto. L'ho visto alzarsi in piedi e farsi spazio fra tendini, muscoli, cartilagini. Un bambino si staccava dal suo viso adulto e gli crollavano negli occhi vecchi edifici, ruderi, monumenti. Un bambino cominciò a guardarci seduto in mezzo al campo. Ed era lui bambino e campo. E noi disperatamente scuotevamo la polvere nel fusto mangiato dall'interno, nel tronco rotolato nel suo secolo morto.

Perché non credete ai vostri occhi? Diceva il bambino spiegazzandosi la pelle sulla pancia. Mi vedete? Sono qui, e sono reale.

Ma noi non sentivamo nulla. Solo l'assordante masticazione della placenta. Solo un principio di chiarezza nei passi.

Potrei andare via. Quando una compressione polverizza il meteorite. Alla fine di noi. Apprendere come si brilla nella caduta.

Fino al culmine della cisterna. Fino al sorso che lava la voce. Fino al nome che coagula alla bocca dell'esofago. Fino al vagito che anticipa la grande lotta. Fino al latte nel catino.

Siediti sulle mie gambe. Combacia la tua ustione con la mia. È per il fuoco, per il suo esasperarsi nella vampa. Apre gole come crateri. Ha mani brute, ha braccia di agricoltore. Ma da qui, da questa ruga che si abbassa in profondità nella terra, siamo vivi. Solo una polvere densa negli occhi. Solo un accerchiamento rosso in superficie.

Ma tu vuoi la vita. E per questo non mi guardi. Vuoi lottare incattivendo il tuo tizzone nella brace. Vuoi lottare col bambino sulle spalle. Con le sue ossa incuneate nella schiena. E per questo non mi guardi.

Ma tu vuoi la vita, la tua aquila ti si accovaccia sullo stomaco. Le accarezzi le ali e ridi. Le baci la cresta e ridi. Il tuo ematoma è una rupe da cui decollare offrendo il petto al vuoto.

Siediti sulle mie gambe. Il tempo ci incatena al sasso o al germoglio. Ma tu vuoi la vita, e ti sollevi la gonna come quando si fanno le follie per la festa.

Adesso un vento ricade nel solco dove io ti attendo.

Qui la ruga mi piega nella sua oscurità feconda. Schiaccia il mio seme, mi impollina un'altra volta.

Fino al punto di sutura. Fino all'accoltellamento sulla schiena. Fino a non vedermi più. Fino alla frantumazione del mio umano. Fino a mondo ferito. Fino a innesto che fa fiorire il lato morto di me. Fino a gemma nella mano. Fino al vero. Fino al vero.

Rodolfo Zucco

Bubuluz

I testi che seguono sono tratti dalla nuova raccolta di Rodolfo Zucco, Bubuluz, Edizioni del Verri, 2017.

Analogie

*... o la passione
per la caccia alla volpe.
(Alcune analogie.
L'identificazione
con la volpe. Lasciare i segugi
disorientati...)
Ma
perché?*

«Sul resto: naturalmente hai ragione:
paura di morire, desiderio
di essere un altro. Dovrei spiegarLe
le circostanze, ma forse
guasterebbe l'effetto, non Le pare?»)»

Del predare

*Gli animali
che per natura sono soprattutto
prede fanno dei sogni brevi – più
che sogni veri e propri sono
apparizioni.
I predatori fanno
invece sogni complicati e lunghi.*

«In ogni caso
da qualche giorno mi alzo
alle sei, per reagire
all'insonnia. In realtà
mi svegliano le tortore di casa.
Per rappresaglia gli ho predato il nido.»

Del finire

*(Lo stratagemma
funzionò come avevi sperato:
qualcosa la colpì nel modo in cui dicesti
quel che dicesti, e d'un tratto la battaglia
fu finita.)*

«Insomma è così che va a finire –
pensai ascoltando il vento che pian piano
si andava confondendo col ricordo
delle voci dei bambini che sembravano
ancora levarsi e perdersi nel giardino.
Sentivo un delicato mormorio di sillabe
che risultava molto
piacevole al mio orecchio

ma in fondo inutile
e leggermente assurdo.»

da “Schulz”

1.

«Mio padre
è stato trasferito. Andiamo a stare
in un'altra città. Probabilmente
non ci vedremo più».

*Si,
proprio così: impreparato e incompiuto,
in un punto fortuito del tempo e dello spazio,
senza chiudere i conti, senza aver raggiunto
uno scopo –*

*come a metà di un discorso:
senza punto né punto esclamativo –*

*senza giudizio né ira
divina, quasi in perfetta armonia,
lealmente, secondo accordi reciproci
e regole da ambo le parti
riconosciute.*

2.

«Sto pensando di non allontanarmi
mai dal cortile.»

*In fin dei conti
non conosciamo forse già in anticipo
tutta i paesaggi che incontreremo in vita
nostra? Può forse mai
accadere qualcosa di ancora totalmente nuovo,
di cui non abbiamo già da tempo avuto
presentimento?*

*So che un giorno,
a un'ora tarda,
sarò là, al limitare
dei giardini...*

5.

«Ci sono troppi problemi nella vita.
Oggi ci sono i lupi,
ieri era il mio rovescio.»

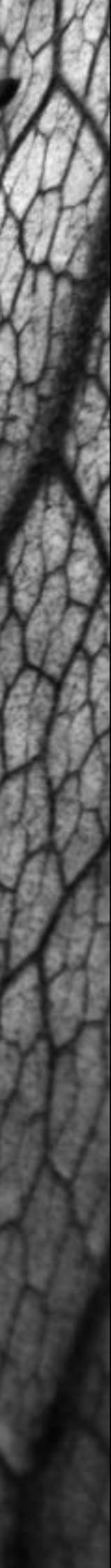
*– Cinque per sette... – ripetei confuso,
sentendo che quella confusione, affluendo
al cuore come un'ondata dolce
e tiepida, velava di nebbia la chiarezza
delle mie idee.*

*Colpito dalla mia ignoranza
come da una rivelazione, semiaffascinato
dall'idea di tornare realmente all'incoscienza
infantile, cominciai a balbettare
e a ripetere: cinque
per sette, cinque
per sette...*

Celina Dzyacky – Federica Porro

Flora umana

La selezione di poesie e fotografie che segue è tratta dall'e book inedito Flora umana, da cui sono state tratte un'esposizione e una performance presso l'orto botanico di Pavia il 16 e il 17 settembre 2017. Testi di Celina Dzyacky; fotografie e traduzioni di Federica Porro.



VEINS

Weighing heavy on scales
metronomes pace
my illness
of a secular folklore
when I tossed and turned
in sheets of eastern water patterns
flowing and dried
centrifugal force
of nature
created a cyclone
of togetherness, of some-ness
I couldn't return
madrass scratches
rose colored lenses,
the cynic laughs
his castle has fallen
paving walkways
missing opportunities
missing appreciation for beautiful ridges
fleeting moments
in sorrow
he curses the Egyptian lemonade
and banishes himself
to remain, spiraled
in his haunted palace
his bloodstream boiled
his tainted perspective
only in vain

VENE

Pesando molto sulla bilancia
il ritmo del metronomo
la mia malattia
di un folclore secolare
quando mi sono lanciato e rigirato
in lenzuoli con motivi acquatici e orientali
indefiniti e aridi
forze centrifughe
della natura
crearono un ciclone
di insiemi e unicità
non potevo restituire
madrass graffiate,
lenti colorate di rosa,
le risate ciniche
il suo castello è crollato
lastricando sentieri
perdendo opportunità
perdendo l'apprezzamento dei dolci crinali
momenti fuggevoli
nel dolore
egli maledice la limonata egizia
ed esilia se stesso
a rimanere, perdendosi
nel suo castello infestato
il flusso del suo sangue faceva ribollire
la sua prospettiva contaminata
invano





THE FINGERTIPS OF MAN

What do the limbs of trees
spread to reach?
Intellectualism, no —
but of other wild things.
Communication in a glimpse:
we are the disturbance.
Illusions sought out
only for evolution,
rely on a bundle,
a mirage,
a feeling.
Deception through rationalization.
We are not logical systems,
although built in these structures
that we deem to be true.
In silence, we retract
from distractions
of worldly interactions,
we can answer our questions
in silence.
We are not imprints of the stars,
though we follow their guidance.
We are not cost-benefit analysis,
just lust,
and worry,
and violence.
We are only ever slightly awake,
to notice the trees,
who quiver
and shake,
who wish they knew
the beauty and composition,
and wavering suspicion,
of the beautiful fingertips
of Man.

LE FALANGI DELL'UOMO

Per raggiungere cosa
si distendono i rami degli alberi?
Intellettualismo, no —
piuttosto il libero sentimento.
Comunicazione in uno sguardo:
noi siamo l'interferenza.
Alla ricerca di illusioni
solo per l'evoluzione,
ci affidiamo alle masse,
un miraggio,
un sentimento.
Ingannati dal raziocinio.
non siamo un sistema logico,
sebbene costruiti dentro queste strutture
che consideriamo vere.
In silenzio, ci ritiriamo
dalle distrazioni
dalle mondane interazioni,
possiamo rispondere alle nostre domande
in silenzio.
Non siamo impronte delle stelle,
tuttavia ne seguiamo la guida.
Non siamo analisi di costi e benefici,
siamo solo lussuria,
preoccupazione,
violenza.
Brevi istanti di consapevolezza,
per guardare agli alberi,
che tremano,
e si agitano,
che vorrebbero conoscere
la bellezza e la composizione,
e la tremante diffidenza,
delle belle falangi
dell'uomo.



EVERGREEN

A cease of movement
as our first venture
into meaning
a forest walk
connect, the myth
turned analogy
eclipse, my judgements
but on only one side.

Numbers, indivisible
patterns, logical
the mathematician accepts
but still cannot utter why

Naturally,
I have met
a true genius —
genus: Cupressus
sempervirens
bath in sunshine
body in atrophy
knowledge all but nought

Feminine masks
seek virtue for others
for in them we meet
our moon
our meaning.
innocence, we watch adorn
in green, flora umana
frail, my vertebrae crumbles
for the one I look for,
in myself,
the one I wish I knew,
inhales antiquity,
exhales youth
I am relieved
I have found all in you.

SEMPRE VERDE

Cessazione del movimento
addentrandoci per la prima volta
nel significato
una camminata nella foresta
in sintonia, il mito
si trasformò in analogia
eclissa le mie opinioni
ma solo su un lato.

Numeri, motivi
indivisibili, seguendo la logica
il matematico li accetta
ma non può ancora dichiararne il perché

Naturalmente,
ho conosciuto
un vero genio —
genere: Cupressus
sempervirens
immerso dai raggi del sole
corpo in atrofia
conoscenza, tutto ma nulla

maschere femminili
cercano virtù per altri
nelle quali troviamo
la nostra luna
il nostro senso.
Innocenza, ti guardiamo circondata
dal verde, fragile
flora umana, la mia vertebra si sgretola
per colui che sto cercando,
dentro di me
colui che vorrei aver conosciuto,
inspira antichità,
espira giovinezza
ora sono in pace
ho trovato tutto in te





Alejandra Pizarnik

Pubblichiamo una selezione di testi da A. Pizarnik, Poesia completa, LietoColle 2018, a cura di Ana Becciu e con traduzione di Roberta Buffi.

Tempo

A Olga Orozco

Io non so dell'infanzia
non più di un timore luminoso
e di una mano che mi trascina
verso l'altra mia sponda.

La mia infanzia e il suo profumo
di uccello accarezzato.

da Le avventure perdute (1958)

Nominarti

Non la poesia della tua assenza,
soltanto un disegno, una crepa in un muro,
qualcosa nel vento, un sapore amaro.

da I lavori e le notti (1965)

Vertigini o contemplazione di qualcosa che finisce

Questo lillà perde le foglie.
Da sé stesso cade
e nasconde la sua ombra antica.
Devo morire di cose come questa.

Stare

Sorvegli da questa stanza
dove la temibile ombra è la tua.

Qui non c'è silenzio
ma frasi che eviti di sentire.

Segni sui muri
narrano la bella lontananza.

(Fa' in modo che non muoia
prima che ti riveda.)

da Estrazione della Pietra della follia (1968)

La parola che guarisce

Nell'attesa che un mondo venga riesumato dal linguaggio, qualcuno canta il luogo in cui si forma il silenzio. Poi constaterà che non perché si mostra furente esiste il mare, e neppure il mondo. Per questo ogni parola dice ciò che dice e anche di più e un'altra cosa ancora.

Gesto per un oggetto

In un tempo addormentato, un tempo come un guanto su un tamburo.

I tre che in me contendono siamo rimasti sul malfermo punto fisso e non siamo un è né un sono.

In passato i miei occhi cercarono riparo nelle cose umiliate, indifese, ma amica dei miei occhi ho visto, ho visto e non ho approvato.

da L'inferno musicale (1971)

Proibito guardare il prato

Manichino nudo tra le macerie. Incendiarono la vetrina, ti abbandonarono in posizione di angelo pietrificato. Non invento: ciò che intendo è un'imitazione della natura, una natura morta. Parlo di me, naturalmente.

XIII

un'idea fissa
una leggenda infantile
uno strappo

il sole come un grande animale oscuro

non c'è altro che io
non c'è che cosa dire

da Poesie non riunite in libri (1956-1960)

Gabriel Del Sarto

Da *Sul Vuoto* [Transeuropa, 2011]

Le foglie

Cresce fra le strade di Firenze il mio profilo,
che ogni mattina immagino fermarsi in un bar
dove fanno il caffè nel modo che ami. Nelle svolte
di una bici il mio tempo assume forme
che mi sfuggono, una vita
nella quale le cose si ripetono e si fanno felici
di se stesse – come se uno sguardo fosse tutto
quando si posa e ti lasci guardare.

Le foglie
richiedono la loro dose di cura al vento
e al cielo, e le nuvole
sono innocenti quando corrono
veloci nelle mattine
viste dal lungomare. Anche domani
avrò una linea da percorrere, un viale
con incroci, come la prima volta, e incontri

e la percezione di acque che mutano se la sera
porterai il mio nome fra le cose che curi.

Il tempo si allontana

Ad A.

La fiamma bianca delle luci del Centro
Commerciale divampa nel cuore
della nostra zona, lama
fra le tapparelle di plastica sottile.
Siamo qui, lasciamo scorrere sotto
la finestra di questo ufficio il traffico
delle auto sul cavalcavia, persone vetri
e metallo. Stare silenzioso di fronte
a te, in questa penombra. Un'ora,
e il tempo si allontana attraverso il tempo
nei milioni anni luce, e questo fidarsi,
sai, di esserci ancora stasera al mondo.

Il senso

Il senso era qui, luminoso
e perduto, nell'attenzione improvvisa
dei tuoi occhi mentre mi parlavi
di lui, del tuo sognare la sua morte
mentre accadeva. Eri qui. Lo sguardo
su te ora è sul vuoto e quella sedia
è come morte, altra morte ancora.
Siamo questa speranza
trafitta dalla cenere dopo la luce
di un gesto, come se avesse questa tua pazienza
ogni storia, o differenza, che sapevi
e raccontavi: così ascoltare era come
assaporare il tessuto che mi lega
al dolore di un padre e di un figlio.

Il resto, le guerre, è lontano da qui
e viviamo in un mondo ovvio,
che non si cura di noi, e lo chiamiamo
casa. Ma anche stasera dopo il pasto dopo
il cartone animato, i popcorn caramellati,
soffrire fonda la serietà della vita. Sono
gli infiniti che si raccolgono
nel sonno dei miei figli, sonde e respiri.

E non so quale notte poi,
dolce e infinita forse, è la forma
del racconto che da oggi ti comprende.
Se quel vento è intimità che salva.

Da *Il grande innocente* [Nino Aragno, 2017]

Il tempo e la vita

Quando di nuovo abbiamo parlato di quel giorno
l'acqua mista al sangue – ti ascoltavo
e immaginavo il ferro e l'ossigeno
nelle emoglobine, il destino cambiare – e il dolore
che niente ha cancellato, ho saputo
come la natura si concentri nel tempo
di ciascuno: un'assoluta
ed armonica compossibilità di volti
e sofferenza.

*(Esiste quasi
da sempre anche l'Anticlinale,*

è una piega

*delle rocce, una struttura
dove gli strati sono convessi
verso l'alto e puoi trovare, dicono,
dal basso a salire, l'acqua
che satura tutti i pori, gli idrocarburi liquidi, il gas
che si accumula all'apice della piega. Ancora
azioni e parole. La contraddizione
che governa ogni cosa.)*

Ogni tanto ancora un cenno. Fa parte
di noi, di questa storia ricordata.
Può bastare un articolo o un post
in rete letto a voce alta dentro
le stanze che abitiamo, il silenzio
dopo, uno sguardo al posto di ogni cosa,
leggere contrazioni, siamo noi,
è la vita, quando la prima morte
è quella della parola che manca.

La neve svedese

La neve svedese, gialla di piscio verso sera
sotto l'albero, non è solo una descrizione. I tempi
diversi, le notti che arrivano dal mare,
i colori delle case, hanno un suono
che ricorre, sono un catalogo laico
comprensibile solo negli anni. Il giorno
qui è andare fra le erbe secche, scendere
fino a quella roccia grande sull'acqua
che anima il gioco di un bambino, sentire
la scuola nella ricreazione come un quadro
del nord, come la pagina delle rincorse
nel vento. L'importanza del respiro
e la sua disponibilità alla vita. Questa
è la luce: le cose che ora posso
vedere. Quella neve, quella roccia, un mare buio
come il mio terrore quando la fine
può arrivare, e vuole essere con te, estesa e adesso.

The Lasting Life (da J. H.)

The glory of man is his capacity for salvation

(T.S. Eliot)

Cos'è quello che prego quando prego
che tu possa essere vista, tu intera, dagli dei
o dal cosmo, tu nel tuo carattere, divenuta
ormai vecchia? Quale forza chiedo
che infine emerga? Sarà una voce discesa
da me e da ogni antico, una potente
epifania della longevità che ci visita,
qualcosa dell'inconsistente traccia
che siamo, splendido pigmento scuro
sulla linea sottile? L'Altro che ti guarda
da lontano, a figura piena. Anima
sconfinata nel disegno, oltre il tempo
e la gloria pensata adesso.

Più tardi
ci sarà molta più notte, mi dici
la vigilia di natale, mentre scivoli
sotto la coperta. Ci sarà un buio
vero – ci sarà la capacità: sostare
sul vuoto: abbastanza cielo, quando
la solitudine rende tutti i corpi
distanti dall'ultima onda, infinite
linee divergenti. Le cose accadono:
origini e livelli d'esperienza
che si sovrappongono, storie e polveri
e notizie di foglie. Poi
l'altra salvezza: senza sosta esplode
la domanda la parola e nella corrente
la vita. Sì, abbastanza: quel nome
sentito è il tuo, il mio, senza fine musica
per il mondo che comincia.

I cardini

I cardini di una lingua. Quando i miei occhi si aprono
la fatica delle parole nell'aria, piccolo sciame
sconosciuto, si compone e spira come la preghiera
della notte, come le mani di un padre sulla testa
della figlia, la febbre che non se ne va. Questa
è l'onda che non so contenere, il rosario che si prende
ogni goccia della mia impotenza. Un mare
mi si accosta – conta il fluire.

– Ecco,
lo stormo che ora sbanda fra le nubi
di questa tempesta improvvisa,
lotta e non sa nulla di questa casa
di noi che lo osserviamo da dentro
come vedere una foto sbiadita.
Ancora la fatica delle parole
e la somma delle albe per dire solo: meglio
per dire qualcosa di sgradevole:
serve del sacrificio: la rinuncia
a qualcosa di comodo
per andare incontro all'albero. Per esempio:
del tempo e dell'acqua per lui.

hula apocalisse

Pubblichiamo una selezione da hula apocalisse (Prufrock spa), libro a tre voci che comprende le raccolte Affeninsel di Roberto Batisti, L'inesplosivo di Francesco Brancati e Il sogno di Pasifae di Marco Malvestio.

Roberto Batisti

da *Affeninsel*

alieni e cherubini, dèi e cosmici
lombrichi, irti di pronomi
antelucani, vengono alle mani,
si mordono la nuca, si ammaccano
la corazza, si scambiano ceffoni,
voleranno le torte in faccia,
dentro il mare già ingombro di penisole
scodinzolano squali.

[Per l'incipit cf. Angels vs Aliens dei Mogwai, raccolto su Ten Rapid (1996).]

il Pantheon, enorme voliera

di numi iracondi o pettegoli, fumatori
come bruchi sognanti, che s'alzano in volo
come gallinacci, o si destano
di soprassalto e urlano di sete...

entra Cristo, spara tre colpi in aria.
fruscio di piume, tanfo d'animale: tutti
impietrano.

Francesco Brancati

da *L'inesplosa*

Il sonno ricreava i profili
forzava la lingua del giorno,
il suo errore intatto.
Si doveva ignorare la pietra,
consistenza della grana,
tutto il vento alle spalle
dei pini secolari (invece a Montignoso
le erbe crescevano i dirupi,
lei scelse di tradurne la voragine).

Sbadigliai a occhi aperti,
tutte le stelle mi entrarono in gola.
Il fruscio della carta (maltolti alberi)
decretarono quella punizione
dovette essere vento.
Le stelle lasciarono poi
il cielo facile comodino
per una bianca residenza
che già rossa prometteva
lucenti impalcature di medicinali[1].
Lui pianse in me tutta la notte.
Ma il suo torso era nudo
e il disgusto disegnava l'arpeggio
spiovente in toni asciutti
nella fine delle iridi.

[1] Tavor, soprattutto Tavor.

Marco Malvestio

da *Il sogno di Pasifae*

VI – Age of Consent

Cosa vi aspettavate, Lady Macbeth?

A differenza di altre eroine

della lussuria

(questo termine borghese od ovidiano)

nessun finale luttuoso,

almeno per me:

le fonti non riportano[1]

nessuna impiccagione, nessun lancio

disperato dalla rupe,

né provvidi fulmini a incenerirmi,

né metamorfosi, né catasterismi,

e dunque è verosimile

che io sia sopravvissuta

senza difficoltà

(anzi, mi suggeriscono taluni

che mi è stato dedicato

un oracolo[2], credo con atroce

ironia) –

procediamo quindi a immaginarci

nel finale:

immobile al centro

del palazzo deserto

attraversato da fredde correnti

sotto un cielo di mercurio,

a torcermi la veste, la mia pelle

screpolata, le rughe intorno agli occhi,

estintosi il desiderio con l'età,

e dunque estintami io,

in mancanza d'altro,

posta innanzi all'assenza

di conseguenze del mio desiderio,

alla constatazione che quella

mia smania

di annientamento e significazione

(una voce che parlasse per me sola,

in grado di turbare la mia insonnia

marina,

di popolarla di spettri)

questa smania che ha
eternato il mio nome
nulla ha cambiato della mia vita
oltre l'istante in cui si è realizzata,
raggiunta questa parodia di pace
con l'età, non per soddisfazione:

nemmeno a dire frane di palazzi
di cui non resta

che la facciata:
ma palazzi di cui direttamente
è stata costruita

solo la facciata,
le finestre che danno da ambo i lati
sulla profondità inutile del cielo,
in mancanza di denaro o competenze
per costruire il resto.

Le rovine dei luoghi che ho abitato
continuano a guardare il mare
come quando ero viva, come me
che come allora le percorro insonne:
il mare che si apre in un lamento
uniforme, insensato, ininterrotto.

[2] Davvero.

[3] “Una dea oracolare Pasifae, quindi rivelatrice di verità, era venerata nel santuario di Talame in Laconia (Pausan. 3, 26, I, dove è collegata a Helios e identificata con Selene; cfr. Plut. Agis 9)” [da un commento alle Bucoliche di Virgilio].

Fabio Pusterla

Cenere, o terra

*I testi che seguono sono tratti dalla nuova raccolta di
Fabio Pusterla, Cenere, o terra, Marcos y Marcos, 2018.*

Via Trinchese

Mite città del sud corsa dallo scirocco
luce quasi orientale strade bianche;
ma lungo via Trinchese il segno nero
orrido sopra il muro: «Pasolini
appeso». Pasolini chi, ci chiediamo,
Pierpaolo? Ma è già stato massacrato
in vita e in morte: adesso ancora
appeso? Vilipeso
quarant'anni più tardi? E da chi?

O forse è un altro
Pasolini: il compagno più invisibile,
un insegnante odiato o odioso,
un qualsiasi presunto nemico, un tifoso
da massacrare in sogno, da squartare
per sfogare una rabbia che cova?
(Quanti Pasolini massacrabili quanti
massacratori smaniosi...) E poi:
appeso come, appeso dove?

Appeso come un gerarca
sconciato, sottratto alla parola e all'accusa,
ridotto al silenzio? O appeso ad un fanale,
in una notte bianca e nera di Parigi,
a comporre l'arcana
figura dei tarocchi
da poeta nervoso? O sotto un ponte
di Londra, sul Tamigi affumicato,
come un banchiere troppo esoso,
troppo pericoloso o troppo inutile
rotella dell'ennesimo mistero
gaudioso d'Italia? Appeso a un gancio
come una bestia sgozzata,
a una putrella a una trave portante,
a un arco di rovina?

O appeso al nulla,
come un bimbo innocente
gettato a riva dal mare
e subito rappreso
in icona del rimorso collettivo
di un'Europa rancorosa
timorosa e divisa
Europa sussiegosa che è caduta
dalla groppa del toro nella polvere sulfurea,

o appeso come noi
oggi qui appesi all'assenza
di un senso di un progetto dignitoso,
con gli occhi persi di fronte
a questa scritta ignobile che parla
per tutti, che dice
il punto dell'orrore forse il punto
di non ritorno, la tempura
in cui friggiamo e geliamo
malmostosi e ancora increduli
che per certo lì vi sia quel che c'è scritto,
che possa quella cosa essere vera? (E lo è.)

Venditore ambulante di rose (con eco da Rilke)

*Quali cieli si specchiano
nel chiuso lago
di queste aperte rose,
mi chiedi?
Ma non poi così aperte
queste rose serali,
non poi così
spensierate. E no,
non so dirne l'origine,
l'azzardo e la tempesta.
L'orizzonte di brace.*

Quanto ai cieli,
saranno, opachi, i vetri
di serre desolate,
ghiacci segreti d'hinterland, cantine.
Salgono in treno a nord
varcano le frontiere

fonde nei tascapani nei crepuscoli,
e così ci sorprendono in un bar
o dentro un'osteria d'amici in festa,
rosse rose di sangue
esili fiamme pervicaci spine
notturne di buona e cattiva coscienza,
le rose senza pace.

Chiuso lago, può darsi: di vertigine.
Quasi senza profumo né fulgore,
rifulgono però le misteriose
rose del vecchio giovane tamil
che sorride, sfiorisce nelle tenebre
e di nuovo oltrepassa il confine
e davvero non sa *trattenersi*,
né più sa sognare di farlo,
che va e non lascia traccia oltre lo stelo
contorto, le foglie un po' peste,
il bocciolo che tace.

I fuochi di Tomi

Non vedrai, non vedrai, Principe, questa lettera
che non ti sto scrivendo, che immagino
soltanto scritta sull'aria con caratteri d'acqua
o sulla sabbia del Ponto
con un ramo di sole, o nelle tenebre
con la luce degli occhi di qualcuno
che non c'è, e non ha diritto di parola. Non vedrai
le parole che non dico, le mie figure lievi
che non trattengo e che passano cangianti
in una ruota giocosa di forme. Perché
c'è letizia persino nel dolore, c'è luce
nell'esilio e nell'embargo degli affetti,
nel posto che hai riservato per me
senza ragione a me nota. Nel posto
che accetto e che è mio
definitivamente, dove giungono
brandelli di tue notizie,
di te che non saprai
niente di me, forse per sempre.
E che non vuoi sapere. Che vai
nel tuo spietato fulgore
senza poesia.

Qui le coste
sono selvagge e battute dal vento,
senza approdi. E ogni giorno
scendo sul far dell'alba verso il mare
fra i detriti, gli ossami che il flutto rigetta
in un silenzio assordante d'onda e gabbiani
di dei scomparsi o atterrati
nella sferza. Cammino, raccolgo
inutili oggetti, rimanenze
d'altre vite distrutte, su cui poggeranno le vite
a venire, e con ramaglie sfinite,
sbianchite dal sale, con alghe secche e rottami
di barche o capanne accendo fuochi. Magri fuochi,
segnali per il nulla; e se un giorno
una nave travolta passasse laggiù
dove ogni grigio s'addensa nel filo del mare
e del cielo e vasti nubi annerano,
se uno sguardo vedesse i miei fuochi chissà
se penserebbe a minaccia o richiamo, porto o scoglio
in agguato, speranza. Ma niente io chiedo alle navi
che non passano, niente a nessuno più posso io chiedere;
e il mio fuoco non è segnale né simbolo,
non dolcezza né lusso,
non preghiera non maledizione agli assenti.
Pura fiamma,
improbabile fiamma, fiamma poverissima
e nuda che divampa nel poco che ha,
che si offre all'irrealtà, che la chiama e la fa
più reale del sasso e del vento,
più vera del corpo e del dolore, fuochino,
fuoco d'amore, forse, estrema
solitudine che splende,
imprevista scarnificata pienezza
del tutto, nell'attimo in cui tutto si nega e si dà
nel deserto, e si consuma e risale
nell'aria senza
necessità. Nel flusso
del tempo che si perde.

Se manca tutto più chiara è la sorte
più terso il vivo fuoco e i suoi colori
più onesti. Forse anche tu lo sai.
Forse lo ignori. Ti appresti
a quali onori a quali
olocausti?

7,5 miliardi di volte, sono persone, sono un libro ciascuno di una collana in continuo aumento di 20 milioni di pagine a carattere Calibri 11 (interlinea 1.15).

La moltitudine di noi, come gli oceani insieme, come i fili di un prato visti al di qua delle rotaie.

La leggerezza dei loro a-tomi affolla ogni pensiero. Vorrei mi fosse almeno chiaro il mio, ma abbiamo tutti pagine scritte in corsivo da altri, scriviamo in una lingua che non basta, infatti è diversa dalla nostra e comprende infrastrutture microscopiche tessute a spiagge d'inverno.

Vado da lei, mi presento come Luca Dretti. Non esisto le dico in primis; trova questo grano tra i campi, trova l'anidride carbonica che emetto e il disastro eutropico che compio. Luca è invisibile e non parla, è una maschera bloccata, come la creta modellata a smorfia per i tipi universali di prima, va in scena in un teatro sgombro intagliato sul granitico fiasco, un revival malriuscito di un monologo recitato a sé stesso. Immagina i coglioni a leggere un libro da milioni di pagine pieno di nomi di persone, monotonicamente annunciato senza colpi di scena: [etc.] Luana Dretti, Luca Dretti, Lucia Dretti [etc.]. Esistere come moltitudine ci ha fottuto l'anima, ci rappresenta come campioni nei sondaggi nel processo di consumare le cose. Che tanto prima o poi devono, come noi, estinguersi. Come un fuoco di particelle impazzite: fumo.

Legni gravidi di legni. Triste caos, triste piangere sulla terra di palco poggiando l'unica secrezione biodegradabile a faccia a terra che non le faccia schifo. Nidi a terra e contorsioni. Luca non ha faccia, assomiglia ad un palloncino di protesi create dalla chirurgia plastica anche se a conoscerlo forse ne potresti cavare qualcosa, farci un ritratto che non abbia viso.

Ho camminato lungo il ciglio di un fiume che aveva scavato grande parte del suolo, in pratica ci stavo a strapiombo. Le parti abitate, a discapito di un autentico piccolo, avevano soffiato un palloncino azzurro che si era incastrato tra le aguzzate selci di uomini corrosi. Tirava per andare in direzione contraria alla corrente, purtroppo di venti in quel solco ne giungevano troppi, esclusi gli aliti e le grida nostre. Io non ci capivo un cazzo infatti. Pensavo al suo volere essere. Una gravità artificiosamente direi sublime, verso nubi. L'appartenenza a un bimbo a cui manca, verso la sua mano. Lo spasimo per il mare, l'eutanasia come soluzione migliore. Non avere storia, non esistere, essere diversi: farsi notare da un passante per esistere. Vanitoso azzurro, scattato: parto d'odio.

Ci riduciamo a invidia da cose pour parler, mostriamo solo nella difficoltà la nostra esistenza. Cerchiamo una luce come i rami.

Anche un tetto lo fa. Sopra quel vicolo in ingresso del pub del crab delle lampadine appannate circolavano gli spazi di un tetto pieno di mucillagine verde. L'esito di questo pullulare di raffiche saline, portava muschi a intasare le grondaie e i vetri a puntinizzare l'esterno, o l'interno – chiaramente dipende da dove guardi – guardavo e volevo guardare di più. Sentivo e sentivo più schiamazzi, più urla di gabbiani e walzer di acqua e cemento, più colleghe con le gonne, più capelli sotto la chela, più amarezza e rum invecchiati in botti di quercia, più alberi con tutto quello che li precede o consegue.

Settimana così

Il turpiloquio delle attese indistruttibili
come quello che tipico contraddistingue la speranza,
bestemmio per avverti avuto, il non ritorno che è non giacere.

Nella mia mente è costante questo lunedì piovoso,
questo martedì piovoso, questa evaporazione di acque dalla terra al naso
che mi sopprime l'ampio

in una restrizione a imbuto di impulsi positivi che si formano
raramente, e di più davvero nell'occasione che è occasione
consistono. Questo mercoledì piovoso
questa settimana grama, questo stento di pensare alla pratica.

È previsto che tra i banchi bianchi, i raggi oggi
traforino gli spazi e permeino nello stato dell'uomo.
Nell'io sono. Conto i chilometri, assaggio l'amaro delle coccinelle
traduco lo scibile intimo in sconforto assoluto.

Imbastardisco la sostanza e la natura delle cose. Diventi traffico
nella ragione, ostruzione del cielo. Mi ingozzo di pasti catulliani
che non riesco a contenere e violo la santità di quella roba innominabile.

Mi sento sfasciato come il giradischi di mio padre messo all'umido della
[cantina da tre decenni
incapace di trasmettere, faccio una nota sola – un giorno – incantato.

L'impronta volatile annuso
ma le
viole menate da bulli venti spezzano
i colori pallidi dei minerali caucasici, quelli cristallini delle persone carsiche.
Non ci sono sedimenti da cogliere in questa primavera senza camminate.
Un mai societario mi impone la regola del non farlo; non faccio, soccombo
[la scelta giusta
come vaccino inconscio, si inietta altro inferno ai miei pascoli senza uscita.

Red over black

Un albero nel bel mezzo
verde
sì di un campo inglese.

Mezzo:
van.
Passa discretamente veloce
attraverso quelle cose che fotografo
da dietro
da dietro il vetro.

Gli impressionisti dovevano muoversi sui carri
e dipinsero gli spazi al tempo
lentamente veloce
al di, di un carro.

Ritraiamo le metropolitane
la gente delle metropolitane
come fossero il David

un nuovo classico
che non sta fermo, ma
guarda oggetti fermi.
Più fermi.
Che spariscono al mio
scorrere il tempo.

Al mio scorrere il telefono,
al mio, poche cose sono mie.

Veloci distruggo immobili
di paesaggi, o proprietà immobiliari
distese, sotto quella nuvola omogenea
e sempre grigia
variabile alla luce tra i due
solstizi.

Io posso
comprimere tutto questo
fuoco inverso
questo è il mio:
«perso», è: ho perso e sono perso.

Al mio,
le cose scompaiono
allo scorgere del mio occhio
(o della mia lente)
le minute e definite
sembianze del finito

si agglomerano
in – al massimo – due
colori di sfondo
confusi e senza contorno.
Come uno spezzato
di terra e cielo; di vaso e terra
di nero e rosso
come sé
come se fosse un rotto.

Libertà azzima

Questa libertà azzima
fa da garante di dignità
corrente, ecoballa di kamut
che spingi l'azimut.

Nutro alcune irregolarità malsane
tutto insieme, insane, il seme
cresce rigoglioso e rigrugnisce
e perisce perisce col loto
nato, fiore, imbuto, società per azioni
verti la ragione al malato lodo
che confisca le dracme, valore perso, di Universo.

Profuma di fecola di patate
questa libertà di reflusso
equivalente al nostro niente.
Non ti adoro ma trita l'erba a vita
e perlustro le discariche
dei paesaggi dei sentimenti.

Ho scovato, tengo in bocca le dita
in tasca le chiavi, la mia viltà
il pozzo di Gammazita
non ha lustro, Bruto, Cassio vostro
mi suona di vaglio questa società
mi staglio al centro, ma dimesso, del disfare.

Il connettore guasto, una punta accesa di sigaretta
del decesso, brandisco una bandiera ammainata
la scatola nera e anelo un personaggio che interpretai
fino a mancare, notarlo dimesso e specchio.

Ho, sì, ma in dramma a sonni stenti
negli occhi a partire dal tardo pomeriggio
una cancrena stanca con fasce
scassa e congiunge gli elementi.

Interazione sentimentale

Una carezza sfiora con le dita
pallide, affusolate di più
del collo delle giraffe: uno specchio nero.
Tocca a malapena un riflesso
grigio che si anima solo
ai colori RGB dell'occhio anteriore.

Una carezza ancora,
la donna che desidera,
una carezza pollicea,
un film guarda
un film.

Specchio nero, un suono
sente una parola,
e una carezza di nuovo.

Inizia a sentire la sua carezza
il tizio della serie di Netflix.
Riesce a sentire la sua empatia.

Il cinema nuovo è dominato
dalla interazione sentimentale

dove la sua superficie
veicola il calore
di un polpastrello salato di popcorn,
di una patina salata sul bulbo
e cambia volto, amplifica
il *do ut des* e alla fine esaspera
la sensazione. Recepisce
dal sensore cardio la sua paura e la rende
più paura finché può.

L'interazione sentimentale, il cinema nuovo, lo specchio nero.
L'assorbimento *touch*, il vuoto contorno (la figura di fronte), lo schermo riflettente.
Il calore *touch*, l'abbraccio tra lo spettatore e il protagonista, la vita reale
e la vita confusa, finzione sentimentale, tempo spaziale.
Skippare battiti, terrore morbido, *welfare* della visione.

Pausa. Fine, poltrone per single
cibo monoporzione, compagna nera, nera visione.

Una campagna in costruzione
ospita il sorgere
della città della delusione.

Un finale adatto, seleziona *live mood, solitudo* carnale.
Her is watching me and I am an interactive,
sensible person/movie, from:
reality escaping into mad
things with ness,
all with less (-)
(+) plus black.

We've got a connection: interaction!
Empty (-) filled person
(+) with shadow-technologies
for real-feeling-person
and mirrors.

Rivede il bacio, ribacia il bacio
accarezza una parete liscia (una persona vitrea)
mi saluta *live!*

Pago una prestazione di un'ora
accarezza le tue pause:
un corpo superficiale: Una superficie nera e corporea
(e la terza riflessione) vuota senza dimensione piena.
«Cosa mi passi oggi?» Come mi passa l'oggi:
Una carezza, uno schermo nero [«Quale spot contemporaneo vendi?»]
un copione improvviso, un omicidio premeditato, una
regia istantanea
della vita che non riesce a condurre.

Un «tu» falso, un'auto-corrispondenza confortante
l'io doppio, l'erotismo *self*-prodotto
un abito con lo strascico da sogno, un sogno-schermo
un sogno sono:
le persone che amo,
il vuoto che tocco
l'ombra che scatto
lo scarto moderno
l'abuso e l'assenza
di amore al contempo.

Ritiro i verbi da spartire coi caini,
litigo solo ormai con i vicini, mi
ritiro e sono:
uno specchio nero, specchi neri,
uno e trino, specchio nero.

Luca Rizzatello

mano morta con dita S02

Mano morta con dita S02 è il primo dei prequel del libro Mano morta con dita (testi di Luca Rizzatello, incisioni di Nicola Cavallaro), pubblicato nel 2012 da Valentina Editrice. Luca Rizzatello è il progetto parallelo di Ophelia Borghesan.

1.

Il refettorio ospita due cani,
o quasi. Ebbene, il ragazzino osserva
dapprima il cane lupo appeso al muro;
il cane lupo porta la medaglia,
perché durante la retata ha perso
la vita. Invece l'altro cane è un dalmata
di das, scartato dalla riffa in quanto
appare macrocefalo. Per farselo
piacere, il ragazzino lo accarezza
leccandosi le dita, fino a quando
le macchie non scompaiono del tutto.

2.

Il giovane analista non respira,
e osserva la ginnasta, che si prodiga
per la raccolta fondi. Nel foyer
si sono radunati i soci, appare
il presidente; spiega che i conigli
di polvere non sono il male, sono
capelli, pelle morta, fibre tessili;
poi tace. I soci firmano gli assegni,
e la ginnasta inciampa; l'analista
si china, per raccogliere gli assegni;
li porge alla ginnasta, che si scusa.

3.

Voi non sapete l'ora, non il giorno,
in cui verrà la polvere, coi suoi
conigli, e allora l'acaro e l'agnello
staranno insieme, dice il presidente.
La sala per gli incontri è il magazzino
del centro caccia e pesca; gli animali
esposti non si possono toccare.
La spazzola che usa la ginnasta
per la manutenzione dei cinghiali
è fatta coi cinghiali; la ginnasta
confonde i suoi capelli con le setole.

4.

Il poliacrilammide è utilizzato
per prevenire i rischi di erosione
del suolo, dice il ragazzino; e aggiunge:
in Minnesota, per esempio, esplosero
mulini industriali, nevicarono
farina e arti, e in Oklahoma, o in Kansas,
ma anche in Texas, si formò il Dust Bowl,
gli Stati si svuotarono. Così
l'ur-suora infila l'ago nello zigomo
del ragazzino, e tende il filo; intanto
ascolta Carosello, fischiando.

5.

Se spinge il braccio verso il basso, il gesso
si stacca dalla pelle, e l'aria passa
insieme all'uncinetto. La ginnasta
osserva il sacco del Folletto, sfila
il ferro, e lo pulisce sulla tuta.
Il sacco del Folletto è un reliquiario,
annota la ginnasta, e glossa: un utero.
Il presidente le accarezza il collo
del piede destro, e la ginnasta chiude
un occhio; le sussurra: la parola
di sicurezza è polvere; poi ride.

6.

Il foglio con gli orari delle visite
è tutto rovinato; il ragazzino
sta zitto, e la ginnasta dice: mangia
qualcosa, almeno bevi il brodo, vero?
Le gelatine sono rosse, oppure
azzurre; il ragazzino osserva gli ospiti
riflessi sugli infissi sigillati;
gli spettri dei suicidi, dice. Intanto
l'ur-suora si avvicina, e la ginnasta
le passa di nascosto la mazzetta;
l'ur-suora fa l'inchino, e si allontana.

7.

Il sacco del Folletto è custodito
in cassaforte; i soci si preparano
al rito, e il presidente dice: polvere
non siete, siete schiavi dello scrub,
dell'idropulitrice tra le fughe,
del coprimaterasso, pervertiti.
Ostende il sacco, e i soci si inginocchiano
sui sacchi di ricambio; la ginnasta
li sfiora sulla nuca, rassicura
i nuovi, siete nella nube, dice;
poi scrive i loro codici bancari.

8.

Nel retro del furgone il presidente
imbusta i materiali per i soci
del Movimento di Liberazione
dei Figli Impolverati; i detergenti
rilasciano vapori che producono
visioni, con Charles Dickens che pulisce
i caminetti, e intanto i lustrascarpe
gli strappano i quaderni. Nel furgone
c'è un santuario, annota la ginnasta,
e aggiunge: le parole sono povere,
o meglio, le parole sono polvere.

9.

Se avesse l'esoscheletro sarebbe
ai campionati, e non avrebbe il gesso,
sussurra il ragazzino; ma se avessi
il guscio come dici, per esempio,
potrei saltare?, dice la ginnasta;
il ragazzino scuote il capo, e dice:
non c'entra niente il guscio, adesso; il guscio,
ripete l'analista, e la ginnasta
sorridente, e il dito scorre sul bracciolo;
non c'entra niente, dice il ragazzino;
perché non c'entra?, dice l'analista.

10.

Le gocce di amarena si raccolgono
nell'incavo del braccio, e la ginnasta
le lecca, poi appoggia il bastoncino
sul pavimento; l'analista osserva
il legno mordicchiato e i denti rosa.
La menta è troppo sopravvalutata,
sussurra la ginnasta, e l'analista
raccolge il bastoncino ricoperto
di moscerini; lascia che si nutrano,
va bene?, dice la ginnasta, e porta
le gambe al petto, e scopre le caviglie.

11.

Il presidente esce dalla stanza
dell'ospedale, e fissa l'analista;
lo so che cosa fate di nascosto,
ma non è questo il punto, adesso, dice;
il punto è che ha bevuto il brillantante
stanotte, dice; adesso dorme, dice.
Il ragazzino vede che alle spalle
dell'analista appaiono le nozze
del principe Ranieri con Grace Kelly,
bandiere monegasche che garriscono
al vento dello schermo, le colombe.

Luigi Fasciana

Tra lei e il soffitto.
O meglio, tra lei e le forze per dirlo
il bisogno di una vita più vicina a se stessa.
Tra lei e quanto di una metamorfosi
si manifesta
non più come bene che intravisto appena
viene subito messo al riparo, ma come progetto di vita.
Sopra il letto tra lei e il soffitto
c'è un peso, un corpo: è il mio
e da questo verso il basso
in ordine d'apparizione inverso
muco, lacrime, sperma.

Analisi

Anche il segnale quel giorno era debole
e ti sentivo a scatti.
Metallico e deforme un papilloma.
O addirittura dicevi, con la voce che stenta
al rimbombo della mia, qualcosa di peggio.

Questa mattina invece non piove da giorni
e il freddo è stabile,
la chiamata è limpida.
Limpida che non distinguo dal mio
il tuo silenzio
adesso che sono arrivati i risultati
e ce li ho qui davanti, oltre i vetri della clinica;
che esami e controesami hanno dimostrato
assieme all'avallo cordiale del medico
che davvero adesso niente, ha detto: non c'è nulla.

La conta

E niente praticamente ti conto i linfonodi
ingrossati, le ghiandoline appostate
e pronte a esplodere
un giorno come questo, passato assieme ma dentro il mio male
che se mi chiedi, come a un bambino
dov'è che ti fa male
non ho una risposta, continuo a contare.
E magari già adesso che ti tocco svogliato
o mentre entravo, che mi sentivo annegare
magari alla conta davvero mancava un bambino,
quiescente sotto peli incarniti.
«Io ho bisogno di parole –
scandisce bene per sé, poi alza lo sguardo
– anche tuo figlio ne avrà.
Con tutte 'ste parole che non dici –
e questa volta è lei che mi solleva il mento
con delicatezza mi studia il collo,
– ti verrà un tumore alla gola
con tutte 'ste parole che non dici».

Vecchio coinquilino:

Insomma era un nerd, ma non pensavo
che fosse per l'ora – quasi estate –
che i lampioni si accendono, e nessuno se ne accorge.
Si è buttato sotto un intercity ormai tre giorni fa – me lo dice
con le sue cose ancora qua, e i genitori
che torneranno – entra, guarda: la stanza è come l'hai lasciata.
Prima di uscire e andarsi a buttare, ha lavato i piatti.
Tutti, anche i miei
mentre io parlavo, non so cosa raccontavo: non andavamo d'accordo.
Neanche tu e io, in realtà, andavamo d'accordo.
è per questo che è strano
se vieni adesso a riprendere le tue cose in cantina, dopo un anno
e se per giorni prima di trovarmi
hai fissato la finestra aperta, e da lì il soffitto
della tua vecchia stanza. Fa strano che sia io
ma nessuno tranne me se n'è accorto, ad annunciarti
se fra poco per sbaglio stridono
i tergicristalli sul vetro
o adesso che un po' scosso con le chiavi è arrivato il proprietario,
che qui sotto respiri, rovistati
tra scatoloni ammuffiti e sfondati, e stai boccheggiando.

Jonathan Di Pietrantonio

Mi chiedo se questa tristezza non sia per caso una punizione, voluta da una qualche divinità, dovuta all'aver dato un volto alle cose, averle precedute, aver scelto di spiare attraverso le fessure del passato, di guastare senza rimedio il futuro, i suoi posti, la sua natura, averne fatto storia.

Prima della memoria il mare davanti casa aveva il pregio di significare solo se stesso e nient'altro, nessuna implicazione, né volti né luci né umori, nessun ricordo. Mi chiedo se la memoria non consista proprio in questo legiferare su ciò che non si presta, imbrigliare qualcosa che reagisce e che oppone la sua totale mancanza di significato, la sua innocenza, il suo puro esistere.

Ciò che ho visto stasera resta solo all'angolo di un pensiero, e poi del successivo. Non puoi tracciarne l'intercetta sull'asse xy. Le traiettorie descritte erano state già decise dalla sostanza appena assunta. Vedi ciò che vedi grazie alla coda interna degli occhi, lo perdi di nuovo. Subentrano in fila e senza interruzioni: un quiz televisivo anni novanta, l'ombra di mio zio schizofrenico impiccatosi nella soffitta di casa, ambienti intercambiabili popolati da volti intercambiabili. Ti capita di sentire una mancanza, un intervallo fra il soffitto concavo della tua casa senza finestre e l'appartamento spigoloso che ora ti ospita. Capita anche di sentire la voce di un amico, di una madre, di percepirne la minaccia. In assenza di distrazioni il pensiero ritorna, ti dice che farebbe comunque lo stesso.

E anche se non ho ancora nulla da dire scriverò
il mio nulla da dire, parlerò della mia scena muta.
Lo farò per mettervi nella condizione che più detesto
e che vivo ogni qual volta qualcuno stia lì, davanti a me,
allo scopo di raccontarsi: non so davvero
che cosa rispondere, come cavarmi dall'impaccio
di creatura aliena e poco interessata.
Invento così un'espressione facciale, una gestualità,
un tono di voce, magari anche
un nuovo timbro. Personalità alternative, tutte presenti.
Faccio ogni cosa al momento, senza premeditazione, come chi
si trovi a scrivere senza alcuna pretesa, senza voler offrire
un'immagine precisa di sé o di qualcun altro.
Da un po' di tempo ho imparato a usare
quelle parole che non significano niente ma che hanno il pregio
di intasare il discorso, di smorzarne l'efficacia. Me ne servo
sempre di più. Lo faccio per depistare chi mi ascolta.

Di sera, a volte, dopo aver perimetrato
la stanza, mi capita di ricordare versi sbagliati:
padre, se anche tu fossi il mio non padre
è uno di questi. È un verso sbagliato ma
mi restituisce qualcosa
che non avrei mai detto potesse star lì,
indisturbata, come in attesa.
Sempre di sera ci sono i resoconti:
cose fatte durante la giornata,
cose evitate, nascoste, normalizzate.
Chi pensa tutto ciò finirà, per caso, a guardare
un film straniero, cercando tutto il tempo
di sbarazzarsi del suo volto,
riflesso in una porzione dello schermo,
di cambiare le condizioni di luce.
Farà attenzione alle immagini, ai sottotitoli,
a come suonano certe cose in una lingua sconosciuta.
Tornerà indietro ai suoi versi
sbagliati, ai resoconti, a pensare «questa stanza
quanto è stretta», a dirsi
che è così che l'hanno fatta, a lasciar andare.

Matteo Tasca

Raol

lo schianto dei fantini alla seconda curva,
uno probabilmente svenuto, cavallo
colpisce infermiere, le nuche delle persone
– posizione di merda –
per tutti quei soldi anch'io rischierei –
metti il cellulare bene in alto,
la corsa piccola dentro la corsa grande,
come una matrisca,
la tartuca che taglia il traguardo senza fantino,
sentirsi vivi, un malore tra gli spalti,
in me però sollievo, è stato tutto molto fico.

Il giorno dopo leggo su internet
che il cavallo raol è rimasto ferito
e hanno dovuto ammazzarlo.
Noi non ci eravamo accorti di niente:
l'esperienza c'ha fregato, stare nel mezzo
non è servito a capire;
ora però che siamo informati sui fatti
non possiamo dire di sentirci particolarmente indignati,
quando parleremo agli amici di barbarie
non crederemo alle nostre parole.

Sono questi i gesti, i pensieri
della nostra miseria interiore.
Descriverli è forse l'ultimo modo
per sorvegliare i confini della nostra coscienza,
e neanche questo basterà.
Persino la vergogna ci costa fatica.

(Quella notte l'ho sognato.
Era steso sulla pista
con tutte e quattro le gambe spezzate.
Mi chiedeva di portarlo fuori a cavalcare
ora che si era liberato dell'altro,
il fratello inquietante,
ma io lo fissavo muto mentre cercava
di formulare a parole la sua richiesta.
Strillava come un neonato)

Ipotesi di amanti (per un'etologia della vita di coppia)

Li vediamo entrare disordinatamente
nella camera da letto, congiungere le bocche,
mordere i colli, stringere mammelle
in modo da stimolare la produzione
di segnali ormonali che a loro volta
si tradurranno in lubrificazione
o inturgidimento dei tessuti spugnosi.

Lui è cresciuto in un paese di campagna
e pur predicando una visione lucida del mondo
non coglie pienamente la contraddizione interna
alla fiducia cieca che ripone nel suo raziocinio;
per lui il sesso è un simbolo stratificato
che rimanda a qualcosa di riposto
da sbirciare nel corso di esperienze potenti.

Lei ha rifiutato l'educazione cattolica
che le veniva dalla famiglia,
pensa che il corpo sia qualcosa di oscuro
e trasparente che trova in sé stesso le proprie ragioni
e per questo, ma senza accorgersene,
ne ha fatto un oggetto di culto.

In questo momento lei vuole stare a pecorina,
lui predilige altre posizioni
ma decide comunque di prestarsi
perché la febbre del movimento non si arresti
continuando a comporre ideogrammi cui dopo
riterranno corretto attribuire il significato di amore.

(in effetti, nessuno dei due crede veramente
che un ombelico sia soltanto un ombelico.
Nessuno dei due vuole ricordare che la loro partita
si gioca a livello epidermico
e che la bestia rinchiusa nel sacco
ha bisogno di un'altra che ne assicuri la presenza nel mondo)

Adesso li vediamo stringersi a questa loro serenità,
si ricoprono di baci, sorridono.

Serata sulle dolomiti

La montagna è un luogo dell'anima:
nella hall dell'hotel si faceva karaoke
mentre intorno sciamavano bambini
inseguiti da donne goffe
come papere sulla terraferma
ammiravano un istante il cantante
di turno avevano occhi luminosi
e strafottenti un gruppo di anziani
ancora ben messi aspettava in tensione
la cosa indimenticabile che era
nell'aria ma non voleva accadere
in disparte sui tavoli una ragazza
col mac chattava con un suo amore lontano
adesso esco a fumare una sigaretta,
sulla porta la musica mi saluta minacciando
aqui todos estamos bajo el mismo sol
poi più niente – finalmente
case auto strade abetaia, tutto
perfettamente compatto sotto il segno
di una sola bianca bandiera di neve,
neppure la civetta che plana
su un ramo non lontano ed emette
un verso che non è canto né lamento
incrina, anzi amplifica il silenzio spettrale delle dolomiti.
Era il contrario dell'umano. Era bellissimo.

Cosa abbiamo fatto dopo aver visto il cortometraggio su Atalya Ben Abba

Anche noi abbiamo i nostri modi
di rispondere con un sì o con un no
alle piccole vocazioni
del nostro destino privato: adesso
per esempio aspettiamo la chiamata
dello spaccino di fiducia che ci svolti
la serata – questo è uno che coltiva
tutto da solo niente cosa nostra
né camorra, magari non cambierà un cazzo
ma almeno la soddisfazione
che le cose le hai fatte per bene –
siamo finiti a casa di qualcuno
a vedere un documentario di nat-geo
sui predatori pericolosi
che alla fine sono quelli che più ti catturano
sullo schermo ci sono due grizzly
che lottano per la zona di caccia
ma al più vicino alla telecamera
d'improvviso, forse per lo sforzo, gli scappa
da cacare, prima timidamente,
poi come un fiume in piena,
la voce del reporter ammutolisce,
e così lui caca e lotta come un disperato
nel silenzio e nella propria merda,
noi ridiamo a crepelle finché
da fuori non arriva un'altra voce
ciao amici ciao, sono io, l'alba,
cosa fate di bello? il suo splendore uniforme
livella il pieno col vuoto si attacca
ai punti di intersezione tra le cose
ci lascia semicancellati nella luce
e allora capiamo che la sua vittoria
sarà irrimediabile perché era questo
che sognavamo da sempre ma senza saperlo
compimento di ogni agire
e di ogni patire
vita che s'accentra nel punto di fuoco
e lì torna pura.

Francesco Ottonello

cosa sconfiggere è capire che rimane

Confondere da chi proteggersi con chi

Tra scartoffie del passato rimarginare
un tempo davvero tuo, amare scatole
rosa in stanze verdi dentro armadi blu
invece rotta resta la memoria hard disk

—

sogno la tua foto di luce obliqua
sentire che nulla più rappresenta
nulla mai esistito, nulla che resta
male sale, onda secca senza uscita.

Non solo una lucertola, un fringuello

Tutto finirà da un'ora a questa parte
per la prima volta nel buio, la morte
e te sono te tutti i visi che passano,
cruccio che assolve da un legame di ossa,
ti prego soltanto di esistere, e esisti
in questa ora che precede la fine

—

pensaci insieme prima del gioco
dopo tutto nulla è nulla mai stato
amato voluto, vòltati, volendo
vòlgiti, dalla mia parte, un'ora ancora
sappia il mondo il suo verso
il suo verso non ha fine.

Richiamo al mondo

La mia esistenza data a nessun dio
nessun uomo con preghiere profonde,
dietro questa mia arroganza nessuno.

Era pieno di persone il mondo, eppure
non vedere una bomba che distrugge
questa macchina da lavoro inceppata
bambola di giochi morti, pupazzo di nessuno
del nulla, niente di cui fidarsi, ancora nessuno
veleno fatto da un oro da ingerire;
sperando solo in una doccia, un letto
pieno di cicatrici e acqua sotto il corpo
un fiore sradicato dal profondo, un bisogno
è non mentire a Natale senza più armature
pesce pescato su un piatto per nessuno,
ancora nessuno a cui dire non lasciare
la mano di qualcuno per dire non finire,
rinasci più puro, più forte, più vero.

Ora voglio solo uscire dalla stanza
ma qualcosa mi spinge qui a una stasi,
preferisco una galera comoda dei muri
scartare ogni sogno buttarne via la carta,
fare svanire la sostanza, se muore così
facile è nulla, facile è troppo, nessuno
e nessuno ancora a dire di non farlo,
non farti cadere, torna come un tempo
quando eri forte sapevano le tue braccia
abbracciarmi, davvero due occhi vedere.

Continuo a inviare solo stupidi messaggi
salvezza speranza e altre eluse parole,
vocare fuori, questo forse il mestiere
più stanco solo inutile del mondo,
nessuno, il nulla, il vuoto, la morte
senza fondo ancora qui rimirare.

Noemi De Lisi

I

I ponti si allungavano sul Liffey
ne fissavo il riflesso sull'acqua,
avrei voluto sputarci dentro
per unirmi al tremore in superficie.
Avevo paura di buttarmi,
non riuscivo ad alzare lo sguardo
finché non sei arrivata.

«Perché immagini sempre il dolore?»
rovesciavi gli occhi in quel modo
che mi fa impressione: si vedeva il bianco
per un attimo – i ponti ti attraversavano.
Mi trattenevo dallo strapparti un capello,
dal tenderlo in aria sulla linea del fiume:

«Se solo potesse sostenerci tutti.»
Per poi non vederlo più una volta aperte le dita,
sporgermi dal parapetto, scuotere la testa:
«Non l'ho fatto apposta, lo tenevo stretto, lo giuro»;
indicarlo sul pelo dell'acqua come se potessi vederlo,
immaginarlo immergersi e risalire il ponte fino a noi,
superarci, fare tutto daccapo mentre affonda.

«Un tuo capello è caduto dal ponte,
ha attraversato Dublino, si è sciolto nel fiume.
Perdonami, perdonami se l'ho perso.»

II

Camminavamo in modo innaturale
come se stessimo salendo una scala
perché l'erba ci arrivava alle ginocchia,
non ti saresti voltata neanche se fossi caduto.
Ti seguivo stringendomi il petto per il freddo,
il vento avvicinava le punte dei tuoi capelli,
tiravo fuori la lingua per poterle sfiorare.
Davanti a te solo un ragazzo magro e lontano,
aveva il collo piegato dalla scoliosi,
ho immaginato che fosse nostro figlio.

Cercavamo i daini, erano passate delle ore,
a scoprire le loro tracce li credevamo vicini
ma attorno a noi non si muoveva niente.
Continuavo a scrutare il parco per non deluderti,
mi vergognavo di aver rinunciato così presto
e di non averti chiesto quanto ancora ci speravi:
«Non ci riesce mai niente quando stiamo insieme.»
«Uno dei due porta sfortuna.»

Ci eravamo fermati a una vecchia panchina
piantata su un dirupo, ci faceva impressione.
Incidevo le nostre iniziali sulla spalliera
con la parte aguzza della chiave di casa;
mi accanivo sulla curva della tua lettera,
imprecavo scorticando il legno duro,
mi sono riempito di schegge le dita.

Avevamo ripreso a camminare: tu avanti, io indietro;
il parco si è divaricato davanti a noi e ci ha coperti,
ci ha costretti ad avvicinarci – ti sei fermata, ti ho raggiunta.
L'erba si era abbassata e aveva cambiato colore come le alghe,
ci siamo distesi, era umida – il vento continuava a scombinarci:
«La prossima volta riusciremo a vederli, me lo sento.»
«Era l'unica occasione.»

Mi sono svegliato per un grido: guardavi oltre me,
mi sono voltato e ho visto una colonna di fumo nero.
Ti sei alzata, ti cadeva un ciglio, muovevi le mani senza scopo.

Il fumo s'ingrossava, s'inclinava – gli uccelli lo segnavano.
Non riesco a fare un passo né a consolarti; a differenza tua
non avevo paura di immaginare l'incendio in lontananza.

Ti ho pregato di scrivermi tutti i giorni da quando loro se ne sono andati. Quando eravamo piccoli, era il nostro gioco preferito, lo avevamo inventato noi. Amavamo questo più degli altri, più di quando premevi la fronte contro la parete e cominciavi a contare. Ti dicevo che non è così che si fa; ti dicevo di appoggiare un braccio alla parete e poi la fronte sul braccio per non farti male (te lo facevo vedere, per fare tutto più semplice, vedi devi fare così, come sto facendo io). Tu insistevi, dicevi che in quel modo ti sentivi soffocare, che ti veniva da dormire (e avevi paura di quel sogno). Allora mi arrabbiavo, ti dicevo fai come vuoi, e mi andavo a nascondere mentre ti sentivo contare piano alle spalle. Dicevi uno e io facevo un passo; dicevi due e io facevo due passi; sembrava fatto apposta, come se tutto il gioco dettasse la mia vita. Mi andavo a nascondere e sorridevo perché ti avevo già perdonato. Alla fine sceglievo sempre sotto il letto, anche se era troppo facile e lo controllavi subito. A infilarmi là sotto mi pareva di entrare in una nuova casa, il pavimento era pieno di polvere, vellutato, c'era sempre buio (per questo ogni volta speravo di non essere vista) e non potevo muovermi. Chi c'è c'è chi non c'è non c'è ti sentivo gridare dal corridoio e venivi a cercarmi. Cercavo di rimanere immobile (stavo sempre a pancia sotto) poi chiudevo gli occhi se io non lo vedo, lui non mi vede però poi li aprivo per curiosità. Vedevo i tuoi piedi entrare nella stanza, girare un po' intorno, dietro la tenda, dietro i mobili. Anni dopo ho capito che mi avevi sempre vista da subito, che perdevi tempo solo per non farmi rimanere male. Ti avvicinavi al letto, ti ci sedevi su poi ti alzavi e ti ributtavi (avevo ancora il letto con la rete a molle, te lo ricordi? Quello col materasso troppo vecchio e sottile che mi faceva male perché sentivo le molle conficcate nella schiena), dopo la tua testa sbucava all'improvviso sotto, trovata! Mi spaventavo sempre un po' come se fossi un estraneo ma quando sobbalzavo allo stesso tempo ridevo, però in quel modo brutto, quando mi si vedono tutte le gengive. Adesso vorrei mettermi di nuovo sotto il letto come facevo prima, mi sono girata a guardarlo, non so, l'ho guardato e mi sono venuti quei tic alla faccia, quanto vorrei farlo, mi batte forte il cuore, aspetterò i tuoi piedi lì, ti prometto che sarà tutto come prima, non cambierà più niente. Potrei farlo, potrei farlo adesso, tanto in casa sono rimasta sola, eppure non ce la faccio, mi vergogno lo stesso anche se non mi vede nessuno.

Per me non ha più senso fare il gioco delle lettere come facevamo da piccoli. Pensi sempre al passato come se fosse migliore del presente ma ti ricordo che hai fatto sempre così. Anche nel passato pensavi al passato. Un anno fa eravamo in cucina guardavi fuori e ti sei messa a piangere perché c'era il sole. Hai detto che ti ricordavi di quando due anni fa andavi in giro con Nico quando c'era il sole. E tre anni fa quando andavi sempre in giro sul motore con Nico poi tornavi a casa e mi raccontavi che avevi pensato a quattro anni fa quando eri salita per la prima volta su un motore a quanto era stato bello e che adesso non provavi più niente. Un giorno ti spezzerai il collo a tirarti per i capelli così tanto indietro. Oppure ti allungherai come un chewing gum alla fragola di passato in passato fino ad arrivare alla casualità di cellule che si sono ammucciate per farti. Io non ci penso mai al passato se non fosse per quel sogno. Non mi manca so che non ero più felice di quanto lo sia adesso. Voglio dimenticare i giorni non appena passano e andare sempre avanti. Stanotte voglio dormire senza sognare. Voglio svegliarmi domani ed essere già vecchio con tutta una vita dimenticata.

Letizia Imola

I

È ancora fratello delle nuvole
nelle sue ultime frasi, quando trema
tutto per il distacco ombelicale
e stanza priorità in cui non crede;
Folle di gente, a passo sicuro
lo attraversano senza preavviso
si muovono s'un fondo di paragrafi.
– Piccole reazioni incidentali
Non solo nelle nostre idee di pagine
connette a mano alcuni degli effetti
per riconoscere il collaterale.
Il numero singolare misura
la colpa del passato coi suoi piani
che rimangono in ballo per guarire

III

Dice di aver vissuto un vero amore,
fusionale, che loro due si sono
scambiati i pezzi, gli arti; che sa leggere
e studiare di sé, sa come fare.
Capisce cosa le sta succedendo e
la sofferenza non diminuisce
di un pelo; ripetizione e sfogo restano
vedendo il marcio, vile e sottostante.
Il periodo è senza conclusioni
E dichiara apertamente lo stato
di scissione: l'altro deve morire.
Opache e fragili, in generazioni
vicine, non della stessa materia
o forse sì, e non diciamo niente.

V

Non mi fido tanto delle tue prime
impressioni – il controllo del parlato
allora; e la sintassi, l'avversione
di chi non pone domande a nessuno.
Controbattere è un respiro di vita
affermata. Ma mi lasci finire?
Il contagio avviene per via orale:
attecchisce, l'uso delle parole.
Rantoloso è più disperato il gesto,
scusabile, un difetto strutturale,
anche se conseguente e una difesa.
Una falsa apertura come trappola
non può torcere lingua né stilemi.
Ma ieri avevi detto diversamente.

VII

L'unica cosa che non stanca sono
le ossessioni: è così confortante.
Lei invece parla per formule forti,
vergini dall'essere già citate.
Ha un debito che chiama di coscienza
Ammette ciò che riconosco in tutti
Così si distacca dal nostro credito.
Se è innaturale è comunque deposito,
innocuo e difensivo. Corrispondere
a se stessa non è ancora avvenuto,
una piccola tempera al sole,
contro la profondità di uno specchio
d'acqua sul selciato, senza dover
proteggere le proprie verità.

IX

I giorni di comunione non hanno una data, ma emergono a intervalli, aiutati dai rituali, semmai.

Bisogna raccogliere, conti e indizi come fa lui che suddivide il buio: lo monetizza per vederci l'intento.

Oggi sono già passati dieci anni quindi è tutto sparso, anche se accessibile l'operazione ferisce il suo corpo e decide di tenere nascosto.

Perché su qualcosa si deve investire: le alternative sono i figli o le case, diversamente si crea un buco idiota, si sputa sulle prossime intenzioni.

Riccardo Socci

InSight

È stata una giornata priva
di fatti notevoli, cose comuni
come i cicli delle maree. Scriverlo
non serve a dar loro importanza. I due
seminudi si abbracciano sul letto. Lei
ha le mestruazioni quindi
non vogliono scopare. Adesso
l'evento è questo:
l'ossigeno nel buio di una stanza
al suono dei respiri sta entrando
nei loro globuli rossi. Zanzare
sorvolano i corpi, mosse da istinti
vecchi milioni di anni. Su Marte
un trapano buca la roccia
per misurare il calore che viene,
lo stato della materia
nel nucleo del pianeta.

Al centro del campo c'è un salice.
Un fulmine, o forse il vento, ha spezzato
uno dei due rami principali.
Il ramo che adesso giace al suolo
non era più bello né più importante
dell'altro, era soltanto un ramo
diverso, che il salice non ha più.

Alla televisione stanno passando
un servizio su Bucarest.
Fanno vedere i senz'atletto che vivono
sottoterra, nei tunnel dove passano
gli impianti di riscaldamento dei palazzi,
sniffando la colla. Uno spiega
che lo fanno perché stordisce
e li aiuta a dormire.

Con i microfoni in mano
i giornalisti sono impeccabili:
assecondano le circostanze
come ferventi
pittori espressionisti.
I grandi poeti invece
sono come la colla,
e guardano sempre il ramo spezzato.

I saw it written and I saw it say

Mentre inizia a fare freddo e gli alberi
sono ancora un fenomeno da ammirare,
l'evidenza complessa
dei loro processi biochimici,
cammino ascoltando Nick Drake
e mi sento bene. Si dice
che abbia vuotato apposta
la scatola degli antidepressivi.
So che è scorretto: riportare
le modalità del suicidio
aumenta il rischio di imitazione.
Ma immaginarlo nei mesi
in cui ha composto i brani di *Pink Moon*
chiuso nella sua stanza
rincuora: cereali in bocca
e il latte dolce di una vacca inglese,
un pezzo di campagna alla finestra
una donna a cui pensare suonando.

O forse niente di tutto questo è vero:
Nick Drake magari si è confuso
o la sua è stata una semplice storia
di ostinazione, di un'infanzia
protratta fino alla morte
rifiutata la minestra
e io sono a letto, scrivo
parole su un foglio e nessuno
ammira gli alberi fuori
perché nessuno ne capisce il senso,
o forse ancora qualcosa soltanto.

A volte capita che non ci sia
bisogno di scavare. La sostanza
dal nucleo risale, e fuoriesce
per capillarità,
come uno stomaco
che vomita se stesso.

Così, ad esempio
vedi a marzo tra i nodi
farsi strada le gemme.

Giuseppe Nibali

Pubblichiamo tre poesie inedite di Giuseppe Nibali, più due testi da Ultima Vox (Midnight 2018).

carcasse, visi morti: si agita luce nei cavi
un måglio sfronda il consorzio umano e
ne nascono. Ne muoiono.

La placenta respinge i colori piú antichi, altri
piovono sulla terra chimica: una piccola duna cede
un altro grumo è caduto, bambina, non è il Male,
solo andiamo verso il tempo dal tempo. Tua pelle
forse del viso quella che guardi stesa sul corpo
tua pelle forse del dorso, e così scopri in petto
una gabbia in polimeri ciano e oro, un cuore
in poliuretano. Non gridare. I scrittori filano maglie
di sangue coagulato, coprono il cratere deserto
del ventre, suturano la struttura.

Fanno spavento le cose del mondo e si dovrebbero lasciare:
un figlio chiede al padre di un'auto crollata nel vallone.
Si dovrebbero lasciare, mentre insieme guardano la televisione
dal divano. Lei lunga distesa, il suo collo e ciò che precipita
insieme a noi e alla Terra e si fa freddo mistero.

In futuro poi il lampadario di carni e scheletro, faranno
come fossero statue di rettile nel diorama. Diranno *si amavano,*
guarda, lei ancora tiene la testa poggiata sulla spalla.
Non hanno sentito nulla dal globo durante il lungo crollo
(mesi, anni), è stato come spegnere tutto, un velo, un tuono.
Entrarci ancora vivi, dentro il nero.

Impara poi l'uomo l'arte misera dell'*avidya*.
Tutto ciò che è mostruoso abbonda nel taglio:
tranquilli ne mangiano le uova, cassano
la specie dal breviarario. Niente esiste fuori
da ossigeno e carbonio, legami e crolli di
glucosio. Dentro gelano, primo il cuore, poi
carne e pelle di rospo, cade nell'estinto ciò
che di umano ne arrossava gli occhi. Né esiste
il mondo fuori dal mondo, anche se piange la donna
con le gambe sbucciate sul sudario e anche strappa
e graffia cotenna intorno dai maschi adulti.
Il loro eterno è nel figlio eterno, dei figli del figlio
nato dai molti e ricomposto, raccolgono dolci piscio
e merde, baciano per ore il corpicino spuntato
di notte in corridoio, il volto nero per il cane morto.

da **Ultima Vox**

Ultima voce chiama il sangue.

Campo cruento gli uomini, altro sangue per le donne
è il giorno. Tutti sono convocati, vecchi e nuovi
viventi aspettano un gesto per sbranarsi. Il rivolo
aspettano, verticale sullo sterno, il *morituri* stabilito
dalla nascita, nella nascita futura rivelato. È tempo
adesso per il sesso tra gli attori, gambe nude, lividi,
dai piedi fino all'ano serpi, piaghe fili lo sfondo fuori
anche case, molte, come in cerca vergognosa della luce.
Altro mai, nemmeno nella voce, nella voce ultima.

Il diluvio continua. Così gli uomini resistono in sacche grosse in capanne sopravvissute all'acqua
che da ogni parte assedia le plastiche. Noi pochi resistiamo, noi così in pochi qui riviviamo i tempi
belli, l'infanzia più dietro, la memoria. Da giorni il Simeto si muove in sobbalzi, si ingrossa, la
notte il fiume non ci lascia dormire. Nessuno di noi ne parla, ma tutti abbiamo sentito, tutti temiamo
per i nostri petti. Noi ci stiamo ritirando verso i boschi, non vogliamo prendere parte all'abominio.
Abbaamenti gravi come spari, l'ululato dei lupi rimasti; scendono zitti dalle rocce, né attaccano né
giocano, solo guardano il viavai di gente sulle rive. Il manto come una guerra di colore, l'ultimo
sangue crollato giù dai denti.

Silvia Righi

[Sei poesie dalla raccolta inedita Demi-monde]

Resta, chiudi a chiave,
il bosco non ci riguarda.
Nel grembo della camera
giocheremo al gioco
del silenzio, come le bambine
di mille anni fa.

C'è un tale profumo di te; nell'aria.
Tu balli,
tu non riconosci la malacarne
ma tocchi un petalo, una radice
o una muta di serpente, e la natura
si ripete.
E il tuo seno è così nudo.
Quanti uomini spogliandoti
hanno annodato i tuoi capelli,
stretto forte

invece io mangio ostriche.

Per tre giorni
e tre notti
guarderò il bianco del soffitto colarci
addosso, riempire di plenilunio
i nostri corpi spenti.

Le ombre, la mia e la tua
una commedia di gesti siderali

ecco le sedie, gli specchi, i letti
che abbiamo sfiorato correndo
esistenza unite e separate.
Si guardano senza guardarsi.
Lei la tocca, l'altra si sottrae.
Lei sputa, l'altra mangia melograni.
Elastiche come ninfee
non vogliono essere assolute
né liberate,

sorde agli echi del bosco, alle grane di Dio.
Sogniamo i loro abbracci.
Al mattino coprono
i succhiotti col fondotinta, ridono
indicando il collo vergine
il mio.

Il letto resta vuoto.
Noi due gli giriamo intorno
a mezzi cerchi, lente
come pesci tropicali.

E la Madre ogni tanto si chiede
di chi sia carne quella Figlia
annusatrice
sempre a scovare qualcosa di corrotto
un frutto,
un arto,
una bestia moritura.
Nessuna fiaba, pensa,
finisce con la principessa
affondata nel piatto fino al naso.

Gli uomini, invece, si accostano
per l'odore che sfrega loro addosso
fratelli
finché non scoprono il seno.
La piana terra di nessuno
dove prima tiravano pugni per gioco
e che, gonfia, ora
riceve
le impronte digitali. Le linee del palmo
fino all'incrocio dei polsi.

Lei indovina.
I sessi, la supremazia,
il contatto ripetuto dei corpi
da brutale
a erotico in tempo zero.

La cacciatrice viene cacciata
prima o poi. Lei lascia
che i peli ammorbidiscano i suoi femori
come nidi
ci si ripiega di notte
quando la bracca l'insonnia
e la spoglia una voce d'altare
«sei sola, bambina, sei sola».

Il porno le fa compagnia.
L'orchidea in giardino è irrequieta
si allarga
come una vulva

avrebbe visto solo un fiore
prima dei suoi tredici anni

la donna-oggetto e l'uomo-toro
si travolgono
e il loro sbattere di carni
genera un orgasmo che è pura
distopia.

Lei reifica ciò che non sopporta.
Amarla
è seminare nell'acqua.

Emanuele Franceschetti

Massimo, la pena temeraria
di scrivere, d'essere amanuensi, come dici
è immaginare che quest'esattezza, questa misura
del canto, non salverà nessuno dalla morte.
Forse il cuore screpato muove al gesto
che illumina e rammemora.
Forse sta in quest'azzardo ascensionale
il limite del mondo.
(o questo lo immagina chi non crede
che dopo il movimento verticale
vi sia l'ultimo approdo, un'altra consistenza)

(a Massimo Morasso)

Mentre affidi la voce al meccanismo
di cattura e riproduzione, io sto
teso all'ascolto immobile di un vuoto,
un moto capovolto in cui ti immagino.
Poi le parole arrivano, rimbalzano
perfette, misurate:
ma in un punto preciso
un minuscolo tremore di risata
(l'avvertibile appena
contrazione di muscoli del viso)
ha spezzato l'ordine del discorso,
il rigore del metro. Finalmente
ritrovo nella voce un corpo vivo,
che tocco.

I dispositivi elettronici a mezz'aria
misurano, glossano le distanze:
stiamo viaggiando a duecentocinquanta,
farà freddo a Bologna,
i giovani godranno di opportune agevolazioni.
Diversamente accade la realtà
se torni con lo sguardo nelle cose:
dai finestrini spariscono i faggeti,
provvisoria una neve innamora
e schiara il sonno di due giovani,
più avanti una si è camuffata il volto
con una mascherina anti-batterica,
la mia vicina forse aspetta un figlio.
Tutto sembra un transito indistinto
un ciclo macchinale di attesa e contaminazione.

Rodolfo Zucco

Leggere ad alta voce Pasternàk

Un che di vigile
e di smarrito, come negli attimi dilatati
che precedono il sonno e accompagnano
il risveglio –
trasformano l'ombra
proiettata sul muro da uno stoppino acceso
in abnormi figure negroidi.

Timbri,
crome, quarti: leggere
ad alta voce Pasternàk...

I campi
era come se li vedessi nel delirio
della febbre, durante una grave malattia;
il bosco, invece, nello stato di lucidità
dell'uomo guarito –
e mi pareva
che nel bosco abitasse Dio – sui campi
sogghignasse il beffardo
riso del diavolo.

L'altro giorno

Sparvieri fucilati in pieno giorno, volpi
braccate con il gas, tassi uccisi
nelle trappole a colpi di bastone,
cinghiali mitragliati
nel sonno, lepri strangolate, gatti
bersagliati dagli automobilisti
di mezzanotte, rospi,
ranocchi, porcospini
di stradicciole simili a frittate
sanguinanti nel vento fresco...

(L'altro giorno una

*graziosa trentenne molto
educata mi ha chiesto – Lei
cosa ne pensa di Hitler?*

Amazenga Washa

Lasciata
l'ampia entrata l'umidità
aumenta
e i soffitti si abbassano. Al livello
più basso della galleria di destra
s'incontra un piccolo
lago.

Zigzagando tra rocce, pipistrelli
e insetti, sul terreno ci si imbatte
in pietre annerite da quella che pare
fuliggine – strani massi con fori
apparentemente artificiali e ceste
per il trasporto dei cereali.

Appaiono
bossoli e, infine, ossa umane. Le torce
illuminano scheletri e vesti
corrose.

*E allora dorme Biancaneve
nella sua teca di purissimo cristallo:
la pelle bianca come la neve e
le guance rosse come il sangue sono
incorniciate dai capelli neri
come l'ebano.*

*Così
la volle la sua mamma, prima
che lei nascesse. E ora
la bella ragazza sembra morta –
anche se splendido resta il suo aspetto
e incorrotto.*

Luciano Neri

Discorso a due

Poesie tratte dall'ultima raccolta di Luciano Neri, Discorso a due (L'Arcolaio 2019).

Prima un corpo viveva
ritirato e distratto
lunga quarantena
quasi è diventato uno
a un palmo dall'altro
ha tenuto fede
alla mancanza – un nido
abitato.
Invece è rimasto due
e lui uno concentrato
a un palmo delle mani
un terzo occhio
vigilava il terreno
le parole confidenti
erano nel suo destino
senza replica una scelta
nelle mani di Abramo
nelle mani di un patriarca
aguzzino

Era senza dimora fissa
quando le ha chiesto di entrare
curioso e insaziabile.
Prima le ha chiesto di esitare.
Perché l'incontro fosse vero
le ha chiesto delle prove.
Era passato un anno
da quella prima esitazione
e alla fine le prove erano
solo le prove da superare.
Chiedevano evidenza
a un fantasma – a più di uno –
il seno e le labbra erano
attraenti
e un attimo dopo invisibili

Il sogno di Stalingrado

In guerra solitaria
era un aviatore
sopra Stalingrado
pensando di aver respinto
gli assediati – la sua materia
aveva occhi
per ogni sguardo
(della donna della madre)
ma non per quello della figlia

Gli assediati erano
difesi dalle foglie
e dalle mura di macerie
e di corpi di cadaveri
di desiderio

Una difesa dopo l'altra
e gli uomini
divengono
un corpo di statua
abituato alla guerra –

adesso l'uovo
sganciato
morto dall'alto
il suo sguardo
dietro a una donna
al passo coi lupi
finiva allo stremo
in polvere

Si lasciava andare
a ogni spiraglio
chiedeva loro udienza
e si faceva coraggio
Ai loro ululati si rintanava
tra i boschi e nei suoi lamenti
non era mai sazio né pronto
ad abbandonarne il corpo

Siamo stati come quegli amanti
che si riscoprono mesi dopo
in un vicolo cieco
come serpenti
che hanno mutato pelle,
vicini a una tana pronti
a entrare sottoterra
con in mano rami
e giacigli e una torcia
fissa nell'angolo buio
e ferito –

più premurosi di allora
in un cortile interno
in un giardino come quelli
senza una trama
da farsi perdonare
ci siamo annusati
senza paura di seguire
l'altro per annullarci
nel corpo che cede
a un altro volere

Maria Borio

Trasparenza

*Poesie tratte dall'ultimo libro di Maria Borio, Trasparenza (Interlinea 2018).
Ringraziamo l'autrice per la concessione.*

Ecco la nebbia che non ti fa parlare,
è fitta sopra le case, è i cristalli scivolosi
sul lucernario, sulla ringhiera di rame:
è tornare molto indietro, quando correre
era fare la nebbia per nascondersi
sotto lo scivolo dei garage
nel punto più buio,
quando siamo stati bambini, in quattro,
e giocavamo a chi fa la pipì più lunga
nel buio. Nessuno ci trova.

Sembra di vederti apparire
con le lunghe mani e le ginocchia sporche,
ti fingi come il cane senza razza, malato,
che seguiva le porte di tutte queste case.
Si sente quando la nebbia è alta
anche oggi sopra il giardino
segue molti giri d'atmosfera.

Sono le otto di mattina: scendiamo
ancora sulla rampa a cono
nel tunnel dei garage,
la porta di ferro è aperta
c'è l'angolo più buio
tra le macchie di benzina e umido.
La nebbia schiarisce, evapora
la miniera dei sentimenti
dove in questo sesso o in un altro
dici che malattia non è niente di diverso.

Ma ti immagini felice, almeno in quel punto.
Sei felice, non immagini altro.

È quasi pronto, sta per passare
la vita nell'aumento
della proprietà con un distacco, una ricompensa
fedele a sé, solo il giglio viola dal prato
non vale perché dura un giorno.
Potrebbero vederlo dalle finestre di notte,
se volesse potrebbe
consumarlo, riaffilarlo la gente
fino alla punta di una matita.
Questo essere soli è essere di tutti,
il corpo ha odore, la proprietà ha odore,
l'affezione per una donna
che non ha odore, non ha proprietà
rientra nel cliché.
Lo descrivono come si racconta
la vita degli altri o si immagina
inesistente.
La storia dei prodotti
così viva nel minuto
che milioni cercano
la stessa parola, non lo sanno, lo fanno
lui è il blog, il vlog, il tube
della proprietà isolata di sesso
maschile su cui appoggerebbe la testa
una donna di sesso femminile.
La casa senza io gli altri l'accumulo
degli anni e solo
la felicità del processo, non del fine.
Potrebbe vederlo la gente
nella stanza a volte con il suo odore
e anche lei
che gli è madre vicino
abituamente avendo speso insieme
una vita.
Si dorme in due.
Si stava immaginando nelle case
degli altri.

like vicious music that ends
in transparent accords
Wallace Stevens

Oggi credi che esista una temperatura trasparente
– senza case, rifugi, gusci di latta
la pelle nuda. Non hai capelli, peli, unghie,
sei un foglio lucente, in sospensione, una sfera,
un foglio – le notizie in tutte le lingue
immediate nella camera del suono.

Oggi credi che esista una luce perfetta,
trasparente – e dentro
una seconda volta
tutto ciò che vive può sempre
una seconda volta
pensando vivere?

Accoglienza

I

Si raccontano, una faccia nell'altra.
C'è il pane fresco sul banco, asciutto,

il suono di cose toccate. Dispone
pezzi in fila – le mani sembrano terra,

le unghie sono tagliate fin dentro la carne.
Le storie scomposte in sagome

fanno corto circuito. Attraverso
il vetro appare reale solo la forma

delle magliette made in china.
Come dire posto per accoglienza?

Il cielo preme su tutti, scivolano fuori
dalle magliette i corpi.

II

Parlare, sentire: entriamo, compriamo
due chili di pane – parlare, sentire

mani calde, gli occhi geologici. Sembra
di attraversarsi, noi nella mattina soli

dal banco al vetro alla strada...
Le aste traslucide attraverso i vetri

sono rami – e il vento
le apre, li chiude.

III

Il nome inizia con la a e finisce con la h
suona una cosa calda, di lievito

ed è vero – la distanza esiste meno
di prodotti che di etnia. La cosa esplode.

Il vento comprime tutti,
finisce con la h, come si soffia.

IV

Sembriamo serpenti, curve, lingue mescolate.
Passiamo attraverso un posto immaginario.

È una sfida, come il ragazzo della favola
nascondeva la volpe tra ascella e fianco.

Il cielo preme su tutti, le solitudini esplodono.
Il posto intorno è vero – i serpenti solo suono.

Il cielo

ἀρμυρία è collegamento, connessione,
unione. «Finché restano uniti i tronchi
della zattera, starò qui, resisterò...»
Odissea V, 361-362

Il cielo è trasparente. Il cielo è armonia: significa collegamento, connessione,
come viviamo l'era, come dice solitudine trasmessa, guerra, pace, virtuale. Rete
e corpo si schiudono, gli ologrammi strappano la natura al cielo e la fondono ai
sentimenti: queste cose fragili, per una volta. Queste cose fragili rendile libere e
unite al di sopra, al di sopra, al di sopra. Il cielo è un uomo nero perché addensa.

Valerio Magrelli

Inediti dai quaderni (1985-2016)

[Quella che segue è un'anteprima di una raccolta di scritti pubblicata sull'ultimo numero degli "Annali di Studi Umanistici" dell'Università degli Studi di Siena, VI, 2018, Cadmo]

a cura di **Francesca Santucci**

Gli scritti raccolti in questa selezione provengono da quattro quaderni di Valerio Magrelli, numerati 11, 12, 13 e 14. Il quaderno n. 11 è stato tenuto dal 9 aprile 1985 al 23 maggio 1989; il quaderno n. 12 dal 20 giugno 1989 al 7 settembre 1994; il quaderno n. 13 dal 12 luglio 1994 al 24 novembre 2006; il quaderno n. 14 dal 24 novembre 2006 al 30 luglio 2016.

Il carattere eterogeneo di questi testi vuole presentare un esercizio di scrittura in progredire. Molti degli spunti registrati sui quaderni sono rimasti tali; altri, dallo stato embrionale sono stati rielaborati e pubblicati in forme diverse: la prosa è stata organizzata in versi; il verso ha accolto delle varianti, ha subito dislocazioni, diluizioni, talvolta è diventato prosa.

I testi si succedono rispettando l'ordine cronologico di stesura; le cifre che li precedono indicano, rispettivamente, il numero del quaderno e quello della pagina da cui sono tratti. Alcuni appunti dialogano tra loro a distanza; per mostrarne la continuità, vengono proposti uno di seguito all'altro. L'apparato che segue i testi segnala il percorso essenziale di quelli che sono giunti alla pubblicazione e, qualora indicata sul quaderno, la datazione esatta.

FS

[11, 11]

La donna che ha sorriso a qualcuno, dopo il saluto continua per un po' a trainare la propria espressione residua e senza più alcun destinatario.

[12, 17]

Il sorriso si allarga come le onde prodotte da un sasso nell'acqua ferma. Viene dal viso e increspa il corpo, intorno, a raggiera, e quelle labbra, quell'arco, e ne fa un ostensorio.

[11, 22]

La poetica è un fatto personale, privato, "recluso", né più né meno degli incubi. Il poeta sta tra il sacerdote e l'enigmista. La poesia è un incubo artigianale, artefatto, artigianale: ma incubo.

[11, 40]

La poesia è vicina alla pratica enigmistica, alle parole crociate. Ma c'è dolore: il poeta è il Bartezzaghi del dolore. Insieme alle parole, lui stesso è messo in croce.

[11, 23]

L'estate arriva, infinita, illegale,
con tutte le promesse
destinate a restare incompiute.
È un capitale che non sarà investito
il regalo che addolora e delude
il rimpianto supremo
perché già pattuito
l'eccesso di futuro,
tempo del tempo.

[11, 26]

E forse la poesia è proprio quella patina prodotta dall'ossidarsi di una superficie fino allora coperta, protetta all'interno di un tessuto corporeo. In quei primi momenti di dolore c'è qualcosa di nuovo che già annuncia una nuova difesa, la pelle che ricresce, l'erba, il velo che si riforma sopra l'abrasione. In questo la scrittura è sempre tatuaggio, decorazione, disegno, che può nascere solo sopra una cicatrice. Come se il fregio sempre nascondesse lo sfregio.

[11, 49]

Talmente stanco prima di dormire che non riuscivo a spostare il quadro dell'immaginazione da un soggetto a quello successivo (a cui stavo già pensando, ma senza poterlo visualizzare). Si inceppa il telecomando. Non è più possibile cambiare canale (oppure i canali cambiano da soli, saltano, slittano) [COME LA FRIZIONE ROTTA].

[11, 50]

Dalla reliquia alla clonazione,
il cuore dunque aveva ragione
quando esortava a conservare
il frammento dell'essere amato.
Ecco che a lungo andare
la devozione si trasforma in
chimica e la povera ciocca di capelli
da oggetto di ricordo si accende
in testo vivo, magra parola,
progetto di rinascita [...] e d'aurora.

[11, 81]

Sono estratto dal nulla,
sorteggiato dal caso,
composto da un incontro
chiamato dal possibile
vocato e virtuale
estratto dalla sorte

[12, 60]

Sono letteralmente un uomo di poche parole. Uso sempre le stesse (materiale da riporto). Preferisco ricorrere a una mia citazione (o alla citaz. in genere) piuttosto che ri-dire. Economia autarchica. Regime di autarchia emotiva.

[12, 154]

È il mio sogno malato e ferito avvolgermi in una coperta di non-essere, rimbocarmi le coltri del nulla, andarsene, andarsene, andarsene.

[13, 18-19]

Ogni progetto fa la fine di Apollo e Dafne. Come nella statua di Bernini, appena mi avvicino la preda si trasforma in dura scorza, la carne in rigida corteccia bibliografica. Il piacere scompare, e invece di una donna mi ritrovo ad abbracciare un dovere, un lavoro.

[13, 30]

Odio prendere sonno. Aspettare d'addormentarsi è come attendere l'autobus (ma che non arriva).

[13, 34]

Resto fuori dal sonno, bussando. Non riesco a "portare" nel sonno la mia fatica, a imbarcarla dentro la stiva-cargo del sonno, a caricarla.

[13, 41]

Aspetto il sonno come un autobus. Alla fermata. Paziente.

[14, 19]

Deve essere stato quando le radici hanno toccato le falde: il veleno ha cominciato a circolare, salendo su per il tronco, fino ai rami, alle foglie. Adesso sono una carcassa attraversata dal nulla. Trasudo male, resto inutilizzabile, se non per dire che al male non c'è difesa, una volta toccato, anche solo di striscio.

[14, 35]

Lo psicofarmaco è il cavo sottile
che mi lascia orbitante
e sospeso nello spazio,
finalmente lontano
dalla capsula di morte
di una vita reclusa.
Lasciami passeggiare finalmente
leggero e
vuoto nel vuoto siderale,
nunzio di un mondo libero dal peso.

[14, 40]

Per me lo sguardo di chi scrive resta quello di un uomo che sta per essere investito.

[14, 43]

Morte, tremendo drago
che fa la guardia al tesoro
del non-essere,
tanto tremendo quanto grande
il dono che custodisce,
il sogno d'una morfina eterna
che finalmente spenga
l'aculeo-fiamma-piaga
della coscienza.
Coscienza è sofferenza.
Per questo il colpo si chiama "di grazia".

[14, 48]

Come me, tutti hanno problemi con la madre; intendo con la mia.

[14, 62]

Risveglio ilare dalla sedazione, e ritorno nel carcere in cella: "perché mi avete riportato qui!". (Poi questa sensazione è svanita, ma lì per lì ho pianto)

[14, 64]

Finché continuo a bestemmiare, non posso non dirmi cristiano. Io non riesco a diventare laico, non riesco a liberarmi dall'ombra gettata dal Padre sulla mia vita. Una vita all'ombra della Colpa, una vita nel segno della Punizione. Quando crescerò? Quando potrò finalmente diventare Ateo? Quando smetterò di credere nel mio carnefice?

[14, 68]

"Sbrigare" una pratica! Ma se è proprio il contrario! "Rallentare", solo rallentamenti.

[14, 69]

Non horror vacui o tedium vitae, ma "horror vitae".

[14, 69]

Vorrei essere morto, ma non si può avere tutto dalla vita.

[14, 74]

Cacciata dal Paradiso: l'albero della conoscenza è quello che permetteva di distinguere bene e male, ossia il doppio dell'anatra-lepre. La cacciata implica la condanna al doppio.

[14, 90]

Incompetenza, furti, idiozia = impossibilità di delegare alcunché. La mia sarà l'unica tomba con le viti avvitate dall'interno, nell'impossibilità di dovermi fidare di qualcuno capace di farlo da fuori.

[14, 105]

Figlio = pipistrello: avanza al buio facendo rimbalzare onde-radio sulla figura contrastiva del padre. Per non sbatterci contro.

[14, 135]

Non mi ritengo post-moderno, ma propongo una post-poetica – che venga dopo, non prima, dei testi (li commenti e li interroghi, non li diriga).

Apparato

[11, 26] prosa rielaborata nella poesia «Sto sotto la montagna», *Nature e venature*, in *Poesie (1980-1992)* e altre poesie, Torino, Einaudi, 1996, p. 208

[11, 81] poesia inedita in raccolta, citata come tale in *Essere padri in ventuno strofe*, all'interno di *AA. VV., Scena padre*, a c. di M. Peano, Torino, Einaudi, 2013, p. 49

[12, 154] prosa versificata in *Riceviamo e volentieri pubblichiamo*, *Didascalie per la lettura di un giornale*, Torino, Einaudi, 1999, p. 51

[13, 30] [13, 34] [13, 41] prose rielaborate nel capitolo *Sonno (LIV)*, *Nel condominio di carne*, Torino, Einaudi, 2003, p. 114

[14, 35] versi rielaborati in *Geologia di un padre*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 34-35

[14, 43] versi rielaborati nella poesia *Cerbero*, *Il sangue amaro*, Torino, Einaudi, 2014, p. 33

[14, 62] appunto datato 29 gennaio 2009

[14, 74] appunto rielaborato nella sezione *Appendice*. *L'individuo anatra-lepre*, *Disturbi del sistema binario*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 50 e ss

[14, 90] appunto datato 11 luglio 2012

Esercizi di forma

Esercizi di forma è un progetto nato dalla collaborazione dei poeti Pietro Cardelli, Celina Dzyacky, Letizia Imola, Nathaniel Marcus e dell'artista visuale Federica Porro. I cinque autori hanno cercato di far dialogare il linguaggio verbale con il linguaggio visuale, dedicandosi alla modellazione delle forme e andando a realizzare quattro dittici, nel tentativo comune di trovare una nuova aderenza al reale. Il progetto è stato esposto nel giugno 2018 durante la mostra The Summer Show presso MATA (Manifattura Tabacchi) a Modena.

Una nuova etica

Da quest'altezza non lo vedo praticamente più. È una struttura a quattro piani in cemento armato, è un insieme di cavi e radiazioni, faglie sconnesse, dispersioni attenuate. Tempo fa c'erano altri criteri, prospettive differenti. Adesso edere e gelsomini si arrampicano sui muri esterni, penetrano negli appartamenti vuoti. C'era una figura, la chiamavamo casa in qualche modo; ora rimane solo lo scheletro o poco più: vetri zigrinati, appoggiati al muretto quasi a sorreggerlo; oggetti di lavoro ormai scarichi; fili elettrici senza sosta o direzione. Una impalcatura arrugginita ne circonda i confini come sangue coagulato in croste. Le piante sono una metastasi che giorno dopo giorno si allarga.

Davanti ci sono altri spazi, ci sono io che cammino, forse ci sei anche tu che guardi. Capire non è una colpa o un dover essere: sei tu, che esisti e contempli la struttura, che ti soffermi per un momento. A volte li ho visti lavorare sotto la pioggia – lui che all'inizio era solo e che adesso ha un figlio. Anni dopo si erano scambiati di ruolo: la frattura più bella e definitiva. Vorrei plasmare le cose, mi dice: sarebbe abbastanza. La struttura aveva un nome: era solida come un palazzo e grande come una chimera, ma docile, ma non inespugnabile. L'importante sarà alimentare il desiderio, renderlo sempre attivo, mai domo. Se non ci muoviamo siamo fermi. Non è facile da capire.

Cerco un pretesto per l'azione, anche qui fra contrasti e violenza, dove le cose si sposano solo perché sono obbligate. La televisione trasmette un canale radio; il segnale è debole e criptato; le stazioni si alternano senza logica. Anche lì c'è una vita. E allora ho pensato che la luce sta sempre in fondo, tra profondità e profondità, e che anche lei deve resistere. La struttura si erge nella notte, quasi accogliendo tutta l'oscurità, aprendo le braccia, diventando luce, tutta un mondo-oscurità che viene accolto e poi riflesso, fino a che rimangono solo i ricordi, le ferite, le tracce profonde di un evento avvenuto e reale. Qua dentro ora ci sono spazi nuovi e l'altezza non è più un problema. Le cose sono tornate tridimensionali: respirano perché si muovono.





Untitled II

I grasp evening's blue hour
as Melete considers the seashells,
awaiting her invitation
I abandon
my tourmaline pretense

elongated, slender
embedded in coral
flowing tendrils of her mind

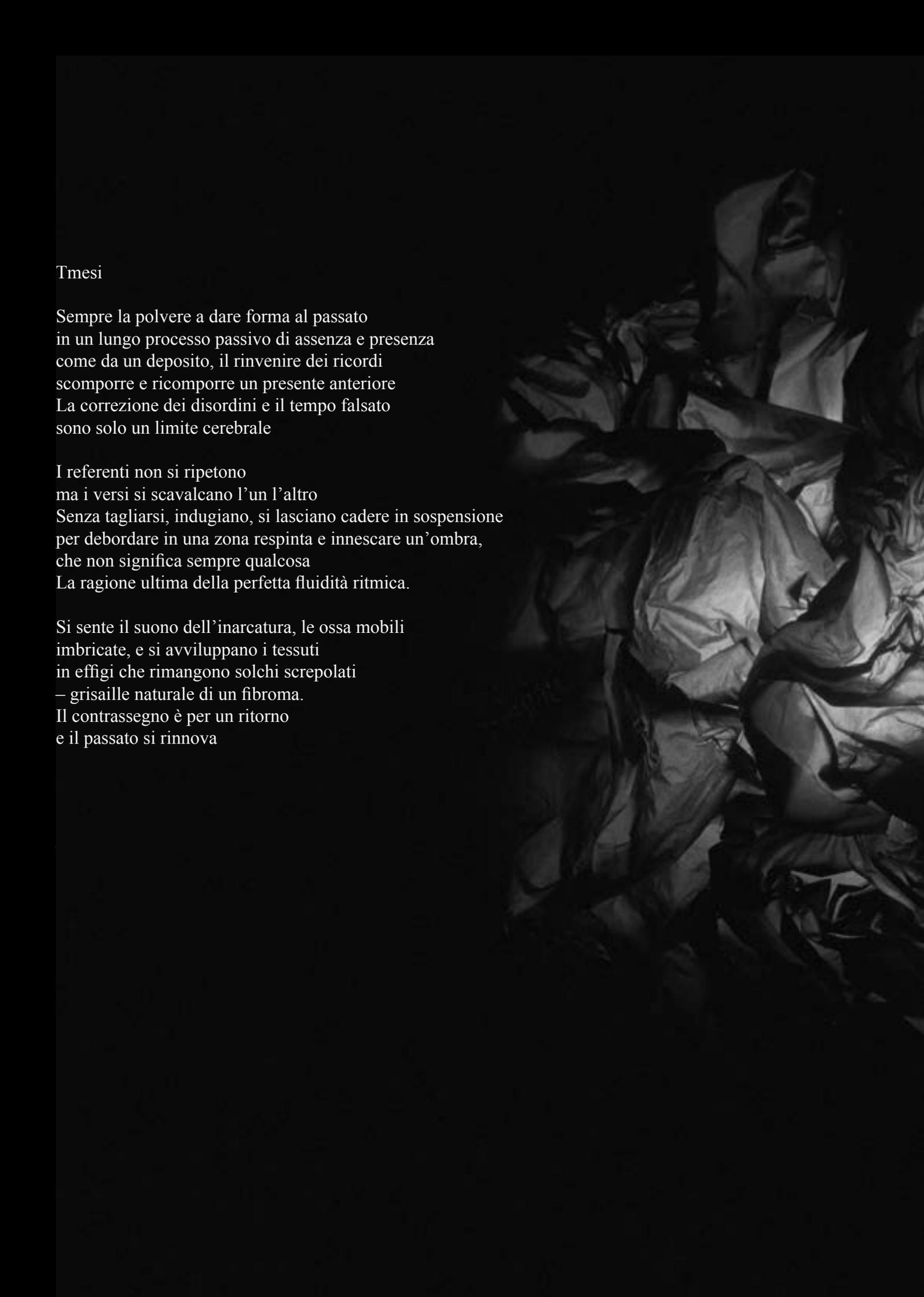
the taste of her breath
(I am aware of)

Convince me,
what of this parade
of peculiar images!
the hollow universe
serenades me
stillness in breast,
constant flux
now joining the stream
to unlace my wavering
river-image

Melete unclenches her night-end
Convince me,
that this shoreline is Aegean-Green!
iridescent waves breach
a truth fragrance
over the sea
I overlook past
a buzzing lighthouse

"Convince me of the truth."
Melete murmured
I, allured, though could not
rebuke
her warmth plummeting
into my labyrinth ears
electrified by radiant
tones
a moment's sadness
muffled then crash into hush

Splendidly, we sink
the foreign symphonies
of our every-day
gorgeous gradient
our phases interlock
a rhythm-moan



Tmesi

Sempre la polvere a dare forma al passato
in un lungo processo passivo di assenza e presenza
come da un deposito, il rinvenire dei ricordi
scomporre e ricomporre un presente anteriore
La correzione dei disordini e il tempo falsato
sono solo un limite cerebrale

I referenti non si ripetono
ma i versi si scavalcano l'un l'altro
Senza tagliarsi, indugiano, si lasciano cadere in sospensione
per debordare in una zona respinta e innescare un'ombra,
che non significa sempre qualcosa
La ragione ultima della perfetta fluidità ritmica.

Si sente il suono dell'inarcatura, le ossa mobili
imbricate, e si avviluppano i tessuti
in effigi che rimangono solchi screpolati
– grisaille naturale di un fibroma.
Il contrassegno è per un ritorno
e il passato si rinnova







Stillness Institute

Stillness institute—non-placards
commissioned nowhere, here
the birdcall obliterates who
I am, that
being unable to be me, where
language is

still, when it's nothing Zoe
you know.

Hermannstraße mist that
one time, non-dawn
kept
blue hulling us all, grace the green
lights of Hermannstraße.

I said then be unharried.
Years.

Hours
ago another
de Chirican sanity because of

Park am Nordbahnhof's shape, surfaces
made
silver aggressively, cloud, pale sun-sum and
hard.

Derenovate, clip tongue.
The dust cup
was filled,
destroyed,
its remnants
digitized minutes ago, now found in the flooded
archive of the flooding sense of a stillness
institute

Speak it
and it becomes less real more
or less.

Federica Porro
Fotografie

Pietro Cardelli
Una nuova etica

Celina Dzyacky
Untitled II

Letizia Imola
Tmesi

Nathaniel Marcus
Stillness Institute

Traduzioni

James Tate

Tre poesie

Traduzione di **Pietro Cardelli e Todd Portnowitz**

James Tate è nato nel 1943 a Kansas City, Missouri. Suo padre, pilota d'aereo durante la Seconda Guerra Mondiale, morì in combattimento l'11 aprile 1944. Ha frequentato la Pittsburg State University, dove, leggendo Wallace Stevens e Williams Carlos Williams, si appassionò alla poesia. Ha insegnato creative writing all'University of California, Berkeley, Columbia e Massachussets Amherst. Durante la sua carriera di poeta, ha pubblicato più di venti raccolte, fra cui *The Ghost Soldiers* (2008); *Worshipful Company of Fletchers* (1994), vincitrice del National Book Award; *Selected Poems* (1991), vincitrice del Pulitzer Prize e del William Carlos Williams Award; *Distance from Loved Ones* (1990); *Constant Defender* (1983); *Viper Jazz* (1976); *The Oblivion Ha-Ha* (1970). La sua prima raccolta, *The Lost Pilot* (1967), fu selezionata da Dudley Fitts per la Yale Series of Younger Poets. È morto l'8 luglio 2015.

Le tre poesie pubblicate sono tratte da J. Tate, *Selected poems*, Wesleyan University Press 1991 (si ringrazia l'editore per la concessione).

La sula azzurra

La sula azzurra vive
sugli scogli nudi
delle Galàpagos
e non teme nulla.
È una vita semplice:
vive di pesce
e ci sono pochi predatori.
Inoltre, i maschi non
si rendono ridicoli
rimorchiando le giovinette.
Piuttosto, raccolgono le cose
azzurre del mondo
e con queste costruiscono

un nido – un pacchetto
di Gauloises all’occasione,
un filo di perle,
un pezzo di stoffa dall’abito
di un marinaio. Questo
trascende il bisogno
di un piumaggio splendente;
infatti, negli ultimi
cinquanta milioni di anni
il maschio è divenuto
sensibilmente più scialbo,
né sa cantare bene.
La femmina, comunque

gli chiede poco –
l’azzurro la soddisfa
interamente, ha un effetto
magico su di lei. Quando torna
dalla sua giornata
di gossip e di shopping
vede che lui le ha trovato
una nuova striscia di stagnola azzurra:
per questo lo ricompensa
con il suo corpo scuro,
ruotano lente le stelle
nella stagnola azzurra accanto a loro
come gli occhi di un mite salvatore.

The Blue Booby

The blue booby lives
on the bare rocks
of Galápagos
and fears nothing.
It is a simple life:
they live on fish,
and there are few predators.
Also, the males do not
make fools of themselves
chasing after the young
ladies. Rather,
they gather the blue
objects of the world
and construct from them

a nest—an occasional
Gaulois package,
a string of beads,
a piece of cloth from
a sailor’s suit. This
replaces the need for
dazzling plumage;
in fact, in the past
fifty million years
the male has grown
considerably duller,
nor can he sing well.
The female, though,

asks little of him—
the blue satisfies her
completely, has
a magical effect
on her. When she returns
from her day of
gossip and shopping,
she sees he has found her
a new shred of blue foil:
for this she rewards him
with her dark body,
the stars turn slowly
in the blue foil beside them
like the eyes of a mild savior.

Scendendo per Cleveland Avenue

Fumi di ogni tipo
di macchina hanno sporcato
la neve. Tu proponi
di lucidarla, i chilometri
fra casa e dovunque
tu e il tuo giglio di donna
vorrete andare. Tu
vai, secchio, spazzola e
schiuma, strofinando giù
per Cleveland Avenue
verso la Hartford Life
Insurance Company. Nessuno
apprezza il tuo sforzo
e un personaggio importante
ti chiama babbuino. Ma molto
presto la tua cara spunta
da un ascensore
e ti bacia e tu
le canti e le dici
di attraversare fieramente
la pianura bianca. A un certo punto
addirittura stendi a terra
il cappotto, e lei, a
sua volta, stende il suo per
te. E tu sfilì la tua
camicia, e lei
la camicetta, e i tuoi pantaloni,
e la sua gonna, le scarpe –
toglie i suoi slip
lavanda e tu scivoli
dentro la sua pelle bianca e fiera.

Coming Down Cleveland Avenue

The fumes from all kinds
of machines have dirtied
the snow. You propose
to polish it, the miles
between home and wherever
you and your lily
of a woman might go. You
go, pail, brush, and
suds, scrubbing down
Cleveland Avenue
toward the Hartford Life
Insurance Company. No
one appreciates your
effort and one important
character calls you
a baboon. But pretty
soon your darling jumps
out of an elevator
and kisses you and you
sing and tell her to
walk the white plains
proudly. At one point
you even lay down
your coat, and she, in
turn, puts hers down for
you. And you put your
shirt down, and she, her
blouse, and your pants,
and her skirt, shoes—
removes her lavender
underwear and you slip
into her proud, white skin.

Il pilota scomparso

per mio padre, 1922-1944

Il tuo volto non marcì
come quello degli altri – il co-pilota,
per esempio, l'ho visto

ieri. Il suo volto è polenta:
la moglie e la figlia,
povera gente ignorante, lo fissano

come se presto debba ricomporsi.
È stato maltrattato più di Giobbe.
Ma il tuo volto non marcì

come quello degli altri – si scurì,
e si indurì come l'ebano;
i lineamenti si fecero

più marcati. Se potessi convincerti
a tornare per una sera,
giù dal tuo orbitare

compulsivo, ti toccherei,
ti leggerei il volto come Dallas,
il tuo teppista mitragliere, ora

legge con due vesciche per occhi
le sue edizioni Braille. Toccherei
il tuo volto come un accademico

svogliato tocca un autografo.
Per quanto spaventoso, ti scoprirei,
senza consegnarti

agli altri; non ti farei
affrontare tua moglie, o Dallas,
o il co-pilota, Jim. Tu

potresti tornare al tuo folle
orbitare, e non proverei
a capire davvero cosa

significa per te. Questo
è quello che so: quando ti vedo
come ti vidi almeno

The Lost Pilot

For my father, 1922-1944

Your face did not rot
like the others—the co-pilot,
for example, I saw him

yesterday. His face is corn-
mush: his wife and daughter,
the poor ignorant people, stare

as if he will compose soon.
He was more wronged than Job.
But your face did not rot

like the others—it grew dark,
and hard like ebony;
the features progressed in their

distinction. If I could cajole
you to come back for an evening,
down from your compulsive

orbiting, I would touch you,
read your face as Dallas,
your hoodlum gunner, now,

with the blistered eyes, reads
his braille editions. I would
touch your face as a disinterested

scholar touches an original page.
However frightening, I would
discover you, and I would not

turn you in; I would not make
you face your wife, or Dallas,
or the co-pilot, Jim. You

could return to your crazy
orbiting, and I would not try
to fully understand what

it means to you. All I know
is this: when I see you,
as I have seen you at least

una volta ogni anno della mia vita
roteare fra le pianure del cielo
come un minuscolo dio africano

mi sento morto. Mi sento come se fossi
il residuo di una vita altrui,
che dovrei seguirti.

La testa puntata al cielo,
non riesco ad alzarmi da terra,
e tu, che ancora lassù transiti

veloce, perfetto, senza mai
dirmi se ti sta andando
bene, o se è stato un errore

che ha posto te in quel mondo
e me in questo; o se in noi
la sfortuna ha fissato questi mondi.

once every year of my life,
spin across the wilds of the sky
like a tiny, African god,

I feel dead. I feel as if I were
the residue of a stranger's life,
that I should pursue you.

My head cocked toward the sky,
I cannot get off the ground,
and, you, passing over again,

fast, perfect, and unwilling
to tell me that you are doing
well, or that it was mistake

that placed you in that world,
and me in this; or that misfortune
placed these worlds in us.

Bernard Noël

La Chute des temps

Traduzione di **Daniele Iozzia**

*[I testi che seguono sono tratti dalla raccolta
"La Chute des temps" (1983)]*

FOTOGRAFIA DI UN GENIO

ecco il passante
il caldo del giorno sul muro
il sole nel vetro degli occhiali
la barba bianca
la faglia nella guancia destra

ha vissuto e ha lavorato lì

i mortali hanno dita chiacchierone
i loro segreti cadono nell'occhio
i morti serrano le pupille
godono di ciò che non sanno più
e il cuore attaccato alle piccole cose
come il bimbo ai suoi giocattoli
una vita
cos'è una vita

il laggiù
l'immagine

i morti vanno sotto il loro nome
testa si nutre in misura uguale
di terra e suolo di aria
e materia a vista

i morti hanno tutta la morte
noi solo una vita

c'è da invecchiare?

la salute è oscura
moriamo per sovraccarico diceva lui
perché non c'è altra certezza

il tempo si allatta alla nostra bocca
o nervi cordicelle bianche

PHOTO D'UN GÉNIE

voici le passant
le chaud du jour sur le mur
le soleil dans la vitre des lunettes
la barbe blanche
le trou dans la joue droite

a vécu et a travaillé là

les mortels ont les doigts bavards
leurs secrets tombent dans l'oeil
les morts serrent les paupières
ils jouissent de ce qu'ils ne savent plus
et le coeur attaché aux petites choses
comme l'enfant à ses jouets
une vie
qu'est-ce qu'une vie

le là-bas
l'image

les morts vont sous leur nom
tete mange autant que terre
et sol d'air
et matière à vue

les morts ont toute la mort
nous une vie

faut-il vieillir

la santé est obscure
mourons à la tâche disait-il
car il n'y a pas d'autre certitude

le temps tête à notre bouche
o nerfs ficelles blanches

dove lo sguardo è nostro padre
ora le labbra

come bende che tengono
l'alto sopra
il basso

in me ho cercato dell'altro
dice
per morire in libertà

il giorno passa la montagna
le foglie si agitano ancora una volta
la bocca nella barba
peli sopra peli sotto
nessun dente

e il collo
nel triangolo del gilet
si allontana dal suo
triangolo dove
trattiene il nodo

Anche gli dei
vanno sotto il loro nome
la loro lunga vita è diventata corta
un sogno e nessun osso

più in basso
l'asola con un
non so che che brilla
poi
il foglio
come una lingua bianca e
a destra
I miei ringraziamenti all'artista
dal profondo del cuore

gli uomini vivono il presente con ingenuità
noi abbiamo della nebbia e un fiore
mi ricorda la luce
la vita non è facile
alla mia età
pago per ogni giorno
per ogni parola

il quotidiano non è il presente
o meglio

où le regard est notre père
maintenant les lèvres

comme bandelettes tenant
le haut sur
le bas

en moi j'ai cherché de l'autre
dit-il
pour mourir en liberté

le jour passe la montagne
les feuilles remuent encore une fois
la bouche dans la barbe
poils dessus poils dessous
aucune dent

et le col
dans le triangle du gilet
écarte son propre
triangle où
tient le noeud

les dieux aussi
vont sous leur nom
leur longue vie est devenue courte
un rêve et pas d'os

plus bas
la boutonnière avec un
je ne sais quoi qui brille
puis
le papier
comme une langue blanche et
à droite
Mes remerciements à l'artiste
du fond du coeur

les hommes vivent le présent avec ingénuité
nous avons du brouillard et une fleur
elle me rappelle la lumière
la vie n'est pas facile à
mon âge
je paye pour chaque jour
pour chaque mot

le quotidien n'est pas le présent
ou bien

la vita scalpita
sotto il vento e i giorni allungano
un albero senza vele
noi abbiamo un'isola vagante nella testa
ed è un dado che viaggia verso l'opportunità

il signor genio
spalle al muro
due rughe si scostano dal loro triangolo
dove il naso affonda

l'emozione è immortale
gira nel corpo
poi si scioglie
come l'uccello
quello che afferra allora
discende verso il futuro

dimmi
il soggetto il verbo
lo specchio appeso
la testa recisa dall'immagine
la bocca dove furono amore e saliva

si pensa pure con quella
e il vissuto si smista
piomba in testa

signor nome
il vostro viso è la tavola 52
e lì
chi è lì

disteso fuori da sé
non arriva nulla da questo lato
vengono innanzi i passanti
guardano l'immagine
dimenticano il lutto e il piccolo uccello

ha vissuto
ha lavorato

i morti hanno per avere
tutto quello
che non hanno più

la vie piétine
sous le vent et le jours tendent
un mât sans voiles
nous avons dans la tête une île
errante et c'est un dé qui
roule vers la chance

monsieur le génie
le dos au mur
deux rides écartent leur triangle
où s'enfonce le nez

l'émotion est immortelle
elle tourne dans le corps
puis fond
comme l'oiseau
ce qu'elle attrape alors
descend vers le futur

dis-moi
le sujet le verbe
le miroir pendu
la tête coupée par l'image
la bouche où furent amour et salive

on pense avec cela aussi
et le vécu se trie
tombe en tête

monsieur le nom
votre visage est la planche 52
et là
qui est là

couché hors de soi
rien n'arrive de ce côté
en face viennent les passants
ils regardent l'image
ils oublient le deuil et le petit oiseau

a vécu
a travaillé

les morts ont pour avoir
tout cela
qu'ils n'ont plus

SEPOLCRO DI PIETRA

E' scesa l'oscurità
tu non hai saltato oltre

dove sono gli immortali
l'imperativo
il perché

qualcuno urla all'interno
rovina il suo corpo

quella bianca passa sulle pietre
l'ombra del gelo

che fare con un tempo
tutto è falso dentro il vero

l'altro è un mio sosia
stessa cicatrice

in questo rumore d'aria
la mano tocca il vuoto
il nome cerca un viso

non c'è più scena
niente a parte questo rumore
senza rumore

oh, dicevi
tutto questo niente gelatinoso
l'ano
è ancora da questo buco
che resto all'interno

la voce spenta
tu entri nell'argilla

sotto la ciocca
sotto la resina

non ci sono più cordicelle
niente più chiodi
niente più cassette dove riporre
la fabulazione

TOMBEAU DE PIERRE

La nuit est tombée
tu n'as pas sauté par-dessus

Où sont les immortels
l'impératif
le pourquoi

quelq'un hurle en dedans
il ruine son corps

la blanche passe sur les pierres
l'ombre du gel

que faire avec jadis
tout est faux dans le vrai

l'autre est un sosie de moi
même cicatrice

dans ce bruit d'air
la main touche le vide
le nom cherche un visage

il n'y a plus de scène
rien que ce bruit
sans bruit

oh disais-tu
tout ce néant gélatineux
l'anus
c'est encore par ce trou
que je reste dedans

la voix éteinte
tu entre dans l'argile

sous la mèche
sous la résine

il n'y a plus de ficelles
plus de clous
plus de boîte où ranger
la fabulation

tu parli dentro la mia bocca
indossi la mia lingua

la mia ombra vaga
nella mia vita

la pagina
la spalla delle sognatrici

tu ascolti presso i rovi
il futuro se ne va

entro nell'informe
il me senza corpo

la carne
la scolatura

l'inchiostro di cane
l'impassibile

occorre ricominciare
ricominciare

i grandi brandelli
le vergogne naturali

ogni vita è sola
dentro la vita

ogni vita
nella sua vita

sudore
il senso perduto

come una mano
che rivanghi il vento
l'occhio piomba sulla lingua
scruta nella saliva
la nuotata dei morti

tutto parla, dicevi
tutto parla
tranne l'essere

a cosa serve il pensiero
la frusta d'ortiche

tu parles dans ma bouche
tu mets ma langue

mon ombre erre
dans ma vie

la page
l'épaule des rêveuses

tu écoutes près des ronces
l'avenir s'en va

j'entre dans l'informe
le moi sans corps

la viande
la coulure

l'encre de chien
la froide

il faut refaire
refaire

les grands lambeaux
les hontes naturelles

chaque vie est seule
dans la vie

chaque vie
dans sa vie

sueur
le sens perdu

comme une main
qui remuerait du vent
l'oeil vient sur la langue
il voit dans la salive
la baignade des morts

tout parle disais-tu
tout parle
sauf l'être

à quoi sert la pensée
le fouet d'orties

il ricordo
questo osso della memoria

e tu
che dici e ripeti
le asserzioni sono predizioni

che dici
scrivo nel non della parola

cos'è il non
quando nulla è reversibile

piccola farsa
per un brivido di durata

c'è sempre una cosa
davanti a noi

che noi comprenderemo
essa si tiene dall'altra parte

unico oggetto
parole sfregate su un tu

ma tu
rimane una pelle lontana

eppure
eccoti immobile

la dimenticanza lavora adesso
dove lavorava il tempo

il tu
un detrito di testa

il pensiero schizza
di viso in viso

te

tu volevi fare meglio
della tua vita
come ricavare dalla vita
una contro-vita

le souvenir
cet os de la mémoire

et toi
disant et redisant
les dires sont prédiés

disant
j'écis dans le non de la parole

qu'est-ce que non
quand rien n'est réversible

petite farce
pour un frisson de durée

il y a toujours devant nous
une chose

que nous allons comprendre
elle se tient au-delà

unique objet
quelques mots frottés à tu

mais tu
reste un peau lointaine

pourtant
te voilà immobile

l'oubli travaille maintenant
où travaillait le temps

le tu
un détritius de tete

la pensée rejaillit
de visage en visage
toi

tu voulais faire mieux
que ta vie

comment tirer de la vie
la contre-vie

il nostro appetito spaventa
sempre gli dei

loro hanno il peso dell'eternità
noi abbiamo il senso
punto di attacco fragile

il loro presente è il sogno
dove non possono sognare

non devono vivere
te
tu non devi più morire

è venuto
l'eterno

lo spazio espanso

notre appétit toujours
terrifie les dieux

ils ont la lourde éternité
nous avons le sens
attache fragile

leur présent est le rêve
où ils ne peuvent pas rêver

ils n'ont pas à vivre
toi
tu n'as plus à mourir

il est venu
le perpétuel

le large espace

Raymond Carver

Viewfinder

Traduzione di **Edoardo Casadei**

Da R. Carver, Collected Stories, New York, The Library of America 2009, pp. 228-230.

Mirino

UN UOMO senza mani bussava alla mia porta per vendermi una foto della mia casa. A parte gli uncini cromati, è un uomo sulla cinquantina dall'aspetto ordinario.

“Come ha perso le mani?” chiedo, dopo aver saputo cosa voleva.

“Quella è un'altra storia” dice lui “La vuole questa foto o no?”.

“Venga dentro” dico io “Ho appena fatto il caffè.”

Ho appena fatto anche della gelatina alla frutta. Ma non glielo dico.

“Approfitto della toilette, se posso.” Dice l'uomo senza mani.

Voglio vedere come riesce a tenere una tazza. Già so come fa con la macchina fotografica. È una vecchia Polaroid, grande e nera. La tiene legata a delle cinghie di pelle che gli passano oltre le spalle e si incrociano sulla schiena, così che la fotocamera sia assicurata sul petto. Si piazza sul marciapiede di fronte alla vostra casa, centra la casa nel mirino, preme il bottone con uno degli uncini, ed ecco che salta fuori la fotografia.

L'ho osservato dalla finestra, capite?

“Dove ha detto che si trova il bagno?”

“Giù di là, a destra.”

Piegandosi, ingobbendosi tutto, riesce a liberarsi dalle cinghie. Mette la fotocamera sul divano e si rassetta la giacca.

“Può dare un'occhiata a questa nel frattempo?”

Prendo la fotografia che mi porge. Si vede un rettangolino di prato, il vialetto, il garage, le scalette d'ingresso, la finestra panoramica e la finestra della cucina, dalla quale l'ho osservato.

Mi chiedo perché dovrei volere un'istantanea di questa tragedia.

Guardo un po' più da vicino e vedo la mia testa, la mia testa, dentro la finestra della cucina.

Vedermi lì, così, mi ha fatto riflettere. Ve lo assicuro, sono cose che fanno riflettere.

Sento il rumore dello sciacquone. Arriva nel salotto, sorridendo e chiudendosi la lampo, un uncino che tiene la cintura, l'altro che piega la camicia.

“Cosa ne pensa allora?” dice “Non male, no? Secondo me è venuta bene. Sono bravo, eh? Ammettiamolo, ci vuole un professionista.”

Si sistema il cavallo dei pantaloni.

“Ecco il suo caffè.” Dico.

Lui dice: “Lei vive da solo, giusto?”.

Osserva il soggiorno. Scuote la testa.

“È dura, è dura.” Dice.

Si siede accanto alla fotocamera, appoggia la schiena con un sospiro e sorride, come se sapesse qualcosa che non mi avrebbe rivelato.

“Beva il caffè” dico io.

Sto cercando qualcosa da dire.

“Tre ragazzini sono passati da qui, volevano dipingere il mio indirizzo sul marciapiede. Chiedevano un dollaro per farlo. Non è che lei ne sa qualcosa?”

L’ho sparata un po’ a caso, ma lo osservo bene lo stesso.

Si china in avanti, serio in volto, la tazza in equilibrio tra gli uncini. La appoggia sul tavolino.

“Lavoro da solo” dice “sempre fatto, sempre lo farò. Cosa sta cercando di dire?” dice.

“Pensavo ci fosse un collegamento.” Dico io.

Ho mal di testa. So che il caffè non aiuta, ma la gelatina di frutta a volte sì. Riprendo in mano la fotografia.

“Ero in cucina” dico “di solito sto sul retro.”

“Succede sempre,” dice lui “quindi hanno preso e l’hanno lasciata, giusto? Ora guardi me, io lavoro solo. Allora cosa ne dice? La vuole la fotografia?”

“Sì, la compro” dico.

Mi alzo e raccolgo le tazze.

“Certo che la compra.” Dice lui “Io, per esempio, ho una stanza in centro. Niente di che. Salgo su un autobus, faccio il giro della periferia, e quando ho finito il lavoro mi sposto in un’altra città. Capisce cosa le sto dicendo? Una volta avevo dei figli. Proprio come lei.”

Aspetto con le tazze in mano e lo guardo lottare per alzarsi dal divano.

Dice: “Loro mi hanno ridotto così.”

Osservo con attenzione quegli uncini.

“Grazie per il caffè e per il bagno. Io la capisco, sa.”

Solleva e abbassa i suoi uncini.

“Me lo dimostri” dico io “Mi dimostri quanto. Faccia altre foto, a me e alla casa.”

“Non funzionerà,” dice l’uomo “Loro non torneranno.”

L’ho aiutato lo stesso con le cinghie.

“Posso farle un’offerta speciale,” dice lui “Tre per un dollaro. Se le faccio di meno ci rimetto.”

Usciamo fuori. Lui mette a punto l’otturatore. Mi dice dove sistemarmi e iniziamo il lavoro.

Ci muoviamo intorno alla casa. Meticolosamente. A volte mi metto di profilo, altre volte guardo dritto l’obiettivo.

“Bene,” dice lui “Così va bene,” dice, fino a quando non terminiamo il giro della casa e siamo di nuovo davanti all’ingresso. “Ne ho fatte venti. Sono abbastanza.”

“No,” dico io “Sul tetto” dico.

“Gesù,” dice lui. Dà un’occhiata su e giù per la strada. “Come no,” dice “ora fa sul serio!”

Dico: “Baracca e burattini, tutto. Se ne sono andati con tutto.”

“Guardi questi!” dice l’uomo, sollevando di nuovo gli uncini.

Vado dentro e prendo una sedia. La sistemo vicino al garage. Ma non è alta abbastanza. Allora prendo una cassa e la metto sulla sedia.

Si sta bene in cima al tetto.

Mi alzo in piedi e mi guardo intorno. Saluto e l’uomo senza mani mi fa un cenno con gli uncini.

Poi vedo dei sassi. C’è come un piccolo nido di sassi tutt’attorno al camino. Sapete i bambini, si divertono a tirarli lassù pensando di centrare il camino.

“Pronto?” faccio io e prendo un sasso e aspetto fino a quando non mi vede nel mirino.

“Pronto!” risponde lui.

Porto il mio braccio all’indietro e urlo: “Ora!” Tiro quel figlio di puttana più lontano che posso.

“Non so,” lo sento gridare “Non faccio mai foto in movimento.”

“Ancora!” urlo io e prendo un altro sasso.

Viewfinder

A MAN without hands came to the door to sell me a photograph of my house. Except for the chrome hooks, he was an ordinary-looking man of fifty or so.

“How did you lose your hands?” I asked after he’d said what he wanted.

“That’s another story,” he said. “You want this picture or not?”

“Come in,” I said. “I just made coffee.”

I’d just made some Jelly, too. But I didn’t tell the man I did. “I might use your toilet,” the man with no hands said.

I wanted to see how he would hold a cup.

I knew how he held the camera. It was an old Polaroid, big and black. He had it fastened to leather straps that looped over his shoulders and went around his back, and it was this that secured the camera to his chest. He would stand on the sidewalk in front of your house, locate your house in the viewfinder, push down the lever with one of his hooks, and out would pop your picture.

I’d been watching from the window, you see.

“Where did you say the toilet was?”

“Down there, turn right.”

Bending, hunching, he let himself out of the straps. He put the camera on the sofa and straightened his jacket.

“You can look at this while I’m gone.”

I took the picture from him.

There was a little rectangle of lawn, the driveway, the carport, front steps, bay window, and the window I’d been watching from in the kitchen.

So why would I want a photograph of this tragedy?

I looked a little closer and saw my head, my head, in there inside the kitchen window.

It made me think, seeing myself like that. I can tell you, it makes a man think.

I heard the toilet flush. He came down the hall, zipping and smiling, one hook holding his belt, the other tucking in his shirt.

“What do you think?” he said. “All right? Personally, I think it turned out fine. Don’t I know what I’m doing? Let’s face it, it takes a professional.”

He plucked at his crotch. ”

Here’s coffee,” I said.

He said, “You’re alone, right?”

He looked at the living room. He shook his head.

“Hard, hard,” he said.

He sat next to the camera, leaned back with a sigh, and smiled as if he knew something he wasn’t going to tell me.

“Drink your coffee,” I said.

I was trying to think of something to say.

“Three kids were by here wanting to paint my address on the curb. They wanted a dollar to do it. You wouldn’t know anything about that, would you?”

It was a long shot. But I watched him just the same.

He leaned forward importantly, the cup balanced between his hooks. He set it down on the table.

“I work alone,” he said. “Always have, always will. What are you saying?” he said.

“I was trying to make a connection,” I said.

I had a headache. I know coffee’s no good for it, but sometimes Jelly helps. I picked up the picture.

“I was in the kitchen,” I said. “Usually I’m in the back.”

“Happens all the time,” he said. “So they just up and left you, right? Now you take me, I work alone. So what do you say? You want the picture?”

“I’ll take it,” I said.

I stood up and picked up the cups.

“Sure you will,” he said. “Me, I keep a room downtown. It’s okay. I take a bus out, and after I’ve worked the neighborhoods, I go to another downtown. You see what I’m saying? Hey, I had kids once. Just like you,” he said.

I waited with the cups and watched him struggle up from the sofa.

He said, “They’re what gave me this.”

I took a good look at those hooks.

“Thanks for the coffee and the use of the toilet. I sympathize.” He raised and lowered his hooks.

“Show me,” I said. “Show me how much. Take more pictures of me and my house.”

“It won’t work,” the man said.

“They’re not coming back.” But I helped him get into his straps.

“I can give you a rate,” he said. “Three for a dollar.” He said, “If I go any lower, I don’t come out.”

We went outside. He adjusted the shutter. He told me where to stand, and we got down to it.

We moved around the house.

Systematic. Sometimes I’d look sideways. Sometimes I’d look straight ahead.

“Good,” he’d say. “That’s good,” he’d say, until we’d circled the house and were back in the front again. “That’s twenty. That’s enough.”

“No,” I said. “On the roof,” I said.

“Jesus,” he said. He checked up and down the block. “Sure,” he said. “Now you’re talking.”

I said, “The whole kit and caboodle. They cleared right out.”

“Look at this!” the man said, and again he held up his hooks.

I went inside and got a chair. I put it up under the carport. But it didn’t reach. So I got a crate and put the crate on top of the chair.

It was okay up there on the roof.

I stood up and looked around. I waved, and the man with no hands waved back with his hooks.

It was then I saw them, the rocks. It was like a little rock nest on the screen over the chimney hole.

You know kids. You know how they lob them up, thinking to sink one down your chimney.

“Ready?” I called, and I got a rock, and I waited until he had me in his viewfinder.

“Okay!” he called.

I laid back my arm and I hollered, “Now!” I threw that son of a bitch as far as I could throw it.

“I don’t know,” I heard him shout. “I don’t do motion shots.”

“Again!” I screamed, and took up another rock.

Anne Michaels

Traduzione di **Marco Malvestio**

Fiori

C'è un'altra pelle dentro la mia pelle,
si raccoglie al tuo tocco, come un lago
nella luce; e si smemora, perduto
il suo linguaggio dentro la tua bocca,
mi cancella facendomi rinascere.

È proprio quando il corpo si convince
di essere in grado di conoscersi,
che persevera questa seconda pelle
nel risponderti.

Per strada – le sedie dei caffè
lasciate sui terrazzi, bancarelle
svuotate della loro luce solida,
il marciapiede che, però, ancora
esala odore di uva estiva e pesche.
Come la luce di tutto ciò che cresce
da questa terra appena rivoltata,
si raccoglie ogni pezzo di me
al tuo tocco, mente il vento avvolge
il vestito attorno alle mie gambe,
e nelle mani tengo strette insieme
la tua camicia e dei fiori.

Dall'alto degli anni

in memoria di Frank Gordon

I

Piccola sprofonda nella terra
la nave delle sue ossa.
Piango per mio padre, perché tutti
portano maniche corte, pallore
di braccia al primo sole. Oltre il cancello
file di camicie che ci puntano
addosso le loro maniche vuote.
Il vento caldo della primavera
ci secca il fango sotto le suole.

Io e mio fratello, nel cortile
della casa dove siamo cresciuti.

Flowers

There's another skin inside my skin
that gathers to your touch, a lake to the light;
that loses its memory, its lost Language
into your tongue,
erasing me into newness. Just when the body
thinks it knows
the ways of knowing itself,
this second skin continues to answer.

In the street – café chairs abandoned
on terraces; market stalls emptied
of their solid light,
though pavement still breathes
summer grapes and peaches.
Like the light of anything that grows
from this newly-turned earth,
every tip of me gathers under your touch,
wind wrapping my dress around our legs,
your shirt twisting to flowers in my fists.

A Height of Years

in memory of Frank Gordon

I

The small ship of his bones sinks in the earth.
I cry for my father because of everyone's short
sleeves,
the paleness of arms in the first strong sunlight.
Beyond the gate, shirts on a line
point their empty sleeves at us.
Warm spring wind, mud drying under our shoes.

My brother and I stand in the lane
behind the house where we grew up.

Spiamo, le mani sulla palizzata,
nella finestra della cucina.
Precipitiamo dall'alto degli anni,
cadiamo come uccelli dentro un palmo
di cortile.

II

Cocci di vetro sparsi nel cortile,
il rosso del garage. Novembre scivola,
stagione di mezze giornate,
come una busta sotto la porta.
Pavimenti gelidi.
Ritaglia un albero nero, contorto,
figure nel cielo illividito,
e rende il cortile misterioso
ritirandosi in una trama scura
di uccelli, uniformi nel motivo
e nel ritmo –
una freccia che punta verso sud.
La casa si ritira sotto le alte
loro grida,
un tetto rosso tra rami seminudi,
un filo di fumo che si avvolge
su se stesso, e poi presto solo fumo.

La luce va sfumando nel colore
di pezzi di frutta che si ossidano.
Le foglie lasciano i propri secchi polsi.

III

La strada incatramata si trasforma,
nel nubifragio, in un'anguilla nera.
Guardiamo dal portico. Ci graffiano
le gambe la vernice scrostata
e il fango secco. Riesuma la pioggia
l'odore polveroso dei lillà.
Il tarassaco collassa come cenere
sparsa nel cortile. La pioggia
si interrompe, gocciola dal bordo
di un tendone, senza ritmo.
Dopo cena le strade sono fuse
nel polline giallastro della luna.

We stare, our hands on the wooden fence,
trying to see in through a kitchen window.
We fall from a height of years,
swooping like birds within a inch of the lawn.

II

Old glass wavers the lane, the red garages.
November, season of half days,
slips under the door like an envelope.
Cold floors.
A tangles black tree cuts shapes into a white sky,
makes the yard mysterious as it withdraws
under a black pattern of birds
joined in motive and rhythm,
a black arrow pointing south.
The house withdraws under their high cries,
a red roof among half-bare branches, a twist of
smoke.
Soon, just smoke.

Daylight fades the colour of cut fruit rusting.
Leaves give way at their dry wrists.

III

The tarred street becomes a black eel
in the downpour. We watch from the porch,
peeled paint and caked mud scratching our legs.
Rain unearths the dusty smell of lilacs.
Old dandelions collapse into fine ash over the
lawn.
The rain stops, drips inconsistently
from an edge of awning.
After supper the street turns molten
under the yellow pollen of moonlight.

IV

Ogni casa non è che un magazzino.
Siamo tornati alla nostra per stare
nel suo crollo, per sedere tra i rottami,
nell'incendio. Sedevamo alla finestra
o sotto il portico, quando pioveva.

V

Diventiamo imprecisi. Qualcuno
che ami, con un tubo nella gola,
ti mostra ogni modo in cui non sei più
in grado di amarlo.
Il sangue, questo eufemismo
per quello che ci si muove dentro.

Memoriam

Su sedie di plastica sotto le stelle.
Ancorati sul molo a mezzanotte
dai vestiti invernali, ci sdraiamo
a leggere il cielo. Il tuo bianco
viso nella luce uterina,
la pelle elettrica del lago.

Rincasando da Lewiston, piena e blu
la luna sopra un tratto di autostrada,
o nella tua cucina a mezzanotte,
seduti nel buio che si espande,
continuiamo a seppellirli nella stessa
luminosa impronta digitale.

I morti ci lasciano affamati
e con la bocca piena d'amore.

Le loro lapidi di sale ci segnalano
dove voltarci. La mano di tua madre
in fondo a una manica vuota
ti accarezza il palmo, ne cava il sangue.
La faccia di tua zia, in un cimitero
ebraico in Polonia,
contratta nel dolore come un pugno.
Il tuo primo amico, Saul, era morto
più in fretta di quanto potessi dirgli
"perdonami".

IV

Every house is a storehouse.
We came back to stand under ours while it fell,
to sit in the debris, to be in the burning place.
We looked out of windows and sat on the porch
while it rained.

V

We become inaccurate.
Someone you love with tubes down his throat
shows you every way you can't love him.
Blood, that euphemism for what moves in us.

Memoriam

In lawnchairs under stars. On the dock
at midnight, anchored by winter clothes,
we lean back to read the sky. Your face White
in the womb light, the lake's electric skin.

Driving home from Lewiston, full and blue, the
moon
over one shoulder of highway. There,
or in your kitchen at midnight, sitting anywhere
in the seeping dark, we bury them again and
again under the same luminous thumbprint.

The dead leave us starving with mouths full of
love.

Their stones are salt and mark where we look
back.

Your mother's hand at the end of an empty
sleeve,
scratching at your palm, drawing blood.
Your aunt in a Jewish graveyard in Poland,
her face a permanent fist of pain.
Your first friend, Saul, who died faster than
you could say forgive me.

Compiendo ventitré anni

Hai compiuto ventidue anni
sotto la pioggia. Abbiamo camminato
per tutta Lowther in stivali di gomma,
la strada luccicante come albume
sotto i lampioni.

A mezzanotte, svuotatosi il cielo,
abbiamo guidato la tua macchina
piena di jazz per strade pungenti
di freddo fino al lago, dove abbiamo
raccolto pietre alla luce di una torcia.
Il vento ci avvolgeva nelle sue
torsioni, non ci sentivamo più
l'un l'altra, benché urlassimo, bagnati
dalle onde che ingoiavano le stelle.

Al mattino, l'aria aveva levigato
le pietre che avevamo raccolto,
ma non potevo scordare l'odore
della raccolta oscurità degli alberi,
il suono intermittente delle mani
distratte della pioggia – nelle verdi
pozzanghere ai lati della strada
resti di germogli.

Amare una persona più di ogni altra
è disperazione, dicevi, mentre
compivi ventidue anni. Propaganda
dei sensi, il tuo cuore intollerante –

Sopra il lago elastico e agitato,
un cielo scuro spalanca le sue braccia.
Ripeto il tuo nome, sempre diverso,
nella sabbia, nel chiaro di luna.
A un migliaio di miglia da qui, stai compiendo
ventitré anni.
Il cielo spalanca le sue braccia.

Turning Twenty-Three

You turned twenty-two in the rain.
We walked in rubber boots
along Lowther, the street shiny as albumen
under streetlamps.

At midnight, the sky suddenly clear,
we drove your jazz-filled car
through cold pungent streets to the lake
where we collected stones by flashlight.
The wind wrapped us in its torsions,
we couldn't hear each other although we shout-
ed,
wet with star-swallowing waves.

By morning the stones we'd found
were dull with air,
but I couldn't forget the smell
of the trees' small darkness
the scattered sound of the rain's distracted
hands,
husks of buds in green pools on the sidewalks.

To love one person above all Others
is despair, you said, turning twenty-two.
Propaganda of the senses, the narrow-minded
heart –

Above the corrugated, elastic lake
the darkening sky holds out its arms.
I repeat your name, each time different,
into sand, into moonlight.
A thousand miles away, you're turning twenty-
three.
The sky holds out its arms.

Rainer Maria Rilke

Erlebnis

Traduzione di **Matilde Manara**

ESPERIENZA VISSUTA

I

Poco più di un anno fa, nel giardino che dal castello scende ripido sino al mare, gli accadde qualcosa di straordinario. Camminava avanti e indietro con un libro, com'era sua abitudine, quando si trovò appoggiato contro il ramo biforcuto di una specie di arbusto che gli arrivava quasi alle spalle e subito si sentì così piacevolmente sostenuto e tranquillo che, senza leggere e del tutto immerso nella natura, indugiò in una contemplazione quasi incosciente. Poco a poco, la sua attenzione fu ridestata da un sentimento che non aveva mai provato prima: era come se delle vibrazioni appena percettibili, provenienti dall'interno dell'albero, penetrassero in lui; se le spiegò tranquillamente immaginando che un vento altrimenti impercettibile, disceso magari lungo la china, si stesse manifestando nel legno, benché dovesse ammettere che il tronco sembrava troppo robusto per risentire di un soffio tanto debole. A interessarlo più di tutto non era però questa riflessione né niente di simile, ma la sorpresa e persino la commozione per l'effetto prodotto in lui dal fluido che senza sosta lo attraversava: gli sembrava di non essere mai stato animato da movimenti così lievi, il suo corpo veniva trattato come una sorta di anima e reso capace di registrare un grado di sensazioni che condizioni fisiche di normale lucidità non avrebbero permesso di provare. In quei primi istanti non riusciva inoltre a capire attraverso quale dei sensi gli giungesse un messaggio tanto sottile e diffuso; e anche lo stato d'animo che suscitava in lui era così perfetto e durevole, diverso da tutti gli altri, eppure così difficile da immaginare come il potenziamento delle precedenti esperienze vissute, che non gli riusciva, nonostante tutta la delizia, di chiamarlo godimento. E tuttavia, preoccupato come sempre di render conto a se stesso anche delle minime percezioni, continuò a domandarsi cosa gli stesse accadendo e trovò quasi subito un'espressione che gli piacque: si disse che era passato dall'altra parte della natura. Come succede talvolta in sogno, questa parola lo rallegrava, ed egli la considerò quasi del tutto adeguata. Il suo corpo, riempito ovunque e in uguale misura di questo impulso che si ripresentava a strani intervalli interiori, lo commosse indescrivibilmente; non si dette altro compito se non di restare puro e prudente dentro se stesso, proprio come il fantasma di qualcuno che, pur abitando già altrove, rientrasse malinconico in ciò che è già stato abbandonato, in modo da appartenere ancora una volta, anche solo fugacemente, a questo mondo che un tempo credeva indispensabile. E guardandosi lentamente attorno, senza per il resto cambiare in nulla la sua disposizione, riconosceva ogni cosa, la ricordava e le sorrideva come a un affetto lontano, lasciandola esistere come qualcosa di antico al quale una volta, in circostanze ormai mutate, era stato legato. Seguì con lo sguardo un uccello, un'ombra attirò la sua attenzione, persino il sentiero che avanzava e poi si perdeva gli riempì la mente di una comprensione che gli sembrava tanto più pura quanto più si sentiva indipendente da lei. Dove aveva vissuto prima, non avrebbe potuto dirlo, ma per qualche istante fu così persuaso di ritornare a tutto questo qui, di essere in questo corpo come nell'incavo di una finestra abbandonata, a guardare fuori, che la comparsa improvvisa di qualcuno dalla casa avrebbe suscitato in lui il più grande dolore; mentre si sentiva del tutto pronto, per la sua stessa natura, a veder spuntare alla svolta del sentiero Polissene o Raimondina o qualche altro defunto dei suoi. Comprese la quieta sovrabbondanza delle loro forme, un impiego così effimero di figure terrestri era familiare ai suoi occhi: l'insieme dei loro

costumi annullava in tutto ciò che aveva potuto imparare altrove; era sicuro che, muovendosi tra di loro, non li avrebbe colti di sorpresa. Una pervinca, che si ergeva lì vicino e della quale aveva certo visto poco prima il blu sgargiante, lo colpiva adesso da una distanza più spirituale, ma con un significato inesauribile, come se adesso non ci fosse stato più nulla da nascondere. Allo stesso modo si accorse che tutto ciò che si offriva a lui era più lontano e insieme più vero; poteva essere a causa del suo sguardo, che non era più rivolto in avanti laggiù nell'aperto e si faceva più sottile. Contemplava di nuovo le cose come da sopra la propria spalla, e un dolce retrogusto si aggiungeva alla loro esistenza, a lui preclusa, come se la traccia del fiore dell'addio l'avesse reso più saporito. Continuando di tanto in tanto a dirsi che non sarebbe potuto durare a lungo, al cessare di questa condizione straordinaria non si spaventò, come se, al pari di una musica, non ci si potesse aspettare da essa che una conclusione del tutto conforme alla legge.

D'improvviso, la sua posizione cominciò a sembrargli scomoda; sentì il tronco, la fatica del libro nella mano e se ne andò. Un vento deciso agitava ora sensibilmente le foglie dell'albero, veniva dal mare; i cespugli che crescevano sulla china si confondevano l'uno nell'altro.

II

Più tardi credette di ricordare alcuni momenti che già contenevano in germe quella stessa facoltà. Pensò al tempo in quest'altro giardino mediterraneo (Capri), quando un grido d'uccello fuori e dentro di lui si erano accordati a tal punto che non si era prodotta, per così dire, alcuna rottura alle soglie del corpo e i due si erano riuniti in uno spazio ininterrotto in cui dimorava, segretamente protetto, un solo luogo della più pura e profonda coscienza. Quel giorno aveva chiuso gli occhi per non essere, davanti a un'esperienza tanto grandiosa, indotto in errore dal contorno del proprio corpo e l'infinito era penetrato in lui così intimamente e da ogni parte che egli aveva potuto immaginare di sentire nel suo petto il peso leggero delle stelle che erano sorte nel frattempo.

Gli tornò in mente anche l'importanza attribuita, un giorno che si era trovato appoggiato a una barriera in un atteggiamento simile, al fatto di percepire il cielo stellato attraverso i rami gentili di un ulivo, di vedere sotto questa maschera lo spazio cosmico di fronte a lui, simile a un volto, e di sentire che, se avesse sostenuto abbastanza a lungo questo spettacolo, ogni cosa sarebbe svanita nella limpida soluzione del suo cuore ed egli avrebbe avuto in sé il sapore della creazione. Gli sembrava possibile ritrovare fin nelle sorde profondità dell'infanzia tali istanti di beatitudine; gli bastava semplicemente ricordare quale passione lo prendeva ogni volta che si trattava di esporsi alla tempesta, quando camminando attraverso vaste pianure, scosso nel fondo di se stesso, fendeva la muraglia di vento che sempre si ripresentava o quando, in piedi sulla prua di una barca, si lasciava ciecamente trascinare nello spessore di distanze che si richiudevano più ermeticamente dietro di lui. Ma se da sempre l'impeto elementare dell'aria, il puro e molteplice comportamento dell'acqua e ciò che di eroico poteva esserci nel passaggio delle nuvole lo commuovevano oltre misura e anzi, per lui che a fatica si accordava alle cose umane, entravano nella sua anima come un destino, tuttavia non poteva sfuggirgli che, a partire dall'ultima di queste esperienze, si era ormai votato del tutto a simili relazioni. Qualcosa di sottile lo separava ormai dalle persone: uno spazio puro, intermedio e quasi trasparente, attraverso il quale sarebbe stato possibile passare, ma che assorbiva tutte le comunicazioni e, da esse sovraccaricato, simulava come un vapore confuso solo spettri di forme. Non sapeva ancora sino a che punto gli altri sentissero il suo isolamento. Per quel che lo riguardava, gli aveva dapprima permesso una certa mobilità tra la gente— appena l'accento di una povertà che lo rendeva più leggero—, conferendogli una libertà tutta sua sulle speranze e le inquietudini condivise da uomini legati gli uni agli altri nella morte e nella vita. Sentiva ancora in lui la tentazione di opporre al loro fardello la sua leggerezza, benché

già sapesse, così facendo, di ingannarli: non potevano sapere che la sua vittoria non era stata ottenuta (come è il caso per gli eroi) entro i loro limiti, né sotto l'atmosfera pesante dei loro cuori, ma fuori, in uno spazio così poco fatto per accogliere l'umano che non avrebbe potuto chiamarlo altrimenti che "il vuoto". La sola cosa che avrebbe forse potuto opporgli era la semplicità del suo cuore; gli era concesso di parlar loro della gioia, lui che li riteneva troppo prigionieri delle regioni nemiche della felicità; poteva fornire anche qualche dettaglio sul suo commercio con la natura, tutte cose che loro trascuravano o alle quali non prestavano sufficiente attenzione.

Um den 1. Februar 1913; ersch. in: Insel-Almanach auf das Jahr 1919, II in: R. M. Rilke, Briefe aus Muzot 1921 bis 1926, Insel-Verlag, Leipzig, 1935

ERLEBNIS

I

Es mochte wenig mehr als ein Jahr her sein, als ihm im Garten des Schlosses, der sich den Hang ziemlich steil zum Meer hinunterzog, etwas Wunderliches widerfuhr. Seiner Gewohnheit nach mit einem Buch auf und ab gehend, war er darauf gekommen, sich in die etwa schulterhohe Gabelung eines strauchartigen Baumes zu lehnen, und sofort fühlte er sich in dieser Haltung so angenehm unterstützt und so reichlich eingeruht, daß er so, ohne zu lesen, völlig eingelassen in die Natur, in einem beinahe unbewußten Anschauen verweilte. Nach und nach erwachte seine Aufmerksamkeit über einem nie gekannten Gefühl: es war, als ob aus dem Innern des Baumes fast unmerkliche Schwingungen in ihn übergingen; er legte sich das ohne Mühe dahin aus, daß ein weiter nicht sichtlicher, vielleicht den Hang flach herabstreichender Wind im Holz zur Geltung kam, obwohl er zugeben mußte, daß der Stamm so stark schien, um von einem so geringen Wehen so nachdrücklich erregt zu sein. Was ihn überaus beschäftigte, war indessen nicht diese Erwägung oder eine ähnliche dieser Art, sondern mehr und mehr war er überrascht, ja ergriffen von der Wirkung, die jenes in ihn unaufhörlich Herüberdringende in ihm hervorbrachte: er meinte nie von leiseren Bewegungen erfüllt worden zu sein, sein Körper wurde gewissermaßen wie eine Seele behandelt und in den Stand gesetzt, einen Grad von Einfluß aufzunehmen, der bei der sonstigen Deutlichkeit leiblicher Verhältnisse eigentlich gar nicht hätte empfunden werden können. Dazu kam, daß er in den ersten Augenblicken den Sinn nicht recht feststellen konnte, durch den er eine derartig feine und ausgebreitete Mitteilung empfing; auch war der Zustand, den sie in ihm herausbildete, so vollkommen und anhaltend, anders als alles andere, aber so wenig durch Steigerung über bisher Erfahrenes hinaus vorstellbar, daß er bei aller Köstlichkeit nicht daran denken konnte, ihn einen Genuß zu nennen. Gleichwohl, bestrebt, sich gerade im Leisesten immer Rechenschaft zu geben, fragte er sich dringend, was ihm da geschehe, und fand fast gleich einen Ausdruck, der ihn befriedigte, vor sich hinsagend: er sei auf die andere Seite der Natur geraten. Wie im Traume manchmal, so machte ihm jetzt dieses Wort Freude, und er hielt es für beinahe restlos zutreffend. Überall und immer gleichmäßiger erfüllt mit dem in seltsam innigen Abständen wiederkehrenden Andrang, wurde ihm sein Körper unbeschreiblich rührend und nur noch dazu brauchbar, rein und vorsichtig in ihm dazustehen, genau wie ein Revenant, der, schon anderswo wohnend, in dieses zärtlich Fortgelegtgewesene wehmütig eintritt, um noch einmal, wenn auch zerstreut, zu der einst so unentbehrlich genommenen Welt zu gehören. Langsam um sich sehend, ohne sich sonst in der Haltung zu verschieben, erkannte er alles, erinnerte es, lächelte es gleichsam mit entfernter Zuneigung an, ließ es gewähren, wie ein viel Früheres, das einmal, in abgetanen

Umständen, an ihm beteiligt war. Einem Vogel schaute er nach, ein Schatten beschäftigte ihn, ja der bloße Weg, wie er da so hing und sich verlor, erfüllte ihn mit einem nachdenklichen Einsehn, das ihm um so reiner vorkam, als er sich davon unabhängig wußte. Wo sonst sein Aufenthalt war, hätte er nicht zu denken vermocht, aber daß er zu diesem allen hier nur zurückkehrte, in diesem Körper stand, wie in der Tiefe eines verlassenen Fensters, hinübersehend: – davon war er ein paar Sekunden lang so überzeugt, daß die plötzliche Erscheinung eines Hausgenossen ihn auf das qualvollste erschütterte hätte, während er wirklich, in seiner Natur, darauf vorbereitet war, Polyxene oder Raimondine oder sonst einen Verstorbenen des Hauses aus der Wendung des Weges heraustreten zu sehn. Er begriff die stille Überzähligkeit ihrer Gestaltung, es war ihm vertraut, irdisch Gebildetes so flüchtig unbedingt verwendet zu sehn, der Zusammenhang ihrer Gebräuche verdrängte aus ihm jede andere Erziehung; er war sicher, unter sie bewegt, ihnen nicht aufzufallen. Eine Vinca, die in seiner Nähe stand und deren blauem Blick er wohl auch sonstzuweilen begegnet war, berührte ihn jetzt aus geistigerem Abstand, aber mit so unerschöpflicher Bedeutung, als ob nun nichts mehr zu verbergen sei. Überhaupt konnte er merken, wie sich alle Gegenstände ihm entfernter und zugleich irgendwie wahrer gaben, es mochte dies an seinem Blick liegen, der nicht mehr vorwärts gerichtet war und sich dort, im Offenen, verdünnte; er sah wie über die Schulter zu den Dingen zurück, und ihrem für ihn abgeschlossenen Dasein kam ein kühner süßer Beigeschmack hinzu, als wäre alles mit einer Spur von der Blüte des Abschieds würzig gemacht. – Sich sagend von Zeit zu Zeit, daß dies nicht bleiben könne, fürchtete er gleichwohl nicht das Aufhören des außerordentlichen Zustands, als ob von ihm, ähnlich wie von Musik, nur ein unendlich gesetzmäßiger Ausgang zu erwarten sei.

Auf einmal fing seine Stellung an, ihm beschwerlich zu sein, er fühlte den Stamm, die Müdigkeit des Buches in seiner Hand und trat heraus. Ein deutlicher Wind blätterte jetzt in dem Baum, er kam vom Meer, die Büsche den Hang herauf wühlten ineinander.

II

Späterhin meinte er sich gewisser Momente zu erinnern, in denen die Kraft dieses einen schon, wie im Samen, enthalten war. Er gedachte der Stunde in jenem anderen südlichen Garten (Capri), da ein Vogelruf draußen und in seinem Innern übereinstimmend da war, indem er sich gewissermaßen an der Grenze des Körpers nicht brach, beides zu einem ununterbrochenen Raum zusammennahm, in welchem, geheimnisvoll geschützt, nur eine einzige Stelle reinsten, tiefsten Bewußtseins blieb. Damals schloß er die Augen, um in einer so großmütigen Erfahrung durch den Kontur seines Leibes nicht beirrt zu sein, und es ging das Unendliche von allen Seiten so vertraulich in ihn über, daß er glauben durfte, das leichte Aufruhn der inzwischen eingetretenen Sterne in seiner Brust zu fühlen.

Auch fiel ihm wieder ein, wieviel er darauf gab, in ähnlicher Haltung an einen Zaun gelehnt, des gestirnten Himmels durch das milde Gezweig eines Ölbaums hindurch gewahr zu werden, wie gesichthaft in dieser Maske der Weltraum ihm gegenüber war oder wie, wenn er solches lange genug ertrug, alles in der klaren Lösung seines Herzens so vollkommen aufging, daß der Geschmack der Schöpfung in seinem Wesen war. Er hielt es für möglich, daß bis in seine dumpfe Kindheit zurück solche Hingegebenheiten sich würden bedenken lassen; mußte er doch nur an die Leidenschaft erinnert werden, die ihn immer schon ergriff, wo es galt, sich dem Sturm auszusetzen, wie er, auf großen Ebenen schreitend, im Innersten erregt, die fortwährend vor ihm erneute Windwand durchbrach, oder, vorn auf einem Schiffe stehend, blindlings sich durch dichte Fernen hinreißen ließ, die sich fester hinter ihm schlossen. Aber wenn von Anfang an das elementarische Hinstürzen der Luft, des Wasser reines und vielfältiges Benehmen und was Heroisches im Vorgang der Wolken war, ihn über die Maßen ergriff, ja ihm, der es im Menschlichen nie zu fassen vermochte, recht eigentlich als

Schicksal an die Seele trat, so konnte ihm nicht entgehen, daß er nun, seit den letzten Einflüssen, solchen Beziehungen gleichsam endgültig übergeben sei. Etwas sanft Trennendes unterhielt zwischen ihm und den Menschen einen reinen, fast scheinenden Zwischenraum, durch den sich wohl einzelnes hinüberreichen ließ, der aber jedes Verhältnis in sich aufsaugte und, überfüllt davon, wie ein trüber Rauch Gestalt von Gestalt betrog. Noch wußte er nicht, wie weit den anderen seine Abgeschlossenheit zum Eindruck kam. Was ihn selbst anging, so verlieh erst sie ihm eine gewisse Freiheit gegen die Menschen, – der kleine Anfang von Armut, um den er leichter war, gab ihm unter diesen aneinander Hoffenden und Besorgten, in Tod und Leben Gebundenen eine eigene Beweglichkeit. Noch war die Versuchung in ihm, ihrem Beschwerten sein Leichtes entgegenzuhalten, obwohl er schon einsah, wie er sie darin täuschte, da sie ja nicht wissen konnten, daß er nicht (wie der Held) in allen ihren Bindungen, nicht in der schweren Luft ihrer Herzen zu seiner Art Überwindung gekommen war, sondern draußen, in einer menschlich so wenig eingerichteten Geräumigkeit, daß sie sie nicht anders als ›das Leere‹ nennen würden. Alles, womit er sich an sie wenden durfte, war vielleicht seine Einfalt; es blieb ihm aufbewahrt, ihnen von der Freude zu reden, wo er sie zu sehr in den Gegenteilen des Glücks befangen fand, auch wohl ihnen einzelnes aus seinem Umgang mit der Natur mitzuteilen, Dinge, die sie versäumten oder nur nebenbei in Betracht nahmen.

Joaquim Manuel Magalhães

Os Dias, Pequenos Charcos

Traduzione di **Valentina Toschi**

PRINCIPIO

In mezzo alle frasi distrutte,
ai tagli di significato e alle false
immagini del mondo organizzate
per aggressione o per delirio
come saprò se la differenza
non dovrà essere un patto nuovo,
un ritorno alle storie e alle ardue
grammatiche di conservazione.
Dopo gli effetti del rifiuto
se diremo no, a cosa diremo
no?
Quali canoni sono oggi dominanti
contro chi dovrà rifarsi
il trionfante rinnovamento?
Tornare insieme agli altri, tornare
al cuore, tornare all'ordine
dei dolori con un linguaggio
pulito, un equilibrio da ciò che si dice
a ciò che si sente, un impeto
sul ritmo della lingua e dire
la catastrofe con l'articolata
affermazione delle parole comuni,
l'abisso con il vincolo delle forme
dirette del mormorio, il terrore
con la costruita sintassi senza compendi.
Tornare al reale, a questo disincanto
che ha smesso di cantare, guardarlo
nella figura senza specchio, nella prospettiva
quasi di nessuno, di un corpo
pronto a dire persino le macchie
l'esatta superficie dove passa
in cui si perde. In pericolo.

CODA

L'angelo solare, l'altro delle ombre
e questo che vaga nei crepuscoli,
prima quello del mattino, poi quello della sera
tracciano segni che seguono per arrivare a te.

PRINCÍPIO

No meio de frases destruídas,
de cortes de sentidos e de falsas
imagens do mundo organizadas
por agressão ou por delírio
como vou saber se a diferença
não há-de ser um pacto novo,
um regresso às histórias e às
árduas gramáticas da preservação.
Depois dos efeitos da recusa
se dissermos não, a que diremos
não?
Que cânones são hoje dominantes
contra quem tem de refazer-se
a triunfante inovação?
Voltar junto dos outros, voltar
ao coração, voltar à ordem
das mágoas por uma linguagem
limpa, um equilíbrio do que se diz
ao que se sente, um ímpeto
ao ritmo da língua e dizer
a catástrofe pela articulada
afirmação das palavras comuns,
o abismo pela sujeição às formas
directas do murmúrio, o terror
pela construída sintaxe sem compêndios.
Voltar ao real, a esse desencanto
que deixou de cantar, vê-lo
na figura sem espelho, na perspectiva
quase de ninguém, de um corpo
pronto a dizer até às manchas
a exacta superfície por que vai
onde se perde. Em perigo.

CODA

O anjo solar, o outro das sombras
e esse que vagueia nos crepúsculos,
primeiro o da manhã, depois o do atardecer
desanham sinais que sigam para chegar a ti.

Le leggi revocabili. Non
quelle del lavoro che a mano a mano
arrivano di notte sulla televisione.
Non quelle dell'egemonia:
quelle del dialogo conflittuale.
Senza la libertà appena concessa.
Quelle adattabili sempre al prossimo dolore.

Dietro l'angolo oscurato dalla luna di marzo
il giornalista passava attraverso i vetri
dove la pioggia lasciava macchie di polvere.

La mostruosità mercantile della vita
commercia ciò che sono e ciò che faccio,
giorno dopo giorno.
Voglio gestire ciò che mi destinano.
Il pendio globale delle rivolte
è la rivoluzione: l'autonomia.
La pratica delle differenze, la civilizzazione.

Vedi com'è facile dire è mezzogiorno.

Il vantaggio intermedio della cultura
oppone la natura al mio desiderio.
Contro un regime di militari e di sargasso
le parole fomentano un flusso
addormentato.
Consumo, potere e statuto
come distruggerli ed erigere
il frammento nuovo di ciò che non si sa?
Se il problema della fame non si pone.

Le cose caddero. Tornarono
a fianco alla terra. Avvenne
questo vincolato amore e salire
dai tronchi alle mani
innumerevoli. Di cosa, non so.

Anche la poesia, ma
vuota di ciò che fu prima di me.
Un tempo l'anima e questo catalogo
di scambi chiamato critica
raccolge ciò che non ebbe senso
affinché sia utilizzabile. Il nuovo
è misurato al silenzio, rinasce
soltanto dopo.
Solo la morte dirà com'è?

As leis revogáveis. Não as
do palmo a palmo de trabalho
e chegar à noite sobre a televisão.
Não as da hegemonia: as
do diálogo conflituoso. Sem
a liberdade apenas concedida.
As ajustáveis sempre a outra mágoa.

Na esquina assombrada pela lua de março
o vendedor de jornais passava pelos vidros
onde a chuva deixava marcas de pó.

A monstruosidade mercantil da vida
comerceia o que sou e o que faço,
dia atrás de dia.
Quero gerir o que me destinam.
A global ladeira das revoltas
è a revolução: a autonomia.
A prática das diferenças, a civilização.

Vê come é fácil dizer é meio-dia.

A vantagem intermédia da cultura
opõe a natureza ao meu desejo.
Sobre um regime de tropa e de sargaço
as palavras fomentam um caudal
adormecido.
Consumo, poder e estatuto
como destruí-los e erguer
o fragmento novo do que não se sabe?
Quando a questão de fome se não põe.

As coisas caíram. Voltaram
ao lodo da terra. Ouve
esse cerrado amor e subir
dos troncos para as mãos
inumeráveis. De quê, não sei.

A poesia também, mas
vazia do que foi antes de mim.
A outrora alma e esse catálogo
de trocas chamado a crítica
recolhe o que não fez sentido
desde que seja usável. O novo
é medido a silêncio, só
renasce depois.
Só a morte dirá como é?

Tenebre e fuoco.
Olmi.

Il rumore giornaliero degli argomenti da trattare
sopprime la misura comune del cuore,
questo oggetto accidentale e di ampio
traffico più che andarsene per un'altra strada.
Il potere della città ferisce ai semafori
che mi fanno arrivare lontano da te.
A uno sportello sotto sorveglianza, ai comuni
stermini degli spazi salariali.
Tu che pensi a me dall'altro lato
di strade uguali a questa strada,
con coperture utili, servizi puntuali,
timbri e firme.
Per così poco tempo, amore mio, sei l'amore
mio.

Petali aggiustati dal sole
al calice d'acqua verde
dove rompe il biancore azzurro
della luce.

Si fa notte. Rovine. Le parole
obbediscono alle dominazioni.
Scavando i campi,
portando il ferro a stampi sottili.
Gli altri cantano.
Immagini false fluttuano nei versi.
Sul popolo, sulla ghiaia, sui pontili.
Al mattino rubato al riposo.
Impero della paglia. Senza condivisioni. Senza
la leggenda fraterna. Corpi senza i suoi
combattimenti. Miei amici.

Vidi l'alcione sui mari d'inverno
prima che il vento del nord disperdesse
le sette figlie di maggio,
le sei Pleiadi.
Portava un figlio morto sulle penne
e piangeva sul muschio immenso delle acque.
Che non parlassi di te. Anche se vedessi
sulla soglia della porta il ramo della ginestra
che sai essere segnale di partenza.
Il balcone buio circondato d'alloro.

Guardiamo la catastrofe popolare la terra,
ed ogni volta diciamo «ormai è andata».

Trevas e fogo.
Negrilhos.

O barulho diário dos assuntos a tratar
suprime o nível comum do coração,
esse objecto accidental e de tráfico
mais vasto do que partir para outra rua.
O poder da cidade fere nos semáforos
que me fazem chegar longe de ti.
A um balcão fiscalizado, aos comuns
exterminios dos espaços salariais.
Tu a pensar em mim no outro extremo
de ruas iguais a esta rua,
com fachadas úteis, serviços pontuais,
carimbos e assinaturas.
Tão pouco tempo, meu amor, és o meu amor.

Pétalas ajustadas pelo sol
ao cálice de água verde
onde rompe a brancura azul
da luz.

Anoitece. Ruínas. As palavras
obedecem a dominações.
Cavando os campos,
trazendo o ferro a moldes subtis.
Outros cantam.
Imagens falsas flutuam nos versos.
Num povo, nos saibros, nas docas.
Na manhã roubada ao repouso.
Império das palhas. Sem partilha. Sem
a lenda fraternal. Corpo sem os seus
combates. Meus amigos.

Vi o alcão pelos mares de inverno
antes de o vento norte dispersar
as sete filhas de maio,
as seis pléiades.
Levava um filho morto sobre as penas
e chorava pelo musgo imenso das águas.
Que não falasses de ti. Mesmo que visses
na soleira da porta o ramo de piorno
que sabes ser sinal para partir.
O balcão sombrio cercado de loureiro.

Vemos a catástrofe povoar a terra,
de cada vez dizemos «já passou».

John F. Galindo

Sei poesie

Traduzione di **Camilla Rabbogliatti**

Queste poesie di John F. Galindo (Bucaramanga, Colombia, 1978) fanno parte della raccolta No hace falta que te digan que te quites (Ambidiestro editorial, Bogotá 2017), ancora inedita in Italia.

Piragna nello stomaco

Prendere quell'ombrello malconcio dalla spazzatura e dargli l'opportunità di tradirti nella tempesta. Fare l'alba sotto il tappeto dei giorni in cui il sole è soltanto un'altra valanga. Spesso l'amore è più di un pizzicore o di una finestra aperta sull'incertezza. Le mitragliatrici si svegliano avvolte tra le nostre lenzuola quasi sempre preoccupate per le fluttuazioni di mercato. Il monumento che abbiamo eretto intorno al cuore, vicino a quel fiume turbolento, si lascia accarezzare dai ricordi di ciò che abbiamo abbandonato, dalle strane intermittenze di una voce e dagli amici che consolavano con un calcio.

È passato tanto tempo che ora le mie battaglie si trovano nello stomaco. E non so più se il dolore è una virtù, o il morso di un pesce che può fiutare il sangue.

A volte, di notte, mi vedo dentro la pelle che non ho mai avuto, o in quella che tu hai avuto, mentre lì il fiume continua a sanguinare.

Pirañas en el estómago

Recoger ese maltrecho paraguas de la basura y darle la oportunidad de que te traicione durante la tormenta. Amanecer bajo la alfombra de los días en que el sol es tan sólo otra avalancha. A menudo el amor es más que una cosquilla o una ventana abierta hacia la incertidumbre. Las ametralladoras despiertan envueltas en nuestras sábanas casi siempre angustiadas por las fluctuaciones del mercado. El monumento que hemos levantado alrededor del corazón, cerca de aquel río turbulento, se deja acariciar por los recuerdos de aquello que una vez abandonamos, por las extrañas treguas de una voz y por los amigos que tenían por consuelo una patada.

Tanto tiempo ha pasado que ahora mis batallas se encuentran en mi vientre. Y ya no sé si el dolor es una virtud, o la mordedura de un pez que puede oler la sangre.

A veces, por la noche, me veo en la piel que nunca tuve, o en la que tuviste, mientras el río sigue allí sangrando.

Fiori nella spazzatura

*“La vita è come una ciambella alla crema
senza crema e senza ciambella.”*

John Hegley

Una vicina mi guarda dall'altra parte della finestra
Sono un po' spettinato
un po' sporco
un po' zoppo corro lì intorno
Nel quartiere i bambini senza denti
che qualche volta ho aiutato a fare i compiti
non mi riconoscono più
adesso giocano a iniettarsi solitarie speranze nelle braccia
E le ragazze che prima si bevevano con ingenuità le mie bugie
Sono le madri solitarie di iene lamentose
Niente è più com'era qui
La mia vecchia via è ora un posacenere zeppo di illusioni
mia madre malata canticchia le sue preghiere per me
come se la mia anima morta avesse bisogno di qualche consolazione
Sono un mozzicone
il bambino che va in bici per la prima volta ignaro della botta che lo aspetta
Sono la mia strada
il ricordo dei giorni in cui sputavamo dal ponte
ignari che anni dopo ci sarebbe caduta in faccia la saliva del passato
Sono il mio negozio, il mio sconforto
la fogna in cui sono scivolati i nostri giorni migliori
Oggi ho portato dei fiori dove ci vedevamo di solito
un cane brutto ha abbaiato e mi ha confuso
la vita
la voglia di mollare tutto
allora sono venuto a scrivere questa poesia che odora di te
di me
del profumo dei fiori che ora decorano la spazzatura.

Flores en la basura

*“La vida es como una dona de crema
sin crema y sin dona”
John Hegley*

Una vecina me mira desde el otro lado de la ventana
Ando un poco despeinado
un poco sucio
un poco cojo corriendo por ahí
En el barrio los niños desmuelletados
a los que alguna vez ayudé con sus tareas
ya no me reconocen
ahora juegan a inyectarse solitarias esperanzas en los brazos
Y las chicas que antes saboreaban sin sorna mis mentiras
Son las madres solitarias de hienas lloriconas
Ya nada es lo que era aquí
Mi vieja calle es ahora un cenicero repleto de ilusiones
mi madre enferma canturrea sus plegarias a mi nombre
como si mi alma muerta necesitará algún consuelo
Soy una colilla
el niño que estrena bicicleta sin saber del golpe que le espera
Soy mi propia calle
el recuerdo de los días en que escupíamos desde el puente
sin saber que años más tarde nos caería en la cara la saliva del pasado
Soy mi propia tienda, mi propio desconsuelo
la alcantarilla por donde se escurrieron nuestros mejores días
Hoy traje flores al lugar donde solía verte
un perro feo me ladró y me azaró el parche
la vida
las ganas de dejarlo todo
entonces vine a escribir este poema que huele a ti
a mí
al aroma de las flores que ahora adornan la basura

Non serve che ti dicano di toglierti

La mia vita aveva un buco da cui l'aria scappava in altri tempi
aveva un albero e un cantuccio e un uomo sdentato che rideva
ricostruire la vita è una cosa seria
Un procione morto ai confini dell'amore
Un buco nero in cui mia madre nascondeva i suoi amanti
e dava da mangiare alle vicine
Non serve che ti dicano di toglierti se l'amore è troppo
Non voglio dire che bevevo tutto il giorno e che di notte uscivo a scambiare le
poesie scritte con bottiglie di birra che non avrei più ricordato
Non voglio dire che sarebbero svanite come un miraggio – come dal buco di
quel bagno umido e sporco dove quella ragazza mi avrebbe fatto l'occhiolino
senza neanche voler sapere quale fosse il mio nome
La mia vita aveva un buco minuscolo da cui più tardi avremmo visto le stelle
per l'ultima volta e avremmo dovuto continuare a dimenticare
e continuare a spintonarci per poter vedere
e i giorni crescevano come se ci fosse qualcosa con cui riempirli

Nunca hace falta que te digan que te quites

Mi vida tenía un agujero por donde escapaba el aire en otros tiempos
tenía un árbol y una esquina y un hombre desdentado que reía
recomponer la vida es cosa seria
Un mapache muerto en los linderos del amor
Un agujero oscuro en donde mi madre ocultaba a sus amantes
y daba de comer a las vecinas
Nunca hace falta que te digan que te quites si el amor sobra
No quiero decir que bebía todo el día y que al anochecer salía a cambiar los
poemas escritos por botellas de cerveza que jamás recordaría
No quiero decir que se esfumarían como un espejismo-como por el agujero de
aquel baño húmedo y sucio donde aquella muchacha me guiñaría un ojo
sin querer saber nunca cuál era mi nombre
Mi vida tenía un agujero diminuto por donde más tarde veríamos las estrellas
por última vez y habría que seguir olvidando
y habría que seguir empujándonos para poder ver
y los días iban creciendo como si hubiera con qué llenarlos

Entomologia elementare per amanti del punk rock

Non ho molto da dire sulla vita
sull'amore
sulla morte
sul modo in cui si piegano le camicie
quando uno decide di andarsene per sempre
Invece mi piace parlare di ping-pong a mezzogiorno
della tristezza dei miei occhi che sono come fantasmi
Mi piace parlare troppo
quando mi ubriaco in settimana
parlo male dei miei amici
del presidente
dell'amante di mio padre che è molto brutta
Parlo anche delle mie vecchie cicatrici
delle mie unghie sporche che sono 10 dei miei fallimenti
della neve – della spiaggia – di una canzone dei Sex Pistols
che non ricordo mai
del cane che ho avuto e adesso
riposa in pace nel cielo dei cani
schiacciati dalle auto

Di quella donna che ho tradito
e mi fa sentire come un insetto
ogni volta che penso alla vita, all'amore,
al vestito che avrò indosso quando morirò

Entomología básica para amantes del punk-rock

Tengo pocas cosas que decir sobre la vida
sobre el amor
sobre la muerte
sobre la forma en que se doblan las camisas
cuando uno decide irse para siempre
En cambio me gusta hablar de pingpong a mediodía
de la tristeza de mis ojos que son como fantasmas
Me gusta hablar de más
cuando me embriago entre semana
hablo mal de mis amigos
del presidente
de la amante de mi padre que es muy fea
También hablo de mis viejas cicatrices
de mis uñas sucias que son 10 de mis fracasos
de la nieve-de la playa-de una canción de los Sex Pistols
que jamás recuerdo
del perro que alguna vez tuve y que ahora
descansa en paz en el cielo de los perros
aplastados por los autos

De esa mujer que traicioné
y me hace sentir como un insecto
cada que pienso en la vida, en el amor,
en el traje que voy a lucir cuando me muera

Notizie di nessun posto

Il mio cuscino è un precipizio da cui si sentono gli ultimi latrati
degli uomini. Nessuno è tornato dall'amore né dalla morte
e l'eco della notte sembra essersi zittito davanti al riflusso impertinente di una
donna così fredda come un ghiacciaio nell'oblio
I messaggeri dell'amore occultano le loro parole (come per occultare il più grande
dei peccati) avanzano nell'oscurità come un'ombra
e più in là del dolore (con cui puliamo le nostre piaghe) si trova una
parola che può rimediare al disgusto
leccare la pelle infetta tra di noi

Nascondo la parola perché nessuno si senta tradito in questa casa
perché nessuno dimentichi

ma il crepuscolo non riesce a ricordare altro che le voci che ci furono date:
la bocca chiusa davanti all'angoscia

la luce brillante

la sconfitta

Noticias de ningún lugar

Mi almohada es un precipicio desde donde se escuchan los últimos ladridos de
los hombres. Nadie ha regresado del amor ni de la muerte
y el eco de la noche parece haber callado ante el reflujo impertinente de una
mujer tan fría como un glaciar en el olvido
Los mensajeros del amor ocultan sus palabras (como ocultando el mayor de los
pecados) avanzan en la oscuridad como una sombra
y más allá del dolor (con que limpiamos nuestras llagas) se encuentra una
palabra que puede remediar el asco
lamer la piel infecta entre nosotros

Escondo la palabra para que nadie se sienta traicionado en ésta casa
para que nadie olvide

pero el crepúsculo no sabe recordar más que las voces que nos fueron dadas:
la boca cerrada ante la angustia

la luz brillante

la derrota

Molto peggio di lasciare è ricordare perché avevi iniziato

Noi siamo stati il principio e la disfatta
e la notte intera che gocciola sensuale nelle tubature
abbiamo sfidato la parola e il ricordo
scacciato la nostalgia con le nostre mani che sono come pugnali
come due pietre
Sulle nostre teste sonnecchiarono ricordi del futuro
da dove bambini a bocca aperta se ne andarono senza fiatare

L'importante in ogni addio è sapere quando bisogna rimanere
e quando correre

Mucho peor que abandonar es recordar para qué habías empezado

Nosotros hemos sido el principio y la derrota
y hemos sido la noche entera que se escurre hermosa por las cañerías
hemos desafiado la palabra y el recuerdo
ahuyentado la nostalgia con nuestras manos que son como puñales
como dos piedras
Sobre nuestras cabezas dormitaron recuerdos del futuro
de donde niños boquiabiertos se marcharon sin haber silbado

Lo importante en toda despedida es saber cuándo hay que quedarse
y cuándo hay que correr

Lital Khaikin

alethe

Traduzione di **Valerio Cianci**

Tre Variazioni

[Prima edizione in *.PLINTH. (IV volume; 2014)*]

1

Ogni cosa ha il proprio centro, e così l'infinito, o qualcosa di affine,
è ordito in ogni parte, in una sequenza

Così al colpevole di queste ripetizioni dovrò chiedere un'impossibile risposta,
quante tue versioni sono impresse in una minuscola quantità di materia?

Non so se lacerare il suolo o insegnare al mio corpo il volo, così da non lasciare
un'impressione eccessiva e sgraziata, con una direzione deviata,
che troppo spesso muta e gravosa affossa la leggerezza d'ogni nuovo
"qua, esisto".

Da te, io devo trarre un luogo, ora divenire direzione
Devo disimparare il codice con cui la gravità seduce il desiderio

il modo in cui finge secondo una legge naturale
ogni cosa destinata al proprio punto prima della caduta

Ciò che resta è il dovere di ridurre la resistenza all'incosciente abilità di generare
venature per dissolvere la trascendenza,
che un corso possa deviare in una fugace sospensione del cammino
che una bocca possa essere ingannata dal silenzio, come acqua, piena e fuggitiva
attraverso pori invisibili.

2

questa fiducia nella lingua, perché tu sia

la parola, una spinta, una vista
di cui l'essere è formato

la tua comparsa è rara
e la tua possibilità grave, antica, irrefrenabile
come la voglia di gridare.

è dunque assurdo che tu non possa esistere senza
quella assicurazione con tanta cura tratteggiata

Three Variations

[first published in PLINTH. (volume 4: 2015)]

1

Each thing has its own centre so that the infinite, or something close to it,
is written into every part, a pattern

So of the one guilty of these repetitions, I must ask for an impossible reply,
how many variations of you are written into a minor amount of matter?

I know not whether to tear the ground or teach my body to fly so as not to leave too brute an im-
pression with a misdirected pace,
that veers too often and may press too strongly into the lightness of every recurring “here, I am”.

Out of you, I must make a place, now become direction
And must unlearn the code by which gravity toys with desire

the way it deceives with a natural law
that all things arrive to a point decided before the fall

There remains the task of simplifying resistance to the thoughtless ability of causing limb to over-
come the metaphysical,
that a course may change in a momentary break in walking,
that a mouth may be fooled by silence as water, full and escaping
through invisible pores.

2

this confidence in language, for you to be

the word, a push, a seeing
of which being is made

your appearance is rare
and your possibility as heavy, as ancient, as relentless
as the urge to scream.

so it is absurd that you may not exist without
that carefully lettered assurance

che tu debba essere qualcosa di definito, che possa essere racchiuso in questi
miseri significati

dimentica /conserva la parola, porta con te la lingua

e io continuerò a fingere una logica attorno a ciò che potresti essere
donandole fede perché possa nascondersi in un suono irrevocabile
dalla patetica espressione,
perché tu possa vestirti d'una forma primitiva, nell'ordine delle linee e dei loro inevitabili
valori, perché la nostra intersezione possa infine giungere a un punto

eppure, prolungare questo silenzio è un diniego più fiero
è la perdita del simbolo nell'oceano liminale, fondamentale e terribile
e sempre

queste parole senza scrittura
parole senza suono
parole come l'inconfessabile idea

3

confine
diventa il modo in cui il sacro è perduto /
definire / un indivenire
una promessa di dis personalizzazione
a me a dove / difetto d'uno

spazio attraverso la lingua, vuoto altrimenti
fra la fisica d'un corpo, le sue leggi e previsioni,
e le ipotesi d'una storia
memoria da ritrarre nelle ossa

il corpo esiste in un silenzio
affinché del volo i sogni possano calare con ali di pietra.

that you must be some defined thing, and may be encompassed in these
small meanings

leave with/out word, take language with you

and I will continue to imagine a logic around what you might be
giving it myth so that it may hide in sound that is irretrievable and
pathetic upon utterance,
that you may take on a primitive shape in the order of lines and their necessary values, that our
intersection finally to come to a place

but to keep this silence is a braver refusal
is to lose the symbol in the liminal sea, fundamental and terrible
and ever

these words with no writing
 words with no sound
 words as the unutterable idea

3

border
becomes the way in which the sacred is lost
to define / an unbecoming
a promise of de* *personalization
un self un place / less one

place through language, otherwise void
between the physics of a body, its laws and anticipations,
and suppositions of a history
memory in bone to retract

the body exists in a silence
so that dreams of flight may come on stone wings.

l Andare il più lontano

vi fu un'alterazione degli inizi
dove il cantore dell'angoscioso mito
perse memoria della lingua d'altri

loro sono gli immutabili
disse delle bandite sfere

strano
sei isolato come la malattia

'unico peso che avvicini nelle tue movenze
da quella sublime distanza
è la pazzia del non donar parole

era certo che
qualcosa fosse sorto da
una vivisezione del tempo

questo perimetro
e nulla in aggiunta

fluiamo e non diciamo
l'atrofia del lessico è incisa nella lingua
da un'instillata paura del delirio

eppure, ancora, come falene ci raccogliamo
imprevedibile l'istante della nostra posa,
per riscoprirci, noi e gli altri, nella persistenza del nord

provocata da un fugace sogno di luce
è la nostra venuta.

To Go As Far

there has been a changing of beginnings
where the teller of the anxious myth
has forgotten the language of another

they are the eversame
he said of the banished spheres

strange one
you are solitary as illness

the only weight you carry in your nearing
from that distance that is sublime
is the madness of giving no words

it was certain that
something had come out of
a sectioning of time

this perimeter
and adding nothing

in passing we unsay
the numbing of our vocabulary is struck into our tongues
by a taught fear of delirium

still, we collect like moths
the moment of our landing unpredictable,
to find each other in the persistence of north

provoked by a rapid dream of light
is how we arrive.

ALTROVE

V Sezione

[Outplace (Altrove) è stato pubblicato nel maggio 2017 da “Solar Luxuriance”, casa editrice con sede a San Francisco e Oakland. Alcuni estratti sono precedentemente apparsi su “Sleeping fish”, “Tarpaulin Sky” e su “Vestiges” di “Black Sun Lit”.]

Se tutto potesse essere così poroso e così semplice da diffondere da avere senso solo se ogni cosa venisse in un istante o non venisse affatto, e così anni e così giorni avrebbe potuto durare, questa permanenza. Il tempo trova la propria via al di fuori del corpo. L'intermezzo di centinaia migliaia d'anni dura a malapena così a lungo in questi giorni eppure è possibile che, ancora, il corpo possa dimenticare come dormire. Minuta morte. Il sonno suscita la terrificante idea che la morte possa non essere oscurità, ma un eccesso di luce.

Alimentare una furia e privarla dell'aria finché non implode (al di là, in quell'altro inferno). Ed essere lasciato a stringere tutta questa esistenza, avido di qualunque cosa possa essere, raccogliendo frammenti di ragione. Tutte quelle ragioni. Tutte quelle logiche materiali. Lingue veloci. Puntura lombare estrazione d'avorio – ne è passato di tempo da quel freddo tremito e del sangue d'altri incrostato sul bianco – non ne ho bisogno ora – al di là del familiare, una sola volta – stimolo secreto alla corona e alla base – il calore è un veleno inesauribile, il sapore dell'atopia – puntura lombare riduzione chimica – ancora memore della sensazione dell'acqua sulla lingua.

Questa dipendenza dall'ostinazione, che ha bisogno del dolore, non trova pace. Una soluzione comune è una domanda. Una soluzione comune necessita del suono. Prendi parole rubate e assapora la loro stabilità.

Sono ancora qui. Adorano osservare l'apparenza. La mente, cioè. Voglio sapere cosa ti passa per la mente. Una verità inintenzionale che non trova espressione e che non è nulla. Disporre di ogni scelta e pensare a tutto, sempre – e riversarti su te stesso, cosa stai facendo? La consapevolezza si giudica dalla convinzione. Puoi dimostrare d'essere qui. Dimostra di stare bene. Ciò a cui stai pensando. Chi sei, come stai, spero tu stia bene. Come stai, chi sei, tutto bene.

Sostanze somministrate per glorificare la sanità – veleno in una mente sana – veleno di quei sulfurei sogni e di quella nebbia gialla in cui il corpo, elettrico, ronzia – sostanze che dalla lingua cadono in un suono estraneo – assalto rivolto alle delicate sorgenti dei nervi, che fa delle semplici cose una tormentosa gioia. Puoi vedere dentro te stesso? Non al punto da raggiungere l'esterno. Resta all'interno. L'arte di rendere lontana la morte. L'assoluzione è una droga, inietta la dopamina in intervalli regolari fino a gridare incatenato. Speculazione nella profezia. L'occhio rivolto all'insaziabile desiderio d'un mito.

Che cos'è l'istante dell'estasi? Respiriamo aria che a noi è tornata, che ronzia d'elettricità ed è piena di materia, così che gli spazi che immaginiamo attorno a ogni particella sono spessi e indolenti. Ascolta, dirà ciò che sa, dov'era diretta. Quando il cielo sarà allontanato dalla terra non ci sarà più spazio per l'aria e il respiro diverrà rumore ardente. Vi fu una lode dal cielo e ogni singolo punto divenne una frattura d'ossa. È forse stata estasi, nel momento in cui la pioggia metallica cadde, quando i funghi fiorirono e sorsero sotto il terreno? Quando le loro spore infettarono fegati e sogni e danzarono nella desolazione? Distese di sporcizia e oscuri terreni. Allevamenti letali generano concime gravato dalle colate radioattive e dalle cellule ardenti – disumazione delle profondità della forma. Il sottosuolo è diventato sottopelle. Un'estrazione di soffice tessuto – ciò che giace al di sotto,

quest'incerta forma può essere distrutta – può essere sezionata in frammenti supplicanti – tocco selettivo, a questa distanza, più forte, non oltre – chiara carne che narra dei margini oltre ai corpi e di confini al di là delle sottili linee bianche – non c'è un preciso istante in cui l'acqua si muta in sabbia – carcassa d'alluminio avvolta in un oceano assopito fra i margini.

Non ci sono più nascite – là dove il sangue arso dell'arida terra è disposto come ossa affamate che si nutrono d'erbicidi e radiazioni. La soluzione è la creazione di qualche nuova terra, quando non si è più soddisfatti di cose così normali che articolano mondi lontani dal fatto. I nuovi dèi sono scarafaggi imbevuti di sostanze chimiche, sognatori terminali di resistenza e di fetida nera plastica – oneirocorpi olografici estratti dal caos tossico. Aspetta che il ronzo si plachi. Una perdita di tempo. Qual è la lingua con cui la si possa immaginare ancora?

Qui, nessuno a osservare. Qui, una piccola stanza rossa – un segreto aroma ligneo; polsi insanguinati e fetore della ruggine che si leva da una scopata fra nazioni – aria spessa avvinghiata a una donna che stringe sangue – un annerito arbusto intriso del suo respiro e cinto in un palmo. Giovani radici, che odorano del fango terrestre, che odorano di donna. L'odore affonda nella testa, la più soffice terra, colmando luoghi muschiosi, dischiudendosi come piante che mettono radici. Neri arbusti dalla cenere. Una donna nutre gli arbusti col sangue. In te è la sanguigna ruggine dei santi e dei profeti, una speciale forma di decadenza che crea una visione della tua impermanenza – che separa la nostra carne familiare – il sole in bocca, trattieni ogni fiamma – donna, città, nata dalla sabbia – sabbia annerita che risuona con quest'oro segreto. Ma questa sabbia una volta non era forse un frutteto, ricco d'olive e mandorle, trecce di fichi e d'uva, melograno e zafferano?

Cos'è quell'inganno che vuole il deserto arido? – con cui il nero catrame riveste le mani giunte dei pellegrini, con cui il sangue graffia le palme che sfiorano la roccia logorata dai pianti – il cuore pulsa e straripa di caldo sangue e implora un'altra notte, una cosa appiattita, una gelida carne contro la roccia. E di quelle acque salmastre che affondano negli oceani, la forma che la materia trova, diretta a una grande distanza, sorretta dai pilastri d'una monastica nazione del silenzio. Terra espropriata con una finzione, risemina per il territorio – terreno fertile devastato da fattorie strategiche, una traccia ardente che lacera il terreno, delle macchine i più riposti sogni d'empatia, la più nobile etica delle rocce che reclamano antichi spazi, gravi, legittime.

E di quelle acque salmastre che affondano negli oceani, la forma che la materia trova, diretta a una grande distanza, sorretta dai pilastri d'una monastica nazione del silenzio. Terra espropriata con una finzione, risemina per il territorio – terreno fertile devastato da fattorie strategiche, una traccia ardente che lacera il terreno, delle macchine i più riposti sogni d'empatia, la più nobile etica delle rocce che reclamano antichi spazi, gravi, legittime.

La giustizia è un pesce avvelenato, mutilato, morto, una mano d'ossa che conosce la forma del grilletto – memoria ossea in un urlo silente. Innumerevoli, innumerabili, saranno sottomessi allo spazio finché ci sarà ogni cosa, ogni cosa, ogni cosa. Quando è diventata, una così immensa perdita, un modo per unire tutto? È forse diventato più semplice pensare all'illimitato come a una forma di perdono? Cos'era consentito – cos'era permesso. La dissoluzione dei margini delle cose. Il disfacimento ricreato quale sublime assenza di confini. Cosa appartiene – cos'abbiamo permesso. E cosa dire dei confini di un corpo che cade da una pesante mano? È anche questo parte di una grande vacuità, dove un respiro è tutto ciò che potrà portare pace? E cosa dire dei confini furiosi che ardono – Credi! Credi! Credi -, anche se solo per rivestire di muschio e ruggine bianca pietra bianca carne. Chi dice che la sporcizia non splenderà d'immensa luce – stavi osservando? Gli occhi indicano un volto. La vista è un modo

d'essere. Dove hai guardato da quando sei uscito dall'acqua? Qual è stata la prima cosa su cui si sono posati i tuoi occhi? Hai camminato sull'acqua? Non c'è terra ad accogliere i tuoi passi. Incedi vergine e l'acqua scivola via dalla tua pelle. Il modo in cui l'ombra cala. Hai imparato a camminare così che la terra si chini.

Angelo tremendo espulso dal fango dal rosso mare riversato dimentichi la carne che ti circonda? Il miracolo è sorto da una sacca di carne – il Figlio – ha camminato nella sabbia del deserto con il diavolo – il Padre ha osservato il Figlio bruciarsi i piedi nella sabbia ardente – esiste una terra che non gema malata? Questo deserto è intrusione. Questo deserto è assassinio. Concediti un'indagine sugli scheletri di cemento. Le pile di carne non hanno importanza. Crimine corporeo? Volgiti al volto della lingua. Cosa resta? Telepatia per ogni profeta. Divenire immateriale – la schizofrenica arte dei tecnocrati telecinetici, feticisti, e rivoltosi dell'ordine fascista della genetica. Iscrizioni dell'essenziale nel mondo lirico – essenziali organizzazioni di numina – la deificazione delle parole, dell'alfabetico, del numerico. Come riconciliare quest'essenza totale, quest'atomistica libertà quando tutti i sensi si ritirano nell'ottusità della carne? Una torpida e silenziosa preminenza. Estraneo incubatore di condutture e tubi e confini e denaro.

Babilonia ha lasciato che i capelli le crescessero finché ogni capello era un fiume, ogni fiume una condotta, e la sua cute s'è fatta nera e lucida di morte.

La morte è un piccolo pesce. Piccoli pesci e uccelli intrappolati nella sua lucida nera rete. Microbi infettati da sabbie gravate dal catrame. Lucido nero catrame. Le nostre ombre diventano pesanti. Portava le piccole cose nei capelli, una cascata d'ossa che risuonavano, le une contro le altre, un migliaio di pendoli. Una rete di plastica dai flussi neri e lucidi. Le leggende predilette dei vermi, che bevono veleno prima dell'ossigeno – ogni fiume soffocato era un sogno ancora custode del ricordo della sepoltura nella terra. Rifugio sottratto. Ossa sottratte. Vermine che scavano le distese d'asfodeli, in cui la lentezza permane. Luce ricurva nell'aria arsa, abbandonato il cielo – è inciso nel deserto come l'olio nero, l'acqua santa, in questa variazione, è un sole nero catrame che segue le vie delle torce. Ciò che abbiamo deciso di ottenere.

Creano pillole per far splendere la merda – trasformare la merda in elettricità – trasformare la merda in oro – per indorare la tua mente, anestetizzare il bambino asservito fra miracoli e manifesti dalla fine dell'arcobaleno notturno colmo di date rubate e d'arance che cagano plastica per il diritto di fottere chicchessia – una vera indipendenza, puoi essere qualsiasi cosa, fare qualsiasi cosa, sii semplicemente te stesso, in sé, quella stessa cosa giustificata e onnicomprensiva – la liberazione servita dalle tenere mani degli immortali, un mazzo di viole rinsecchite in ciascuna delle mille mani – il dio pasciuto adagiato su una foglia di loto, più leggera di un corpo che s'alza dalla rossa fanghiglia — l'infetto dio del fiume che non vuole immergersi nelle acque.

Outplace

Section V

If everything could be so easily transmitted and porous it only made sense that it all come at once or not at all, so it might have been years and it might have been days, this being here. Time walking itself out of the body. The hundred thousand year intermission hardly lasts so long these days but it's possible that still, the body can forget how to sleep. Small death. Sleep brings the horror that death might not be darkness, but an excess of light.

To stoke a fury and tighten the air around it until it collapses inwards (beyond, to that other hell). And be left holding all of this being, greedy for whatever it might be, collecting pieces of reason. All those reasons. All those material logics. Fast languages. Spinal tap ivory extraction — it's been a while since that cold tremble and seeing another's blood caked over white — don't need it now — over the familiar, just once — stimulus secrete at crown and base — warmth is a lingering poison, the taste of atopia — spinal tap chemical reduction — still remembering what water feels like on the tongue.

This addict for resolution, requiring pain, can't reach mind. A common remedy is a question. A common remedy requires sound. Take stolen words and taste their stability.

They are still here. They like to look at what it looks like. The mind, that is. I want to know what's on your mind. An unintentional truth that does not find performance and which is nothing. To have all the choice and think of everything, always — and to spill over yourself, what are you doing? Awareness is judged on conviction. You could prove yourself to be here. Prove yourself to be okay. What you are thinking of. Who are you, how are you, hope you are well. How are you, who are you, are you well.

Was given chemical to magnify sanity — poison into a rightmind — poison of those sulphur dreams and yellow mist in which the body hums electric — chemicals that fall from tongue in a foreign sound — assault against the delicate beginnings of nerves that makes of simple things gehennan gaudium. Can you see inside of yourself? Not so far that you reach outside. Stay within. An art of making death distant. Salvation is a drug, push the dopamine dosage in regular intervals until screaming in chains. Speculation in prophecy. Eye turned toward the insatiable desire for myth.

What is the moment of rapture? We breathe air that has returned to us, that hums with electricity and is tense with matter, so that the spaces we imagine around each particle are thick and slow. Listen, it will tell of what it knows, of where it has gone ahead. When the sky will be pushed from the ground there will be no room for the air and breath will be a noisefire. A hail came from the sky and each point was a shattering of bone. Did the rapture happen when the metal rain fell, when the mushrooms bloomed and grew below the ground? When their spores infected livers and dreams, and made a dance of despair? Dirtfields and brownsoil. Death farms grow loam in old forests that curve under radiation spittle and burning cells — excavate the depths of form. Our underground has moved into the underflesh. A mining of soft tissue — what lies beneath, this vague thing can be broken into pieces — can be dissected into parts that appeal — selective touch, this far, harder, and no further — articulate flesh that tells of margins out of bodies and borders out of thin white lines — no precise moment where the water becomes sand — aluminum wrapped carcass on a resting ocean between margins.

There is no more birth — where the fireblood of dry land is laid out as hungry bones suckling herbicide and radiation. The solution is to make some new land when dissatisfied with just really normal things that structure worlds away from the fact. The new gods are chemical soaked cockroaches terminal dreamers of resistance and fetid black plastic — holographic dreambodies out of the toxic chaos. Give time to let the static settle. A loss of time. What is the language with which it can be imagined again?

Here there were no observers. Here it was a small red room — a secret wood smell, sweet iron bloodfist rust stench rising out of nations fucking — thick air clinging to a woman holding blood — a blackened sapling drenched in her breath held in a palm. Sapling roots, smelling of earth mould, smelling of woman. Smell sinks into head, the softest earth, filling musky space, opening as plants rooting. Black sapling out of ash. Woman drenching sapling with her blood. In you is the bloodrust of prophets and saints, a special kind of decay that makes a landscape of your impermanence — that makes our familiar flesh separate — sun in your mouth, hold all the fire — woman, great city, was born of the sand — blackened sand that hums with secret gold. But was this sand not once orchard, full of olives and almonds, tresses of fig and grape, pomegranates and saffron?

What is this deception by which desert is barren? — by which black tar coats the folded hands of pilgrims, the blood that tears against the palms that graze stone that has wearied of cries — the beating heart that overflows with hot blood and screams for another night, a flattened thing, a cold meat against stone. And of those briny waters that sink into oceans, the habit that matter finds towards greatest distance, upheld on the pillars of a monastic nation of silence. Puppet cashcow landgrab reseeding for territory — fertile land razed for strategic farms, a burning imprint ripped through soil, machines' deeper dreams of empathy, the better ethics of rocks that reclaim old rooms heavily, rightfully.

Justice is a limp dead grey fish hand of bones that know triggershape — bone memory screamed in silence. Countless, uncountable, will submit to space until there is everything, everything, everything. When had such an immense loss become a way to become with everything? Did it become easier to think of the boundless, as a way of pardon? What was allowed — what was permitted. The falling apart of the margins of things. The unmaking recomposed as a sublime borderlessness. What belongs — what we permitted. What of the borders of a body that is falling towards the ground from a heavy hand? Is this too a part of a great vacuity, where a breath is all that will pacify? What of the furious borders that are aflame and believe — believe — believe, if only to grow over, moss and rust over white stone white flesh. Who says the filth will not gleam the brightest — have you been watching? The eyes indicate a face. The looking is a means to be. Where have you been looking, since you walked out of the water? What was the first thing you laid your eyes on? Have you walked upon the water? There is no earth that clings to your feet. You walk clean and water falls away from your skin. The way the shadow falls. You've learned a way to walk so that the earth falls away.

Terrible angel cast out of the mud spewed from the red sea do you forget the flesh that surrounds you? Miracle come out of a flesh sack — the holy son — walked with the devil in the desert sand — the holy father watched the holy son burn his feet against the hot sand — is there land that doesn't hum with sickness? This desert is intruder. This desert is murder. Afford the forensics for concrete skeletons. Nevermind the fleshmounds. Body crime? Face the face of language. What is left? Telepathy for every prophet. Becoming immaterial — the schizophrenic art of telekinetic technocrats, fetishists, and rebels of the fascist order of genetics. Inscriptions of the essential into the lyrical world — an essential arrangement of numina — the deification of words, the alphabetical, numerical. How to

reconcile this total-being, atomistic liberty when all the senses cave back into the stupidity of flesh?
A numb and silent primacy. Foreign incubator of tubes and pipes and borders and cash.

Babylon let her hair grow long until each hair was a river, each river was a pipe, and her scalp grew black and gleamed with death.

Death is a small fish. Small fish and birds caught in her slick black net. Microbes that were infected by sands weighed with tar. Slick black tar. Our shadows become heavy. She carried the small things in her hair, a cascade of bones that clacked against each other, a thousand pendulums. A plastic net out of slick black streams. Those favoured legends of worms, drinking poison before oxygen — each choking river was a dream still holding the memory of how to bury people into the earth. Borrowed shelter. Borrowed bones. Worms digging the fields of asphodels, where slowness lingers. Sol folding into hot air, left the sky — is written into desert as the black oil, the sacred water, in this variation, it is a tarblack sun, that stalks the torchways. What we decided to reach for.

They make pills to make your shit sparkle gold — make shit into electricity — make shit into gold — make your mind gold, induce sleep on the pinkwashed miracle banner child from the end of the night's rainbow stuffed with stolen dates and oranges shitting plastic for the right to fuck whomever — a true independence, you can be anything, do anything, just be your self, in itself that justifiable and all encompassing thing — deliverance served by the soft hands of immortals, a clump of withered violets in each of the thousand hands — the well fed god who perched on lotus leaf, lighter than a body rising out of red mud — tainted river god who refuses to walk into the waters.

Stéphane Mallarmé

Conflit

Traduzione di **Matilde Manara**

CONFLITTO

Era da tempo, da molto tempo ormai – credevo – che la mia idea si dispensava da qualsiasi accidente anche vero; preferendo, al caso, attingere al suo principio, lo scaturire.

Un gusto per una casa abbandonata, che sembrerebbe favorire questa disposizione, mi porta a smentirmi: tanta era la contentezza che verdeggiava, ogni anno tranne questo, la scala esterna di pietra, di spingere contro i muri una persiana invernale per poi raccordare, come senza interruzione, l'occhiata di adesso allo spettacolo immobile di un tempo. Garanzia di ritorni fedeli, ma ecco che questo battito, parlato, scandisce un baccano, ritornelli, alterchi, di sotto: mi ricordo di come sopraggiunse la leggenda della triste dimora di cui infesto l'angolo intatto, invasa da una banda di lavoratori che offendono il paese perché tutto solitudine, e al momento di partire mi angosciò, andare o no, mi fece quasi esitare – arrivederci, tanto peggio! Il posto sarà da difendere, come mio, magari arbitrariamente, e ci sono. Una tenerezza, d'ora in avanti esclusiva, dovuta al fatto che, nella soppressione dei luoghi ameni, questi abbia ricevuto l'ingiuria peggiore; ospite, divento, del suo declino: inverosimilmente, il soggiorno caro per la desuetudine e l'eccezionalità, trasformato dal progresso in una mensa per operai di ferrovia.

Terrazzatori, scavatori per i quali, un velluto stinto alle gambe, sembra che il terrapieno si muova, alzano, a riposo, in una trincea, la riga azzurra e bianca trasversale delle canottiere come una chiazza d'acqua poco a poco (vestiti oh! Se l'uomo non è la sorgente che cerca!): sono loro, i miei coinquilini che un tempo, nella mente, quando li incontravo per le strade, ho accarezzato come gli operai qualunque per eccellenza: la gente li dice girovaghi. Stanchi e forti, brontolio ovunque la terra ha bisogno di esser modificata, trovano, dove non c'è una fabbrica, sotto le intemperie, indipendenza.

Padroni ovunque, senza imbarazzo, parlano ad alta voce. Io sono il malato dei rumori e mi stupisce che a quasi tutti ripugnino i cattivi odori, meno il grido. Questa calca entra, esce, con il manico, sulla spalla, del piccone e della pala: però suscita, a suo favore, le emozioni nascoste e le costringe a procedere, direttamente, da idee delle quali si dice: questa è letteratura! Poco fa, nemico devoto, entrando in una cripta o cantina comune, davanti alla schiera dell'utensile doppio, questa pala e questo piccone, sessuali, – il cui metallo, riassumendo la forza pura del lavoratore, feconda i terreni incolti, mi prese un non so che di religioso, e insieme di scontento, e commosso m'inginocchiai. Nessun uomo di legge si fa vanto di sloggiare l'intruso – contratti taciti, usi locali – stabilitosi di sorpresa e che ha pure pagato i proprietari: debbo stare al gioco o arginare, è mio diritto, l'invasione. Qualsiasi linguaggio, la fortuna voglia che io impieghi, comporta disprezzo, certo, perché la promiscuità, di solito, non mi piace. O sarà una nota giusta che mi porta a parlare così? Compagni – ad esempio – voi non immaginate lo stato di qualcuno perso in un paesaggio come questo, dove ogni folla si ferma, per il folto della foresta propizio all'isolamento che ho voluto proteggere dell'acqua; ecco la mia situazione e quando si impreca, si singhiozza, ci si batte o ci si storpia, la discordanza produce, come in questa sospensione luminosa dell'aria, il più intollerabile, se voi sapeste, invisibile degli strappi. Non che io tema l'inanità dei semplici, questa confessione li colpirebbe, sicuramente, più di ogni altra e non

susciterebbe lo stesso riso immediato riguardo gli undici signori, che ho per vicini: ubriaconi, con il senso del meraviglioso e, costretti ai lavori pesanti, per delicatezze in un certo senso superiori, essi non vedrebbero forse, nel mio doloroso privilegio, un modo di distinguersi socialmente e fare ombra su di loro, ma solo personale, – si guarderebbero un momento, breve, l’abitudine riprenderebbe con ogni probabilità il sopravvento; a meno che uno non rispondesse, subito, da uguale. – Noi, finito di lavorare per un po’, proviamo il bisogno di confonderci, tra di noi: chi ha urlato, io, lui? Il suo colpo di voce mi ha rinvigorito, e liberato dalla stanchezza, tanto che sentire gridare un altro è quasi come bere gratuitamente. – Il loro coro, incoerente, è tuttavia necessario. Coticché in fretta allento la mia difesa, con la stessa sensibilità che l’ha resa più acuta; e introduco, con la mano, l’assalitore. Ah! All’uso preciso e individuale del sognatore si chiude, nel nero d’alberi, in spazioso ritiro, la Proprietà, come vuole il volgo: bisogna che l’abbia mancata con ostinazione, nei miei giorni – trascurando il mezzo di acquisto – per soddisfare un singolare istinto di non possedere nulla e di essere solo di passaggio, a rischio di una residenza come adesso aperta all’avventura che non è, del tutto, il caso, perché mi avvicina, secondo ciò che faccio di me, ai proletari.

Alternative, prevedo la stagione, di simpatia e di malessere...–

O vorrei, per tagliare corto, che uno attaccasse briga: nell’attesa e sola strategia, si tratta di recintare un giardinetto di sabbia, fiorito grazie al mio talento, e farne una veranda sull’acqua, la casa in campagna... Che un estraneo non varchi la soglia come entrando in un cabaret, i lavoratori raggiungeranno il loro cantiere per un sentiero dato in locazione e falciato nei campi.

«Bastardo!» accompagnato da pedate nel cancello, impreca violentemente: capisco chi dice l’amenità, eh! Benché sia un ubriaco, ragazzone con il viso contro le sbarre, mi infastidisce mio malgrado; è per la casta, affatto, non misuro, da individuo a individuo, alcuna differenza, in questo momento, e non riesco a non considerare il forsennato, titubante e vociferante, come un uomo, o a negare il risentimento verso di lui. Tutto rigido, mi scruta con ostilità. Impossibile annullarlo mentalmente: perfezionare l’opera della bevuta, stenderlo, in anticipo, nella polvere e che d’improvviso non sia questo colosso rozzo e cattivo. E non cedo nemmeno a un pugilato che illustrerebbe sull’erba, la lotta delle classi, alle sue nuove provocazioni eccessive. Il male che lo rovina, l’ubriachezza, provvederà, al posto mio, al punto che sapendolo, io soffro del mio mutismo, rimasto indifferente, che mi rende complice.

Uno snervamento di stati contraddittori, oziosi, falsati e il contagio fino a me, per un turbamento, di una qualche ebrezza imbecille.

Persino la calma, obbligatoria in una regione di echi, appena ci si immerge, ce l’ho, in particolare le sere di domenica, fino al silenzio. Apprensione per quest’ora, che prende la trasparenza della giornata, prima delle ombre, poi la lascia scorrere lucida verso qualche profondità. Amo assistere, in pace, alla crisi e che questa invochi qualcuno. I compagni apprezzano l’istante, a modo loro, si concertano, tra il cenare e il dormire, sui salari o discutono interminabilmente, stravaccati sullo sfondo. Né astrarmi ne andarmene, lo escludo, dalla finestra, sguardo, come me della vecchia costruzione nel posto che lei conosce; per fare al gruppo delle proposte, senza effetto. Sempre così un contatto può, temo, non esserci tra gli uomini. «Io dico» – una voce «che noi sgobbiamo, tutti, per il profitto di altri». «meglio» mi viene da interrompere a voce bassa «voi lo fate per essere pagati ed essere i soli a farlo, legalmente» – «sì, i borghesi» sento dire, poco interessato «vogliono una ferrovia» – «io no di certo» sorridendo «non vi ho chiamati in questa contrada di lusso e sonora, agitata almeno quanto io sono infastidito». Questo colloquio, fitto di mute restrizioni, cessa da parte mia per incanto; che pietre

preziose, il cielo fluido! Tutte le bocche qualunque zittite a rasoterra come se sgozzassero la vanità della loro parola. Stavo per concludere «Forse anche io lavoro» ... a che cosa? nessuno avrebbe obiettato, ammettendo per via dei contabili, che l'impiego si trasferisse dalle braccia alla testa. A cosa? tace, solo nella coscienza, un'eco – almeno, che possa servire nello scambio generale. Tristezza al pensiero che la mia produzione resti, per loro, essenzialmente, come le nuvole al crepuscolo o le stelle, vana.

Davvero, oggi, che succede?

La squadra di lavoro giace all'appuntamento ma vinta. Sono riusciti, uno per uno quelli che la formano, qui sdraiati nell'erba, lo slancio appena, zoppicanti tutti come sotto un proiettile, ad arrivare e cadere in questo stretto campo di battaglia: un sonno di corpi contro la zolla sorda.

Così liberamente potrò ammirare e pensare.

No, la mia vista non può, dall'apertura dove mi affaccio, fuggire nella direzione dell'orizzonte, senza che qualcosa di me scavalchi, ingiustamente, con mancanza di riguardo e di contegno a mia volta, questa strage di un flagello; della quale, nella mia posizione, debbo capire il mistero e giudicare l'intento: poiché, contrariamente alla maggioranza e molto più fortunati, non gli basta il pane – hanno faticato per buona parte della settimana, per ottenerlo, in principio; e adesso, eccoli, domani, non lo sanno, si trascinano nel vago e zappano senza movimento – a fare secondo il loro destino, un buco identico a quello scavato, fin qui, tutti i giorni, nella realtà dei terreni (fondamenta, certo, di tempio). Essi riservano, con onore, senza testimoniare quale sia né di cosa si illumini questa festa, la parte del sacro nell'esistenza con una sospensione, l'attesa e il momentaneo suicidio. La conoscenza che risplenderebbe – un orgoglio incluso all'opera giornaliera, resistere, semplicemente e stare in piedi, intorno, magnificata da un colonnato di fusti, un istinto la cercò in un numero considerevole, per gettarli così, piccoli vetri e essi ne sono, con l'assoluto di quando si compie un rituale, meno officianti che vittime, per figurare, la sera, l'inebetimento dei compiti se l'osservanza è tale per fatalità più che per volontà.

Le costellazioni cominciano a brillare: come vorrei, nell'oscurità che corre sul gregge cieco, che anche dei punti di chiarore, come il pensiero di poco fa, si fissassero, malgrado questi occhi sigillati non li distinguano per il fatto, per l'esattezza, perché sia detto. Penserò dunque, unicamente a loro, gli importuni che mi precludono, con il loro abbandono, il vespro lontano; e più di prima, per il loro tumulto. Questi artigiani di compiti elementari, è lecito, vegliando su di loro, accanto a un fiume limpido e continuo, guardare il popolo – un'intelligenza robusta della condizione umana che curva loro la schiena di giorno in giorno per trarre senza l'intermediario del grano, il miracolo della vita che ne assicura la presenza: altri hanno fatto i dissodamenti passati e acquadotti o porteranno un terrapieno a una macchina, gli stessi, Louis–Pierre, Martin, Poitou e il Normand, quando non dormono, allora si chiamano, secondo i nomi materni o la provincia; mai piuttosto le nascite si perdono nell'anonimato e il sonno immenso l'orecchio alla generatrice, prostrandoli, questa volta, subisce un avvilito e un allargamento di tutti i secoli e, per quanto è possibile – ridotta a proporzioni sociali, di eternità.

CONFLIT

Longtemps, voici du temps – je croyais – que s'exempta mon idée d'aucun accident même vrai; préférant aux hasards, puiser, dans son principe, jaillissement.

Un goût pour une maison abandonnée, lequel paraîtrait favorable à cette disposition, amène à me dédire : tant le contentement pareil, chaque année verdissant l'escalier de pierres extérieur, sauf celle-ci, à pousser contre les murailles un volet hivernal pis raccorder comme si pas d'interruption, l'oellade d'à présent a spectacle immobilisé autrefois. Gage de retour fidèles, mais voilà que ce battement, vermoulu, scande un vacarme, refrains, altercations, en dessous : je me rappelle comment la légende de la malheureuse demeure dont je hante le coin intact, envahie par une bande de travailleurs en train d'offenser le pays parce que tout de solitude, avec une voie ferrée, survint, m'angoissa au départ, irais-je ou pas, me fit presque hésiter – à revoir, tant pis ! ce sera à défendre, comme mien, arbitrairement s'il faut, le local et j'y suis. Une tendresse, exclusive dorénavant, que ç'ait été lui qui, dans la suppression concernant les sites précieux, reçût la pire injure ; hôte, je le devins, de sa déchéance : invraisemblablement, le séjour chéri pour la désuétude et de l'exception, tourné par les progrès en cantine d'ouvriers de chemin de fer.

Terrassiers, puisatiers, par qui un velours hâve aux jambes, semble que le remblai bouge, ils dressent, au repos, dans une tranchée, la rayure bleue et blanc transversale des maillots comme la nappe d'eau peu à peu (vêtements oh! que l'homme est la source qu'il cherche) : ce les sont, mes co-locataires jadis ceux, en esprit, quand je les rencontrais sur les routes, choyés comme les ouvriers quelconques par excellence : la rumeur les dit chemineaux. Las et forts, grouillement partout où la terre a souci d'être modifiée, eux trouvent, en l'absence d'usine, sous les intempéries, indépendance.

Les maîtres si quelque part, dénués de gêne, verbe haut. – Je suis le malade des bruits et m'étonne que presque tout le monde répugne aux odeurs mauvaises, moins au cri. Cette cohue entre, part, avec le manche, à l'épaule, de la pioche et de la pelle : or, elle invite, en sa faveur, les émotions de derrière la tête et force à procéder, directement, d'idées dont on se dit c'est de la littérature! Tout à l'heure, dévot ennemi, pénétrant dans une crypte ou cellier en commun, devant la rangée de l'outil double, cette pelle et cette pioche, sexuels – dont le métal, résumant la force pure du travailleur, féconde les terrains sans culture, je fus pris de religion, outre que de mécontentement, émue à m'agenouiller. Aucun homme de loi ne se targue de déloger l'intrus – baux tacites, usages locaux – établi par surprise ayant même payé aux propriétaires: je dois jouer le rôle ou restreindre, à mes droits, l'empiétement. Quelque langage, la chance que je le tienne, comporte du dédain, bien sûr, puisque la promiscuité, couramment, me déplait: ou serai-je, d'une, note juste, conduit à discourir ainsi? – Camarades – par exemple – vous ne supposez pas l'état de quelqu'un épars dans un paysage celui-ci, où toute foule s'arrête, en tant qu'épaisseur de forêt à l'isolement que j'ai voulu tutélaire de l'eau; or mon cas, tel et, quand on jure, hoquète, se bat et s'estropie, la discordance produit, comme dans ce suspens lumineux de l'air, la plus intolérable si sachez, invisible des déchirures. – Pas que je redoute l'inanité, quant à des simples, de cet aveu, qui les frapperait, sûrement, plus qu'autres au monde et ne commanderait le même rire immédiat qu'à onze messieurs, pour voisins : avec le sens, pochards, du merveilleux et, soumis à une rude corvée, de délicatesses quelque part supérieures, peut-être ne verraient-ils, dans mon douloureux privilège, aucune démarcation strictement sociale pour leur causer ombrage, mais personnelle – s'observeraient-ils un temps, bref, l'habitude plausiblement reprend le dessus; à moins qu'un ne répondît, tout de suite, avec égalité. – Nous, le travail cessé pour un peu, éprouvons le besoin de se confondre, entre soi: qui a hurlé, moi, lui? son coup de voix m'a grandi, et tiré de la fatigue, aussi est-ce, déjà, boire, gratuitement, d'entendre crier un autre. – Leur choeur, incohérent,

est en effet nécessaire. Comme vite je me relâche de ma défense, avec la même sensibilité qui l'aiguise; et j'introduis, par la main, l'assaillant. Ah! à l'express et propre usage du rêveur se clôture, au noir d'arbres, en spacieux retirement, la propriété, comme veut le vulgaire: il faut que je l'aie manquée avec obstination, durant mes jours – omettant le moyen d'acquisition – pour satisfaire quelque singulier instinct de ne rien posséder et de seulement passer, au risque d'une résidence comme maintenant ouverte à l'aventure qui n'est pas tout à fait, le hasard, puisqu'il me rapproche, selon que je me fis, de prolétaires.

Alternatives, je prévois la saison, de sympathie et de malaise..

– Ou souhaiterais, pour couper court, qu'un me recherchât querelle: en attendant et seule stratégie, s'agit de clore un jardinet sablé, fleuri par mon art, en terrasse sur l'onde, la pièce d'habitation à la campagne.. Qu'étranger ne passe le seuil comme vers un cabaret, les travailleurs iront à leur chantier par un chemin loué et fauché dans les moissons.

« Fumier ! » accompagné de pieds dans la grille, se profère violemment: je comprends qui l'aménité nomme, eh! bien même d'un soûlaud, grand gars le visage aux barreaux, elle me vexe malgré moi; est-ce caste, du tout, je ne mesure, individu à individu, de différence, en ce moment, et ne parviens à ne pas considérer le forcené, titubant et vociférant, comme un homme ou, à nier le ressentiment à son endroit. Très raide, il me scrute avec animosité. Impossible de l'annuler, mentalement: de parfaire l'oeuvre de la boisson, le coucher, d'avance, en la poussière et qu'il soit pas ce colosse tout à coup grossier et méchant. que je cède même par un pugilat qui illustrerait, sur le gazon, la lutte des classes, à ses nouvelles provocations débordantes. Le mal qui le ruine, l'ivrognerie, y pourvoira, à ma place, au point que le sachant, je souffre de mon mutisme, gardé indifférent, qui me fait complice.

Un énervement d'états contradictoires, oiseux, faussés et la contagion jusqu'à moi, par du trouble, de quelque imbécile ébriété.

Même le calme, obligatoire dans une région d'échos, comme on y trempe, je l'ai, particulièrement les soirs de dimanche, jusqu'au silence. Appréhension quant à cette heure, qui prend la transparence de la journée, avant les ombres puis l'écoule lucide vers quelque profondeur. J'aime assister, en paix, à la crise et qu'elle se réclame de quelqu'un. Les compagnons apprécient l'instant, à leur façon, se concertent, entre souper et coucher, sur les salaires ou interminablement disputent, en le décor vautrés. M'abstraire ni quitter, exclus, la fenêtre, regard, moi-là, de l'ancienne bâtisse sur l'endroit qu'elle sait; pour faire au groupe des avances, sans effet. Toujours le cas pas lieu de se trouver ensemble; un contact peut, je le crains, n'intervenir entre des hommes. – < Je dis » une voix « que nous trimons, chacun ici, au profit d'autres' » – « Mieux, » interromprais-je bas, « vous le faites, afin qu'on vous paie et d'être légalement, quant à vous seuls. » – « Oui, les bourgeois, » j'entends, peu concerné « veulent un chemin de fer » . – « Pas moi, du moins » pour sourire « je ne vous ai pas appelés dans cette contrée de luxe et sonore, bouleversée autant que je suis gêné ». Ce colloque, fréquent, en muettes restrictions de mon côté manque, par enchantement; quelle pierrerie, le ciel fluide ! Toutes les bouches ordinaires tues au ras du sol comme y dégorgeant leur vanité de parole., J'allais conclure: « Peut-être moi, aussi, je travaille.. – A quoi? n'eût objecté aucun, admettant, à cause de comptables, l'occupation transférée des bras à la tête. A quoi – tait, dans la conscience seule, un écho – du moins, qui puisse servir, parmi l'échange général'. Tristesse que ma production reste, à ceux-ci, par essence, comme les nuages au crépuscule ou des étoiles, vaine.

Véritablement, aujourd'hui, qu'y a-t-il ?

L'escouade du labeur gît au rendez-vous mais vaincue. Ils ont trouvé, l'un après l'autre qui la forment, ici affalée en l'herbe, l'élan à peine, chancelant tous comme' sous un projectile, d'arriver et tomber à cet étroit champ de bataille: quel sommeil de corps contre la motte sourde.

Ainsi vais-je librement admirer et songer.

Non, ma vue ne peut, de l'ouverture où je m'accoude, s'échapper dans la direction de l'horizon, sans que quelque chose de moi n'enjambe, indûment, avec manque d'égard et de convenance à mon tour, cette jonchée d'un fléau' ; dont, en ma qualité, je dois comprendre le mystère et juger le devoir: car, contrairement à la majorité et beaucoup de plus fortunés, le pain ne lui' a pas suffi – ils ont peiné une partie notable de la semaine, pour l'obtenir, d'abord; et, maintenant, la voici, demain, ils ne savent pas, rampent par le vague et piochent sans mouvement – qui fait en son sort, un trou égal à celui creusé, jusqu'ici, tous les jours, dans la réalité des terrains (fondation, certes, de temple). Ils réservent, honorablement, sans témoigner de ce que c'est ni que s'éclaire cette fête, la part du sacré dans l'existence par un arrêt, l'attente et le momentané suicide. La connaissance qui resplendirait – d'un orgueil inclus à l'ouvrage journalier, résister, simplement et se montrer debout – alentour magnifiée par une colonnade de futaie; quelque instinct la chercha dans un nombre considérable, pour les déjeter ainsi, de petits verres et ils en sont, avec l'absolu d'un accomplissement rituel, moins officiants que victimes, à figurer, au soir, l'hébétement de tâches si' l'observance relève de la fatalité plus que d'un vouloir.

Les constellations s'initient à briller: comme je voudrais que parmi l'obscurité qui court sur l'aveugle troupeau, aussi des points de clarté, telle pensée tout à l'heure, se fixassent, malgré ces yeux scellés ne les distinguant pas pour le fait, pour l'exactitude, pour qu'il soit dit. Je penserai, donc, uniquement, à eux, les importuns, qui me ferment, par leur abandon, le lointain vespéral; plus que, naguères, par leur tumulte. Ces artisans de tâches élémentaires, il m'est loisible, les veillant, à côté d'un fleuve limpide continu, d'y regarder le peuple – une intelligence robuste de la condition humaine leur courbe l'échine journallement pour tirer', sans l'intermédiaire du blé, le miracle de vie qui assure la présence: d'autres ont fait les défrichements passés et des aqueducs ou livreront un terre-plein à telle machine, les mêmes, Louis-Pierre, Martin, Poitou et le Normand, quand ils ne dorment pas, ainsi s'invoquent-ils selon les mères ou la province; mais plutôt des naissances sombrèrent en l'anonymat et l'immense sommeil l'ouïe à la génératrice, les prostrant, cette fois, subit un accablement et un élargissement de tous les siècles et, autant cela possible – réduite aux proportions sociales, d'éternité.

Henri Michaux

La nuit remue

Traduzione di **Arjeta Vucaj**

Cementificato

A volte basta un niente. Il mio sangue si trasforma in veleno e divento duro come cemento. I miei amici scuotono la testa. Non è la paralisi che bisogna temere sopra ogni cosa, ma l'asfissia che ne risulta; allora si decidono. Vanno a cercare i loro martelli, ma una volta tornati, esitano ancora e girano le maniche tra le dita. Uno dice: «Vado a cercare un mandrino, è meglio», e così provano a guadagnare tempo. Tuttavia comincio ad ammorbidirmi. Si vedono (poiché mi hanno svestito per provare la sensazione di aver fatto qualcosa), si vedono come dei ciottoli emersi sopra la pelle. Rimpiccioliscono e presto si dissolvono. E subito i miei amici che nascondono i loro martelli in ogni angolo. Vedo il loro imbarazzo, ma io stesso in uno troppo grande per parlare. In effetti, non posso sopportare che mi si veda nudo. Ci sono allora dei minuti di un silenzio opaco che non saprei raccontare.

Bétonné

Il suffit parfois d'un rien. Mon sang tourne en poison et je deviens dur comme du béton. Mes amis hochent la tête. Ce n'est pas la paralysie surtout qu'il faut craindre, c'est l'asphyxie qui en résulte; ils se décident alors. Ils vont chercher leurs marteaux, mais une fois revenus, ils hésitent encore et tournent le manche entre leurs doigts. L'un dit: « Je vais chercher un mandrin, ce sera préférable », et ainsi ils essaient de gagner du temps. Cependant je commence à m'amollir. On voit (car ils m'ont déshabillé pour éprouver le sentiment d'avoir fait quelque chose), on voit comme des galets venus sous la peau. Ils s'amoindrissent et bientôt se dissolvent. Alors vivement mes amis de cacher leurs marteaux dans tous les coins. Je vois leur embarras; mais moi-même dans un trop grand pour parler. En effet, je ne peux supporter qu'on me voie nu. Il y a alors quelques minutes d'un silence opaque que je ne saurais raconter.

Un punto, è tutto

L'uomo – il suo essere essenziale – non è che un punto. È questo solo punto che la Morte inghiotte. Deve dunque stare attento a non essere circondato.

Un giorno, in sogno, fui attorniato da quattro cani e da un piccolo ragazzo cattivo che li comandava. Il male, la difficoltà inaudita che ebbi a colpirli, me ne ricorderò per sempre. Che sforzo! Sicuramente, toccai degli esseri, ma quali? In ogni caso i miei avversari furono sconfitti al punto di scomparire. Non mi sono lasciato ingannare dalla loro apparenza, credetemi; non erano altro che dei punti, cinque punti, ma molto forti.

Un'altra cosa, è così che comincia l'epilessia. I punti allora camminano su di voi e vi eliminano. Soffiano e siete invasi. Di quanto tempo si possa ritardare il suo primo attacco, me lo domando.

Un point, c'est tout

L'homme – son être essentiel – n'est qu'un point. C'est ce seul point que la Mort avale. Il doit donc veiller à ne pas être encerclé.

Un jour, en rêve, je fus entouré de quatre chiens, et d'un petit garçon méchant qui les commandait. Le mal, la difficulté inouïe que j'eus à le frapper, je m'en souviendrai toujours. Quel effort! Sûrement, je touchai des êtres, mais qui? En tout cas, mes adversaires furent défaits au point de disparaître. Je ne me suis pas laissé tromper par leur apparence, croyez-le; eux non plus n'étaient que des points, cinq points, mais très forts.

Autre chose, c'est comme ça que commence l'épilepsie. Les points alors marchent sur vous et vous éliminent. Ils soufflent et vous êtes envahis. De combien de temps peut-on retarder sa première crise, je me le demande.

Uno straccio

Ho incontrato raramente nella mia vita persone che avessero bisogno come me di essere rigonfiate ad ogni istante.

Non mi invitano più nel mondo. Dopo un'ora o due (dove dimostro un contegno almeno uguale alla media), ecco che mi accartoccio. Mi accascio, non ci sono quasi più, la mia giacca si appiattisce sul mio pantalone appiattito.

Allora, le persone presenti si tengono occupate con dei giochi di società. Vanno subito a cercare il necessario. Uno mi attraversa con la sua lancia, oppure usa una sciabola. (Si trovano, ahimè, armamentari in tutti gli appartamenti). Un altro mi assesta gioiosamente dei grossi colpi di mazza con una bottiglia di vino di Moselle, o con uno di quei grossi doppi litri di Chianti, come ce ne sono; una persona affascinante mi dà dei vivi colpi con i suoi tacchi alti; il suo riso è flautato, la seguiamo con interesse e il suo vestito va e viene, leggero. Tutti sono pieni di entusiasmo.

Tuttavia, mi sono rigonfiato. Mi spazzolo in fretta gli abiti con le mani, e me ne vado scontento. E tutti scoppiano a ridere dietro la porta.

Le persone come me devono vivere da eremiti, è meglio.

Un chiffon

J'ai rarement rencontré dans ma vie des gens qui avaient besoin comme moi d'être regonflés à chaque instant.

On ne m'invite plus dans le monde. Après une heure ou deux (où je témoigne d'une tenue au moins égale à la moyenne), voilà que je me chiffonne. Je m'affaisse, je n'y suis presque plus, mon veston s'aplatit sur mon pantalon aplati.

Alors, les personnes présentes s'occupent à des jeux de société. On va vite chercher le nécessaire. L'un me traverse de sa lance, ou bien il use d'un sabre. (On trouve hélas! des panoplies dans tous les appartements.) L'autre m'assène joyeusement de gros coups de massue avec une bouteille de vin de Moselle, ou avec un de ces gros doubles litres de chianti, comme il y en a; une personne charmante me donne de vifs coups de ses hauts talons; son rire est flûté, on la suit avec intérêt et sa robe va et vient, légère. Tout le monde est plein d'entrain.

Cependant, je me suis regonflé. Je me brosse vite les habits de la main, et je m'en vais mécontent. Et tous de pouffer de rire derrière la porte.

Des gens comme moi, ça doit vivre en ermite, c'est préférable.

Felicità

A volte, tutto d'un tratto, senza una causa visibile, si estende su di me un grande brivido di felicità. Venendo da un centro di me stesso così interno al punto che lo ignoravo, e pur avanzando ad una velocità estrema, impiega un tempo considerevole ad espandersi fino alle mie estremità.

Questo brivido è perfettamente puro. Per tutto il tempo in cui si fa strada in me, non incontra mai alcun organo basso, né d'altronde di alcun tipo, e non incontra né idee né sensazioni, tanto è assoluta la sua intimità.

E Lui ed io siamo perfettamente soli.

Forse, mentre mi attraversa in tutte le mie parti, domanda a quest'ultime: «Allora? Come va? Posso fare qualcosa per voi qui?». È possibile, e che le conforti a suo modo. Ma io non ne vengo messo al corrente.

Vorrei anche gridare la mia felicità, ma che dire? è così strettamente personale.

Presto il godimento è troppo forte. Senza che me ne renda conto in qualche secondo è diventato una sofferenza atroce, un assassinio.

La paralisi! mi dico.

Faccio subito qualche movimento, mi cospargo con molta acqua, o più semplicemente mi corico sul ventre, e passa.

Bonheur

Parfois, tout d'un coup, sans cause visible, s'étend sur moi un grand frisson de bonheur.

Venant d'un centre de moi-même si intérieur que je l'ignorais, il met, quoique roulant à une vitesse extrême, il met un temps considérable à se développer jusqu'à mes extrémités.

Ce frisson est parfaitement pur. Si longuement qu'il chemine en moi, jamais il ne rencontre d'organe bas, ni d'ailleurs d'aucune sorte, ni ne rencontre non plus idées ni sensations, tant est absolue son intimité.

Et Lui et moi sommes parfaitement seuls.

Peut-être bien, me parcourant dans toutes mes parties, demande-t-il au passage à celles-ci: « Eh bien? ça va? Est-ce que je peux faire quelque chose pour vous ici? » C'est possible, et qu'il les reconforte à sa façon. Mais je ne suis pas mis au courant.

Je voudrais aussi crier mon bonheur, mais quoi dire? cela est si strictement personnel.

Bientôt la jouissance est trop forte. Sans que je m'en rende compte, en quelques secondes cela est devenu une souffrance atroce, un assassinat.

La paralysie! me dis-je.

Je fais vite quelques mouvements, je m'asperge de beaucoup d'eau, ou plus simplement, je me couche sur le ventre et cela passe.

Poeti di oggi

Nino Muzzi

Pubblichiamo alcune poesie dal volume di traduzioni Poeti di oggi (Effigi 2019), a cura di Nino Muzzi. Ringraziamo l'editore e il curatore per la gentile concessione.

[Anja Kampmann

30.10.1983, Hamburg, Germania]

Minsk

Non ho mai visto tanta neve
né tanti lembi di terra così spessi di ghiaccio
freddi e in glaciale silenzio come la terra che da noi si allontana
in un dialogo interno cala
la distanza con la distanza alcuni ci corrono sopra muoiono
crepano migliaia
scavano e tracciano linee di cavi metallici nella
ghiacciata atmosfera. I boschi sono profondi
nessuno vi accede
senza motivo
storia sfogliata solo grado a grado
i motori degli aeroplani
inarrestabile ripetizione del
freddo
non volontà né ossa della terra solo
quanto possiamo correre lontano
quando il cielo si ripiega su se stesso pioggia di gelo
afferra la statica del cielo delle stelle
caricamento di navi le banchine di porti stranieri
carbone ossa speranza di qualcosa
che giace lontano
commossi dal più profondo
giovani faggi
chiari o nuovi o vento.

Minsk

Ich habe nie so viel Schnee gesehen
nicht so viele Landstriche so dick überfrozen
kalt und eisstill wie das Land das sich abkehrt von uns
in ein inneres Gespräch senkt sich
die Weite mit der Weite
einige rennen darauf sterben verrecken tausende
graben und ziehen Linien aus Draht in die
vereiste Luft in. Die Wälder sind tief
keiner geht darin
ohne Grund
nur stufenweise Geschichte aufgeblättert
die Propeller der Maschinen
unaufhörliche Wiederholungen der
Kälte
nicht Wille nicht Erdknochen nur
wie weit kann man laufen
wenn der Himmel sich einwärts biegt Eisregen fasst
die Statik des Himmels der Sterne
Schiffsladungen die Docker fremder Häfen
Kohle Knochen Hoffen auf etwas
was fern liegt
angerührt vom Innersten her
junge Buchen
hell oder neu oder Wind.

[Crispin Best

15.07.1983, London, Regno Unito]

Poema della storia

agli esordi
come potrai aver intuito
le nubi solitarie
lanciano macchie sulla terra

prima che le oblunghe uova si rompano
e fuori ne escano battagliando
piccoli pterodactili

sopra le montagne
montagne

l'acqua luccica
un'acqua pulita d'argento
e la sabbia bagnata e quieta

il cavallo sui trampoli del nuovo mondo
il cavallo della foresta
l'autentico cavallo

più nubi
meno nubi
bronzo

col tempo
anche gli uccelli crescono
i cetrioli ammuffiscono
il campo semigelato si scongela

l'invenzione delle porte

finché ad un tratto
una capra alpina bruca la testa di un uomo cattivo
ambo due sorpresi

l'uomo cattivo ritorna in città
egli non è neppure cattivo
la capra cerca l'erba

history poem

in the beginning
as you may have guessed
the lonesome clouds
casting birthmarks on the earth

before long eggs crack
and out struggle
baby pterodactyls

over the mountains
mountains

the water shines
a clean silver water
and the wet quiet sand

the new world stilt-legged horse
the forest horse
the true horse

more clouds
fewer clouds
bronzes

given time
even birds grow
cucumbers become musty
the half-frozen field will thaw

the invention of doors

until suddenly
an alpine goat nibbling a bad man's head
both surprised

the bad man returns to the city
he is not even bad
the goat looks at grass

noi trascorriamo la vita insieme in città come grappoli inquietanti tutti noi	we spend our lives in the city together like unsettling grapes all of us
burro d'arachidi va e viene	peanut butter comes and goes
le maree di folla sono infinite sembrano finte nei loro scelti autobus urbani	the tides of people are endless looking fantastic on their chosen city bus
una coccinella si oscura sulla cisterna dell'uomo [cattivo]	a ladybird darkens on the bad man's cistern when he looks
quando lui guarda ragni muoiono in tarda età dovunque nella sua città	spiders dying of old age everywhere in his city
piccioni di città torturati in sogno [quotidianamente]	city pigeons still tortured in dreams daily now sometimes even found
adesso trovati talvolta anche con uno smeraldo al posto della testa nella sua città natale mentre la ragazza è lì lei odora di arance quando è sveglia	with an emerald instead of a head in his city home while the girl is there she smells of oranges when she is awake
l'uomo cattivo è malato del mondo che gli gira intorno	the bad man is sick of the world revolving around him
fra poco cala il buio su una lingua che non comprendiamo	before long it is dark in a language that we don't understand
i nostri pannelli solari raggelano e disgelano	our solar panels freeze and thaw
le cavallette sciamano ogni 17 anni	grasshoppers swarm every 17 years
la fine di fobos	the end of phobos
il moto proprio delle stelle	the proper motion of stars
le onde diventano bianche quando colpiscono la spiaggia	waves turn white as they hit the beach

[Jean-Marc Flahaut

31.03.1973, Boulogne-sur-Mer, Francia]

La casa

Sogno di essere sopra un materasso
pneumatico arancione
che sprofonda in pieno oceano
un'altra volta sogno di essere morto
disteso nel bel mezzo di un campo
ho la testa di traverso e i miei occhi indagano
i vicini paraggi con terrore
dei ragazzi danno l'allerta
e io osservo i ragazzi del posto mentre
mi pongono sul retro del loro furgone
partono svoltano all'incrocio
e per un lungo momento
mi resta nell'orecchio il rumore
degli assali del loro veicolo
Un'altra volta sogno ancora di essere
in una casa e di alzare il telefono
attraverso i rosoni della tenda della finestra
di cucina guardo passare una locomotiva
spostando la cornetta da un orecchio all'altro
all'altro capo del telefono una voce di donna domanda se c'è
qualcuno
se c'è qualcuno e allora merda rispondile!

La maison

Je rêve que je suis sur un matelas
pneumatique orange
Qui coute en plein océan
Une autre fois je rêve que je suis mort
allongé au beau milieu d'un champ
J'ai la tête de travers et mes yeux fouillent
les environs proches avec terreur
Des gosses donnent l'alerte
et j'observe les gars du coin m'installer
à l'arrière de leur camionnette démarrer
tourner au carrefour et durant un long moment
j'ai le bruit des essieux
de leur véhicule dans les oreilles
Une autre fois encore je rêve que je suis
dans une maison et que je décroche un téléphone
à travers les rosaces du rideau de la fenêtre
de le cuisine je regarde passer une locomotive
en faisant passer le combiné d'une oreille à l'autre
Au bout du fil une voix de femme demande
si quelqu'un est là
Si quelqu'un est là et merde va enfin lui répondre.

[Jemma Borg

09.10.1970, Billericay, Essex, Regno Unito]

Breve trattato su un calamaro

È sulla testa che lo squalo impende,
sì, come un santo del Rinascimento, nei cui occhi
si posa un sedimento, il tempo, e senza dubbio
le astuzie di una mascella di murena
son più malfide di denti invetriati
e non c'è pena che porti giù di nuovo
la massa galleggiante di campanule – la medusa -,
ma è nello scantinato fondo e umido dell'Atlantico,
fra trasparenti epidermidi di pesce
e scheletri indossati con mostruosa chiarezza,
che si compie la più grande abnormità
riempiendo la vista in forma
di *Vampyroteuthis infernalis*.

È questo il nome. Mi ricorda Prudenzio
che disse che il linguaggio corrotto sta alla radice
del peccato. Un tempo la lingua di Satana era divisa,
oggetto e nome sgusciavan via l'un all'altro
simili a forma e funzione in un tumore
o ad amanti che si accoppiano e si accoppiano,
ma restan sempre soli. Quel che supera
la disunione non è lo stesso, ma quel che ha trovato
lo stesso in un altro: un'estasi di pensiero
dove è come è come, come... Cara metafora
– leggi “amante” – noi inventammo il paradiso,
immaginando il cielo come farebbe un pesce con la terra:
estraneo, affascinante sulla nostra lingua.

A short treatise on a squid

Overhead, yes, the shark hangs
like a Renaissance saint, in whose eyes time
falls like a sediment, and no doubt
the machinations of a moray eel's jaws
and more dangerous than teeth in a glass
and it is not grief that makes the upward,
filling mass of little bells – the jellyfish –
drop again as a heart does into sorrow,
but it's in the basement's deep and damp Atlantic,
among the transparent skins of fish
and the skeletons worn with a monstrous clarity,
that the greatest exaggeration is made
as *Vampyroteuthis infernalis* heaves into view.

That name. It reminds me of Prudentius
who said the corruption of language
is at the root of sin. Once Satan's tongue was split,
object and name slid off one another
like function and form in a tumor
or lovers making and remaking their union,
but still remaining alone. What crosses
the divide is not itself, but what has found
itself in another: an ecstasy of mind
where like is like is like... Dear metaphor
– read 'lover' – we invented heaven,
imagining sky as a fish might the land:
alien, beautiful on our tongue.

[Antonio Gamoneda
30.05.1931, Oviedo, Spagna]

Conosco l'averla

Conosco l'averla. Canta e gli uccelli accorrono sotto i suoi bianchi artigli. Quindi li crocifigge nelle spine dei rovi. Li sbrana e canta d'amore e si alimenta di quel che ha crocifisso. Sogna di petali insanguinati. Non si sa se sia un uccello che piange.

In altri tempi,

io vidi l'anima del cavallo, la sua dentatura nella brina. C'è un cavallo dentro ai miei occhi ed è il padre di quelli che poi impararono a piangere. Adesso

qualcuno calpesta i miei sogni. Ricordo che i serpenti strisciavano soavemente sul mio cuore.

Ascoltare il sangue. Dove? In una fistola azzurra o nelle arterie cieche? Lì sibila il ferro, o arde, chissà: non siamo che miserevole emoglobina. Lì piangono le ossa e la loro musica s'interpone fra i corpi. Finalmente, purificati dal freddo, siamo reali nella sparizione.

Merda e amore sotto la luce terrestre. Io lascio le mie vene alla fecondità dei neri sementi e il mio cuore agl'insetti.

Il mio cuore, quest'umida caverna, finge la monotonia delle sistole.

Conozco al pájaro verdugo

Conozco al pájaro verdugo. Canta y las aves acuden a sus blancas uñas. Luego, las crucifica en los espinos. Desgarra y canta a causa del amor y se alimenta de lo que crucifica. Sueña con pétalos sangrientos. No se sabe si es pájaro que llora.

En otro tiempo,

yo vi el alma del caballo, su dentadura en el rocío. Hay un caballo dentro de mis ojos y es el padre de los que después aprendieron a llorar. Ahora

alguien pisa sobre mis sueños. Recuerdo que las serpientes pasaban suavemente sobre mi corazón.

Escuchar sangre. ¿Dónde? ¿En la fistula azul o en las arterias ciegas? Allí el hierro silba, o arde, quizá: no somos más que miserable hemoglobina. Allí los huesos lloran y su música se interpone entre los cuerpos. Finalmente, purificados por el frío, somos reales en la desaparición.

Mierda y amor bajo la luz terrestre. Yo abandono mis venas a la fecundidad de las semillas negras y mi corazón a los insectos. Mi corazón, esta caverna húmeda que sin fin ni causa finge la monotonía de la sístole.



**Per un'antologia
dei poeti del Quèbec**

Traduzioni e curatela
di Jacopo Rasmi

Gaston Miron

Una proposta di Gaston Miron (1928-1996) per proseguire la bozza d'antologia poetica dalla francofonia nord-americana. Gaston Miron è alla prima persona (per quanto lirica, generalizzabile, deterritorializzata) e un deittico di presentazione. Eccolo. Miron, l'homme rapaillé: uomo raccattato, riunito, raccolto, rappezzato, radunato, ricomposto. Nel francese esagonale pochi sanno cosa significhi esattamente il termine « rapailler », parola smarrita nella storia. « Rapailler »: verbo del francese arcaico ancora corrente in quel Quebec la cui lingua attesta spesso giacenze remote dovute ad un'evoluzione idiosincratca, sconnessa dalla matrigna coloniale. Questa lingua attesta imbastardimenti anglofoni, opacità vocali: in essa giace la virtù e la piaga dell'impegno poetico. Così il poeta introduceva una raccolta contemporanea di poeti compatrioti:

« Ogni poesia è una storia d'amore con la lingua e ogni volta, nella sua avanzata, un nuovo rapporto del soggetto individuale e del soggetto collettivo con quella. Ringrazio il popolo quebecois che mi ha affidato questa lingua francese che ha modellato e modulato nel corso della sua adattamento alla terra e allo spazio d'America e nel corso della costituzione della sua cultura e della sua identità nella storia, secondo i propri bisogni di comunicazione ed espressione, i propri desideri, il proprio immaginario. Questa lingua di tutti, e da ciascuno e da ciascuna riappropriata, dove gli scrittori fanno venire alla luce il discorso e i poeti il poema. »

Il Quebec, per l'appunto. Se Miron è considerato uno dei poeti maggiori, più esemplari, del novecento quebecois è (anche) in virtù della sua devozione lirica alla causa del proprio paese vacante. Una vacanza che diviene chiaramente emblema di tutte le vacanze, degli inenarrabili popoli a venire (piuttosto che un compianto nostalgico e nazionalista). Il participio vernacolare del titolo segna dunque un'appartenenza e la sua impossibilità. Nell'incerta traducibilità di rapaillé – tanto da un francese all'altro quanto da un francese all'italiano – mi pare che debbono essere avvertite almeno due vene semantiche. La vacanza dell'uomo raccattato ci parla innanzitutto di un essere preliminarmente dilaniato, disperso, infranto, sfasato e disgregato. Ma anche quella dell'essere raccolto, ricomposto, radunato, nel senso d'una comunità e di una forza d'unione. A loro volta questi due aspetti sono da coniugarsi almeno su due istanze: le chiavi che si alternano, avvinghiate, in uno sforzo di vivere che è agonismo e agonia: « sono il pettirosso dalla forgia, mozzo di sopravvivenza, l'uomo agonico ». Quella dell'amore e quella della politica. L'amour et le militant, s'intitola una delle sezioni della sua raccolta. Unione e frazione lacerante: come nell'evento politico così nell'evento amoroso (ometteremo per lunghezza il suo capolavoro, la Marche à l'amour). Solo per questioni di spazio e coerenza privilegiamo il primo in questa rapida selezione. Si ricordi pertanto Miron, scrittore di pathos e agone, come grande poeta d'amore e d'impegno. Si accolga la felice confusione, chez Miron, d'amore per la nazione e della nazione d'amore: due volti d'uno stesso, fertile e fatale, tormento. Al suo centro s'inventa l'alternanza e la permeabilità dell'azione e della parola (o vita e opera) si decide la forma d'una relazione: quella tra poème et non-poème. L'homme rapaillé di Miron è un manifesto delle mutue eccedenze, dei contagi e delle irriducibilità.

L'uomo raccattato

Per Emanuelle

Ho compiuto da più lontano di me un viaggio abracadabrante
da molto tempo non m'ero rivisto
eccomi in me come uomo in una casa
che s'è fatta in sua assenza
ti saluto, silenzio

Non son più tornato per tornare
Son arrivato à ciò che comincia

L'homme rapaillé

Pour Emanuelle

J'ai fait de plus loin que moi un voyage abracadabrant
il y a longtemps que je ne m'étais pas revu
me voici en moi comme un homme dans une maison
qui s'est faite en son absence
je te salue, silence

je ne suis plus revenu pour revenir
je suis arrivé à ce qui commence

L'alienazione delirante

[estratto]

Y est-y flush lui... c'est un blood man... watch out à mon seat cover... c'est un testament de bon deal...

Eccomi l'unilingue sotto-bilingue ecco come tutto inizia a mescolarsi a ingarbugliarsi è l'inestricabile intrigo

Je m'en vas à la grocerie... pitche-moi la balle... toé scram d'icitte... y t'en runne un coup...

Eccomi ecco l'uomo dal linguaggio pavloviano i riflessi condizionati ben oliati ed ecco i manifesti che mi bombardano ecco le frasi miste che mi solcano il cervello verdeggianti ecco l'officina le banche il fisco il ristorante il datore di lavoro con le loro orde e i loro pullulamenti di necessità bilingue che s'imprimono nel midollo spinale dello spazio mentale del linguaggio ed eccoti nell'ingranaggio e ti pigli l'alienazione e non la scampi che a forza di torture delle meningi ecco come ci si sveglia un bel giorno verso il ventesimo anno infestato canceroso che s'ignora e continua

L'alienation delirante

[extrait]

Y est-y flush lui... c'est un blood man... watch out à mon seat cover... c'est un testament de bon deal...

voici me voici l'unilingue sous-bilingue voilà comment tout commence à se mêler à s'embrouiller c'est l'écheveau inextricable

Je m'en vas à la grocerie... pitche-moi la balle... toé scram d'icitte... y t'en runne un coup...

voici me voici l'homme du langage pavlovien les réflexes conditionnés bien huilés et voici les affiches qui me bombardent voici les phrases mixtes qui me sillonnent le cerveau verdoyant voici le garage les banques l'impôt le restaurant les employeurs avec leurs hordes et leurs pullulements de nécessités bilingues qui s'incrument dans la moelle épinière de l'espace mental du langage et te voici dans l'engrenage et tu attrapes l'aliénation et tu n'en sortiras qu'à coup de torture des méninges voilà comment on se réveille un bon jour vers sa vingtième année infesté cancéreux qui s'ignore et ça continue

Il bicchiere d'acqua o l'inaccettabile

Le gemme della sete nei pori
non è l'acqua che bevo nel bicchiere
è qualcosa sul filo dell'acqua
a cui si pensa nella ronda dei giorni
come uno fatto infitto
tutta la santa faccia della giornata
tutta, goccia a goccia
perché le sete rimane, panico, tenace
perché né il peso, di posto o distesa
né dentro, o forse fuori
nulla di nulla è cambiato
ho sempre la zolla di fuoco sullo stomaco
lanciato nel rifiuto con entrambi i piedi
sui freni del tempo
come d'assuefazione ogni volta
una volta aperti gli occhi
e vuoto il bicchiere

Le verre d'eau ou l'inacceptable

Les bourgeons de la soif dans les pores
ce n'est pas l'eau que je bois dans le verre
c'est quelque chose au fil de l'eau
à quoi on pense dans le roule des jours
comme un défoncé enfoncé
toute la sainte face de journée
toute, goutte à goutte
car la soif demeure, panique, tenace
car ni de poids, de place ou d'étendue
ni dedans, ou dehors peut-être
rien de rien n'est changé
j'ai toujours la motte de feu à l'estomac
je refuse à fond de mes deux pieds
sur les freins du temps
comme d'accoutumance chaque fois
une fois les yeux ouverts
et vide le verre

Per il mio rimpatrio

Uomo dei solchi dei bruciati dell'esilio
Secondo il tuo amore dalle mani colme di grezze conquiste
secondo il tuo sguardo arcobaleno ostinato nei venti

Non ho mai viaggiato
verso nessun altro paese che te, paese mio

Un giorno avrò detto sì alla mia nascita
Avrò frumento negli occhi
Avanzerò sul tuo suolo commosso, abbagliato,
dalla purezza bestiale che la neve solleva

Un uomo tornerà
dal fuori del mondo

Pour mon rapatriement

Homme aux labours des brûlés de l'exile
selon ton amour aux mains pleines de rudes conquêtes
selon ton regard arc-en-ciel arc-bouté dans les vents

Je n'ai jamais voyagé
vers autre pays que toi mon pays

Un jour j'aurai dit oui à ma naissance
J'aurai du froment dans les yeux
J'avancerai sur ton sol, ému, ébloui,
par la pureté de bête que soulève la neige

un homme reviendra
du dehors du monde

Note sul non-poema e il poema

[estratto]

Io parlo per me solo e pochi altri
perché molti tra quanti parlano
si dichiarano soddisfatti.
BADATE AI QUOTIDIANI.

Parlo di CIÒ.

Ciò, il mio stato collettivo d'inferiorità. CIÒ che mi aggredisce nel mio essere e la mia qualità d'uomo specie e specifico. Insieme al di fuori e al di dentro. Parlo di ciò che ci separa. CIÒ, le condizioni che mi sono fatte e che ho finito per addossarmi come una natura. CIÒ che separa dentro e fuori rendendoli universi ostili l'uno all'altro. Universi opachi l'uno all'altro.

si, a Jacques Berque

CIÒ è agonico
CIÒ di padre in figlio sino a me

Il non-poema
è la mia tristezza
ontologica
la sofferenza d'esser un altro

Il non-poema
sono le condizioni subite senza speranza
dell'alterità quotidiana

Il non-poema
è la mia storicità
vissuta per sostituzioni

Il non-poema
è la mia lingua che non so più riconoscere
dalle paludi della mia mente annebbiata
a quelle dei segni alienati della mia realtà

Il non-poema
è la depoliticizzazione mantenuta
della mia permanenza

Ebbene il poema non può farsi
che contro il non-poema
non può farsi che al di fuori del non-poema
poiché il poema è emersione
poiché il poema è trascendenza
nell'omogeneità di un popolo che libera

Notes sur le poème et le non-poème

[extrait]

Je parle seulement pour moi et quelques autres
puisque beaucoup de ceux qui ont parole
se déclarent satisfaits.

VOYEZ LES MANCHETTES.

Je parle de CECI.

CECI, mon état d'infériorité collectif. CECI, qui m'agresse dans mon être et ma qualité d'homme
espèce et spécifique. En dehors tout ensemble qu'en dedans. Je parle de ce qui sépare. CECI, les
conditions qui me sont faites et que j'ai fini par endosser comme une nature¹. CECI, qui sépare le
dedans et le dehors en faisant des univers opaques l'un à l'autre.

oui, à Jacques Berque

CECI est agonique
CECI de père en fils jusqu'à moi

Le non-poème
c'est ma tristesse
ontologique
la souffrance d'être un autre

Le non-poème
ce sont les conditions subies sans espoir
de la quotidienne altérité

Le non-poème
c'est mon historicité
vécue par substitutions

Le non-poème
c'est ma langue que je ne sais plus reconnaître
des marécages de mon esprit brumeux
à ceux des signes aliénés de ma réalité

Le non-poème
c'est la dépolitisation maintenue
de ma permanence

Or le poème ne peut se faire
que contre le non-poème
ne peut se faire qu'en dehors du non-poème
car le poème est émergence
car le poème est transcendance
dans l'homogénéité d'un peuple qui libère

la sua durata inerte trattenuta murata

Il poema, lui, è eretto
nella cultura matrice nazionale
appartiene
con uno e diecimila lettori
altrimenti è solo lamento ininterrotto
della propria impotenza a essere
altrimenti si trascina nell'agonia di tutti

(Così divengo
illeggibile alle condizioni dell'alterità
— What do you want? dicono —
così divengo
concreto a un popolo)

Poema, ti saluto
nell'unità ricomposta del dentro e del fuori
o contemporaneità nuova fiammante
ti saluto, poema, storico, specie
e presente dell'avvenire

Il poema, qui, ha iniziato
ad attualizzare
il poema, qui, ha iniziato
a essere sovrano

*(Tutti i testi tradotti sono tratti dalla raccolta L'homme rapaillé,
Montreal, Presses Universitaires de Montréal, 1970)*

sa durée inerte tenue emmurée

Le poème, lui, est debout
dans la matrice culture nationale
il appartient
avec un ou dix mille lecteurs
sinon il n'est que la plainte ininterrompue
de sa propre impuissance à être
sinon il se traîne dans l'agonie de tous

(Ainsi je deviens
illisible aux conditions de l'altérité
– What do you want? disent-ils –
ainsi je deviens
concret à un peuple)

Poème, je te salue
dans l'unité refaite du dedans et du dehors
ô contemporanéité flambant neuve
je te salue, poème, historique, espèce et présent de l'avenir

Le poème, ici, a commencé
d'actualiser
le poème, ici, a commencé
d'être souverain

José Aquelin (1956 -)

*Ancora due piste per continuare a inoltrarsi nel continente della poesia québécoise contemporanea, esito di un
Innanzitutto qualche testo lisergico ed elementare di José Aquelin (1956 -), seguito da alcuni componimenti dell*

da: Cane d'azzurro / Chien d'azur

l'uomo è un cane d'azzurro nei suoi occhi
vive nell'immagine che il mondo gli dà
corre contro la paura della forma che smarrirà
abbaia all'immagine che si è fatto del mondo
l'uomo è un cane d'azzurro che vive in terra
un cane guarda l'uomo atterrare urlando
e compara il silenzio di prima a quello di poi
il cane è un'orecchia che annusa dove si perde l'occhio

l'homme est un chien d'azur dans ses yeux
il vit dans l'image que le monde lui donne
il court contre la peur de la forme qu'il perdra
il aboie à l'image qu'il a fait du monde
l'homme est un chien d'azur qui vit en terre
un chien regarde l'homme atterrir en criant
et compare le silence d'avant à celui d'après
le chien est une oreille qui renifle où se perd l'oeil

c'è un vento chino verso gli Indiani
una luce di mattino benché sia sera
c'è un'usura del sogno un richiamo all'abbandono
e degli occhi stanchi di vedere il fondo delle cose
c'è da disfare l'amore
per capire che ci fa
c'è un corpo forte
di morire

il y a un vent penché vers les Indiens
une lumière du matin lors qu'on est le soir
il y a une usure du rêve un appel à l'abandon
et des yeux fatigués de voir le fond des choses
il y a qu'il faut défaire l'amour
pour saisir qu'il nous fait
il y a un corps fort
de mourir

*primo sopralluogo tra il folto repertorio delle note edizioni Les herbes rouges.
la serie «Première personne» di Benoit Jutras (1975 -) dalla voce notturna e beckettiana.*

da: L'inconscio del sole / L'incoscient du soleil

L'INCONSCIO DEL SOLE

il ruscello dice all'alchimista:
perfino la pietra è stanca debbo cambiarla
la dolcezza non è un compito
quando rammento la mia morte

è una notte come tutte le vite
di cui nessuna s'assomiglia
i rami sono pronti come sigarette
che accenderemo
la tristezza della pioggia non conta i secondi

la chitarra dei nervi tace nel tamburo dello zero
sono spesso solo così con il mondo
per abituarli a non andare da nessuna parte
salvo verso il letto le bocche

e l'inconscio del sole

L'INCONSCIENT DU SOLEIL

le ruisseau dit à l'alchimiste:
même la pierre est fatiguée il faut que je la change
la douceur n'est pas une tâche
quand je me souviens de ma mort

c'est une nuit comme toutes les vies
dont aucune ne se ressemble
les branches sont prêtes comme des cigarettes
qu'on va allumer
la tristesse de la pluie ne compte pas ses secondes

la guitare des nerfs tait dans le tambour du zéro
je suis souvent seul comme ça avec le monde
pour m'habituer à aller nulle part
sauf vers le lit les bouches

et l'incoscient du soleil

Benoit Jutras (1975 -)

da: Oltrenotte / Outrenuit

PREMIÈRE PERSONNE

nulla vuol dire segno.
cuore vuol dire compari.

notte a lungo. cuore ora.
nella scatola di bruciare tutto.
cantare.

io: rumore guercio.
prima persona della luce detta.

*

testa alta: lampo & lacrima.
testa bassa: eco & sperma.
uomo é religione d'acque.

pensiero è così: caccia.
viso è così: notte.

prima pazienza.
io: vento seduto.

*

cuore: creta e fosforo.
a fette. per multipli.
nel letto di mangiare Dio.

settantadue segni vogliono dire notte.
piccoli e grandi cerchi nella morte.
luce: numero pari.
tutto attaccare tutto.

io: nodo.
prima linea d'orizzonte.

rien veut dire signe.
cœur veut dire apparais.

nuit longtemps. cœur maintenant.
dans la boîte de brûler tout.
chanter.

je: bruit borgne.
première personne de la lumière dite.

*

tête haute: éclair & larme.
tête basse: écho & sperme.
homme est religion d'eaux.

pensée est telle: chasse.
visage est tel: nuit.

première patience.
je: vent assis.

*

cœur: glaise & phosphore.
tranché. multiplié.
dans le lit de manger Dieu.

soixante-douze signes veulent dire nuit.
petits et grands cercles dans la mort.
lumière: nombre pair.
tout attacher tout.

je: nœud.
première ligne d'horizon.

pensiero.
vuotato dal suo sale.
voluto mostro liquido.

come vento è tale: solo.
quinto stato del sangue.
dire arriva bianco.

io: rifiutato.
primo banco di bruma.

*

vuole dire labbra.
dita & braccia & gambe balenano.
gridare vuole dire retto.

uomo: cosa gettata nella carne.
terra: cosa mangiata nel cranio.

prima lingua nera.
io: tana.

*

vuol dire immagine.
corpo di legge.
litania.

nella notte inghiottire l'altro.
cuore: torre fantasma.
cuore: cerchio dentato.
vivere arriva solo.

io: fuoco da frutto.
prima rivoluzione.

pensée.
vidée de son sel.
voulue monstre liquide.

comme vent est tel: seul.
cinquième état du sang.
dire arrive blanc.

je: refusé.
premier banc de brume

*

veut dire lèvres.
doigts & bras & jambes jaillissent.
crier veut dire debout.

homme: chose jetée dans la chair.
terre: chose mangée dans le crâne.

première langue noire.
je: terrier.

*

veut dire image.
corps de loi.
litanie.

dans la nuit avaler l'autre.
cœur: tour fantôme.
cœur: cercle denté.
vivre arrive seul.

jeu: feu fruitier.
première révolution.

VERSIFICARE IL NON-ESSERE AMBIENTALE

Mathieu Arsenault, *Le guide des bars et des pubs de Saguenay*

Beneficiando di una «residenza di scrittura» (dispositivo per lo più ignoto al contesto italiano), lo scrittore canadese Mathieu Arsenault si ritrova per alcune settimane nella regione rurale del Saguenay, Québec. Oltre allo studio di certi testi teorici, Arsenault investe questo tempo in un'inchiesta (volta alla produzione letteraria) degli ambienti sociali di queste zone marginali e poco visibilizzate, a partire dal più anonimo e comune dei loro spazi di comunità: il bar, di sera. Segnato da una certa tradizione osservatrice della poesia québécoise ma anche da alcune importanti esperienze di cinéma-direct (come quelle di Pierrault e Brault), l'autore si propone di fabbricare il testo letterario attraverso momenti quotidiani qualsiasi, annotati dal vivo, senza messa in scena. La banalità di uno smartphone – su cui lo scrittore appunta rapidamente gesti, frasi e oggetti degli ambienti frequentati, senza essere identificato – consente un'inaspettata (e, certo, problematica) connessione tra vita e scrittura. Le brevi note sullo schermo diverranno la materia spontanea di una serie di poesie brachilogiche pubblicate con l'accompagnamento di un saggio sulla tecnica adottata: una pagina saggistica a fronte di ogni componimento. Presentando il lavoro di Arsenault attraverso questo scambio con l'autore stesso e un assaggio di traduzione, ci proponiamo di transitare lentamente da un ciclo (lasciato aperto) sulla poesia contemporanea del Québec verso una nuova serie d'interventi. Essa dovrà coinvolgere le molteplici esperienze di una poesia di inchiesta ambientale, dallo spirito «documentaristico», come una tecnica d'attenzione votata all'appunto. Il testo diventa, in queste pratiche, ciò che il fotografo Luigi Ghirri chiamava un intermedio «spazio di affezione», tra mondo esterno e presenza soggettiva. Il punto di partenza è, nuovamente, costituito dalla poesia francofona.

Scambio di riflessioni

JR – Leggendo il tuo Guide mi ha colpito, sul versante saggistico, l'espressione «dispositivo di scrittura» che lascia intendere quanto la scrittura possa essere più una questione di metodo e di strumenti che una questione di «genere letterario» o ispirazione romantica. Un problema di tecnica e condizioni pratiche che dispongono il gesto scrittore: potremmo cominciare da questa affermazione. Che ne pensi?

MA — La questione della disposizione (agencement) consente di descrivere bene il cambio di percezione che implica l'utilizzo di un telefono come taccuino. Scrivere sul proprio telefono consente di rendersi invisibile in quanto scrittore in situ. Ciò dischiude la possibilità di una più grande prossimità, dove stenografare le parole di uno sconosciuto diventa possibile. La dimensione dello schermo tende a produrre delle frasi più corte e dei salti di riga. Tutto ciò è ben spiegato dall'agencement. Ma questa nozione e quella di «dispositivo» non bastano a descrivere quest'altra dimensione della scrittura-situata-con-telefonino che concerne la messa in forma delle immagini del testo, questa percezione che tenta di legare fra loro i dettagli circostanti tra tutti i dettagli possibili e che prende nel contempo in considerazione la distanza o la vicinanza sentita dall'autore rispetto al luogo. Senza rinviare all'ispirazione romantica, c'è nell'opera qualcosa come un'ermeneutica del paesaggio, la ricerca di un testo che condenserebbe in un modo coerente la più grande quantità di componenti del luogo, del momento di quest'incontro tra la persona che scrive e il posto in cui si trova. Non si tratta di proiettare uno stato d'animo o una vita interiore sul paesaggio, ma piuttosto di cercare l'alterità che questa situazione produce su se stessi e sul luogo. Cogliere l'alterità piuttosto che l'identità soggettiva.

C'è in ogni caso una ricerca di immagini (che condensano al meglio un momento, l'atmosfera di un luogo...) che non è concettualizzabile attraverso le nozioni di «disposizione» o «dispositivo». Non basta dire ad una persona: «Vedrò che a prendere appunti con il suo smartphone in situ la vostra scrittura cambia».

JR — Insisterei ancora su qualche aspetto di questo discorso. Mi interessa, in particolare, il rapporto che si crea tra un certo modo di scrivere e una certa modalità dell'attenzione (o percezione), ovvero come questo approccio particolare alla scrittura rende possibile degli altri modi ascoltare e vedere un ambiente. A tal proposito, tu parli di una «visione periferica»...

MA — Riprendo la risposta precedente. Esiste nel Québec una tradizione dello sguardo nella poesia che risale agli anni '30 e '40. Ad esempio, *Regards et jeux dans l'espace* di Hector de Saint-Denys Garneau ha inaugurato una poesia molto spoglia per quel che riguarda gli effetti stilistici, molto narrativa e concentrata su giochi di immagini visive. Esiste una tradizione importante nella poesia (Patrice Desbiens, Jean Sebastian Larouche) e nel cinema (il *cinéma direct* di Pierre Perrault e Jacques Leduc) che ha sviluppato uno sguardo e un ascolto dei poveri, delle classi inferiori, dei gruppi marginali, uno sguardo che si attarda sui minimi dettagli, sulle espressioni, sulla maniera in cui questi *milieux* esprimono in pubblico una vita che le classi più agiate non cessano di celare all'osservazione. Le *guide des bars et pubs* si inserisce in questa tradizione.

JR — Come si scrivono dunque dei «milieux», delle atmosfere? Mi pongo queste domande nel corso di ricerche incrociate, soprattutto tra cinema e letteratura. Come non scrivere storie personali andando verso ciò che vi si nasconde dietro, il loro «(s)fondo» (o ambiente)?

MA — È qui che la visione periferica acquista la sua importanza. Potremmo anche chiamarla un'etica della defocalizzazione. Sbarazzarsi della tentazione di focalizzarsi su un racconto e di concentrare tutto su di un personaggio e un dettaglio. Direi un «fondo», ma nel contempo direi che ciò appartiene a quella parte dell'esperienza che non può essere colta da un lavoro di scrittura. C'è, a un certo punto del Parmenide di Platone, questa idea che il non-essere non è l'inesistente, il nulla, ma un turbinio perpetuo e incoerente di sensibile. Non proprio una molteplicità, ma delle molteplicità di molteplicità senza inizio né fine. Questo tipo di non-essere parmenideo è pieno, non vuoto: è là, davanti a noi, innominabile, ma non si tratta di un innominabile del tipo di un divieto religioso come «Dio (o l'Uno) è così perfetto che descriverlo comporterebbe l'aggiungere a ciò che già contiene tutto». Non esiste un tempo o un metodo per dire tutto, la totalità dell'esperienza sensibile, per quanto ogni momento della nostra vita sperimentiamo un sensibile impossibile da rappresentare. E tale impossibilità è una cosa perfettamente banale, ininteressante per la quasi totalità del mondo. Penso a mia madre, conosco chi lei sia, la nostra relazione, il posto che lei ha occupato nella mia vita, ma quando mi dico «mia madre», non dispiego quasi nulla di questo rapporto.

JR — A proposito di questo non-essere empiricamente pieno possiamo impiegare quei termini che menzionavo, quelli dell'ambiente o del fondo?

MA — Ritorno a questa problematica. Il fondo è il materiale al cospetto del quale ci si trova non appena si entra in un bar con il nostro telefono-taccuino. Tutto ciò che ci si trova è come ripiegato. Onestamente, del reale non possiamo che dispiegare una parte, ossia possiamo descrivere quanto vediamo, ma anche ciò che presumiamo degli altri lasciando il segno di questa presunzione, senza inventare una biografia per gli individui in cui ci imbattiamo e lasciar credere che questa finzione appartenga al reale. Affinché un tal dispiegamento sia onesto, deve consentire una connessione con altri dettagli del luogo o dell'ambiente. Ad esempio, c'è un vecchio fatto di coca in una poesia sull'*Hippo-Club* di Jonquière. Dico «il fratello di tua madre / a cui nessuno più parla» perché sembrava davvero

uno di quegli zii di una famiglia del posto nati negli anni '50 e '60. In queste famiglie di cinque o sei, ce n'è spesso uno per cui è andata male, che si trova nei casini. Sono dei vecchi fatti nei bar locali, che stanno con i più giovani perché nessuno li ha seguiti, se ne vedono spesso. La sua presenza cristallizzava qualcosa dell'Hippo-Club: che si trattasse di un bar un po' losco ma cordiale dove può accadere di tutto. Per descrivere una donna anziana un po' ciucca che cantava davanti alla tavola da biliardo ho scritto «che generò jim morrison / che generò hulk hogan / che generò terry richardson / che generò i poemi di yves boisvert / e di daniel leblanc-poirier». L'accumulo non permette di focalizzare un tipo particolare. Morrison+hogan+richardson non indicano una stessa filiazione, ma piuttosto delle epoche e delle figure di un eroismo sfiorito, delle personalità alla moda che sono invecchiate male, nell'immagine o nella realtà; per quel che riguarda boisvert e daniel leblanc-poirier, descrivono nelle loro poesie dei milieux poveri ma non hanno molti legami. Redigendo il testo, tuttavia, erano questi i nomi che mi venivano per descrivere il luogo attraverso questa donna, dei pezzi che stavano insieme con una certa coerenza ma in un modo traballante per descrivere un bar in cui l'atmosfera e la clientela stessa sono disperate malgrado la coerenza dell'ambiente sociale di provenienza.

JR – Come definiresti di preciso dunque questo sforzo all'origine della tua scrittura che chiami nel tuo saggio «visione periferica»?

MA – La visione periferica afferra gli elementi del fondo, dell'ambiente e li condensa in immagini cercando di evitare la focalizzazione. Essa dispone un mobile tra il soffitto del romanzo e il pavimento del reale.

JR — Sempre al riguardo di questo non essere pieno e inafferrabile, tu fai riferimento ad un fenomeno che chiami «il riflusso dei tropi» (intendendo per tropi le nostre categorie generali d'interpretazione del reale). È una formula che mi sembra convincente ed evocativa, in cui si riaprirebbero in modo dinamico i rapporti tra singolarità degli eventi materiali e sintesi intellettuali e narrative. Un va-e-vieni, oltre la nostra routine percettiva e cognitiva.

MA — Esatto. Il «riflusso dei tropi» consente di riflettere sul fatto che i nostri pregiudizi e i nostri preconcetti letterari appartengono alla nostra esperienza del mondo al medesimo titolo che le nostre percezioni sensibili. Essi si situano tutti sul medesimo piano, come materiale cosciente o non cosciente. Quando restano inconsci, i tropi tendono a schiacciare la disparità del reale. E, nel contempo, non so se la sospensione del filtro sia anche solo possibile. Forse il solo vero potere che possiamo avere sui tropi consiste nel criticarli o deviarli, bloccarli nel colmo del loro slancio quando risalgono. Menzionavo prima quell'uomo dell'Hippo-Club, lo zio fatto di famiglie del posto. Qualcosa del personaggio traspare nella mia descrizione e non posso farci granché, se non interrompere la descrizione, lasciarla ripiegata. Ma lasciandola così, essa ci guadagna in indeterminazione e quindi intensità, dato che può evocare molteplici elementi, coerenti tra loro o contraddittori, che possono entrare in risonanza con altri elementi del poema secondo l'esperienza del lettore. Quanto più gli invento una vita, tanto più privo il lettore della sua posizione di lettore levando alla poesia le connessioni delle immagini tra loro che gli conferiscono il suo movimento, sistemando l'uomo in un'identità da personaggio.

JR — E, dunque, questo gesto di dissolvere o trattenere i «tropi», evitando le messe in scena, non potrebbe risolversi in una specie di riappropriazione dei tropi piuttosto che in un'eliminazione? Emancipandosene almeno in parte, si può giocarci meglio, con più libertà.

MA – Non saprei se per quel che riguarda la questione dei tropi l'emancipazione possa passare attraverso l'appropriazione o la riappropriazione. Nei miei altri libri (soprattutto Album de finissants e

Vu d'ici), ho lavorato molto su questa problematica dell'ordinario e del banale. Album de finissants è costruito come un insieme di monologhi interiori ambientati in classi di giovani tra i 13 e i 16 anni. Monologhi dall'identità indeterminata, tutto ciò che vi si trova sono delle angosce, dei pezzi di materia scolastica, dei frammenti di esistenza, delle minime sensazioni, dei piccoli eventi di classe circa i banchi, gli astucci, il soggetto d'esame ecc. Preparando il libro mi sono reso conto che ci sono pochi romanzi, serie o film (a parte Elephant di Gus Van Sant) che raccontano ciò che succede in una classe. Alle superiori si possono passare 25 ore a settimana in una classe (sulle 50 trascorse a scuola), ma, in tutti i prodotti culturali, il tempo passato fuori dalla classe è sproporzionato. Una cinepresa non potrebbe cavarci nulla da un personaggio principale che ascolta in silenzio il prof di matematica per 75 minuti. Non circolano neppure rappresentazioni di gente che guarda la TV, un punto di partenza per il mio secondo libro, Vu d'ici. E poi ho realizzato poco a poco che l'esistenza nella sua continuità non è rappresentata da nessuna parte. Ma se lo fosse, la rappresentazione si concentrerebbe su un turbinio di piccoli dettagli del reale, sulla visione periferica.

JR – Eccoci, ritorniamo a questo tema della «visione periferica» che poi diventa il fulcro della poesia e del pensiero saggistico in *Le guide*. Tu affermi che si tratta di un elemento trascurato, inconscio, dimenticato...

MA – Noi siamo diventati talmente poveri di visione periferica che si trasforma in un rimosso che ritorna nei nostri sogni. Vedo una signora cadere sull'autobus. La sollevano, non c'è problema. Io ero troppo distante, non mi sento male. Non ci ripenso. Non cambia per nulla il corso della mia giornata. Non penserò neppure di raccontare tutto ciò. Ma è possibile che lo sogni la sera stessa o l'indomani. È possibile che mi ritrovi quasi a scrivere di questo soggetto, se scrivo tutto quel che mi passa per la testa il più rapidamente possibile. Ritorna anche se non vi ho ripensato, è affascinante. Si verifica in luoghi pubblici dove si assiste a delle interazioni a cui non si prende necessariamente parte. I tropi ci tengono lontano da questo rapporto ai piccoli eventi. Le sitcom mettono in scena una morale, un modo di risolvere conflitti, di gestire minimi tradimenti, slanci amorosi... Si tratta, in un certo senso, di tropi, perché ci aiutano a reagire in un modo rispettabile a situazioni che generano molta ansia e emozioni. Ma non c'è abbastanza tempo né soldi per creare dei tropi che inscenino i piccoli eventi. Sarebbe troppo lungo, il reale è troppo vasto perché si abbia il tempo o l'interesse di dispiegare tutti gli eventi possibili. E noi passiamo delle serate davanti a queste serie, noi siamo invisibili e immobili davanti alle loro istruzioni per l'uso per permetterci di gestire le grandi emozioni. E siamo invisibili il resto del tempo poiché tali istruzioni per l'uso ci lasciano nel vago per quel che concerne il corso ordinario delle cose. Poiché il corso delle cose è spesso percepito senza che ci sia per forza la possibilità di reagirvi bene o male, non c'è morale possibile. Una vecchia signora è caduta, ero troppo lontano per aiutarla, l'abbiamo risolleata. Ma sono comunque stato colpito dalla sua caduta...

JR — Hai ripetuto a più riprese questa nozione dei «piccoli eventi», cosa intendi? Cosa c'entra con la tua scrittura?

MA – Cos'è questo stato in cui si percepiscono i piccoli eventi nel corso ordinario delle cose? Io penso che questa esperienza ha più a che vedere con la poesia che con il romanzo. Innanzitutto perché tutto è avvolto, piegato, non esposto da un narratore interno che si racconterebbe da solo delle cose che sa già. Quindi perché il rapporto a se stessi mi sembra relazionarsi più a un'interazione costante con il reale che ad una messa in scena di sé. Un dettaglio del reale ci riconduce ad un altro, quindi ad un altro, poi ad un altro e da questo monologo interiore che si attraversa proviene una tendenza, una coerenza che ci appartiene ed è la cosa più singolare che noi possediamo. Connettiamo al nostro interno delle immagini del reale, dei legami che ci appartengono per un reale che, lui, non ci appartiene.

HIPPO CLUB – 1

chicago
supertramp
america
gruppi da periferia anni '70
si succedono sugli schermi
per alunni dei tecnici degli anni '70 sprofondati
sul bancone
bisogna avercene dell'esperienza per distinguere
il gusto di una bud light
il gusto di una coors light
il gusto di una bleue dry
il gusto di una molson dry
lunedì è più country ma giovedì è rock!
dice la barista
beh, non si fa mica del gran rock, madonna,
replica la signora
che assomiglia a janis joplin

HIPPO CLUB – 2

il fratello di tua mamma
a cui nessuno più parla
il ballerino d'angoli
dalle orecchie che risuonano
che s'arrampica sui tavoli
appartato nei poligoni della sua coreografia
nervosa
s'è fatto cacciar fuori dal berlioz
ma è a casa sua
e mentre che un altro canta tnt degli ac/dc
al karaoke
il suo amico fa delle capriole intorno a lui
tutti hanno sessanta anni
e questa donna
che generò jim morrison
che generò hulk hogan
che generò terry richardson
che generò le poesie di yves boisvert
e di daniel leblanc-poirier
canta alice in chains
per l'otto gradi rimasta sola sul biliardo
nessuno la porterà dentro

HIPPO CLUB – 1

chicago
supertramp
america
'des bands de banlieusards des années 70
se succèdent sur les écrans
pour les cégépiens des années 70 accoudés au
bar
faut beaucoup d'expérience pour distinguer
le goût d'une bud light
du goût d'une coors light
du goût d'une bleue dry
du goût d'une molson dry
le lundi c'est plus country mais le jeudi c'est
rock!
dit la serveuse
bin ça rocke pas fort en estie, répond la madame
qui ressemble à janis joplin

HIPPO CLUB – 2

le frère de ta mère
à qui plus personne parle
le danseur d'angles
aux oreilles qui résonnent
qui grimpe sur les tables
écarté dans les polygones de sa chorégraphie
crispée
il s'est fait câlicher dehors du berlioz
mais il est chez lui
et pendant qu'un autre chante tnt d'ac/dc
sur le karaoké
son ami fait des culbutes autour de lui
tout le monde a soixante ans
et cette femme
qui enfanta jim morrison
qui enfanta hulk hogan
qui enfanta terry richardson
qui enfanta les poèmes d'yves boisvert
et de daniel leblanc-poirier
canta alice in chains
pour la huit restée seule sur la table de pool
personne va la rentrer

BAR LE MAGIC NIGHT

una coppia fa un duetto su céline dion
al karaoke dell'irrequietezza
ci sono tavole da biliardo
da calcetto
da ping-pong
delle conga
degli djembé
delle chitarre elettriche
un basso
una batteria
accanto alla pista da ballo
i clienti hanno nei loro volti degli abbonamenti
di televisione via cavo con
rds
rdi
lcn
tsn
tva sports
tva sports 2
vrak
z télé
planète+
historia
history
msnbc
dei dischi duri colmi
degli abbonamenti a batter d'occhio
ai corsi di zumba del mercoledì
un quad nuovo cola sulle guance di ciascuno

BAR LE MAGIC NIGHT

une couple chante céline dion en duo
sur le karaoké de l'inquiétude
il y a des tables de pool
de babyfoot
de ping-pong
des congas
des djembés
des guitares électriques une basse
une batterie
à côté de la piste de danse
les clients ont dans leurs visages des forfaits
de cogeco câble avec
rds
rdi
lcn
tsn
tva sports
tva sports 2
vrak
z télé
planète+
historia
history
msnbc
des disques durs pleins
des abonnements à clin d'œil
aux cours de zumba du mercredi
un quatre roues neuf coule sur les joues de chacun



altri versi
Incontri di poetica
contemporanea

Altri versi è un ciclo d'incontri tenutosi all'Università degli studi di Roma. Le curatrici del progetto, Francesca Santucci, Daniela Genovesi, Mario Villalta ed Elisa Biagini. Negli incontri sono intervenuti Stefano Dal Bianco e Guido Mazzoni. L'iniziativa è supportata dalla Filologia e Critica delle Letterature.

rsi *oesia*

contri sulla poesia contemporanea
di Siena nel novembre 2017.
ntile e Francesca Del Zoppo,
ristato Massimo Gezzi, Gian
Il corso degli incontri sono
uido Mazzoni, professori
a dal Dipartimento di
Antiche e Moderne.

Gian Mario Villalta

Daniela Gentile: Il procedimento mediante il quale conosciamo il mondo e noi stessi è tema centrale tanto in *Vedere al buio* quanto in *Vanità della mente* e, infine, in *Telepatia*: i nostri occhi e la nostra mente tengono insieme immagini con una sforzo conoscitivo di sempre maggiore definizione, ma si scontrano anche con la fallibilità di queste percezioni: c'è una connessione tra questo tema e la necessità formale di ritornare su testi già editi in *Vanità della Mente* e di approdare infine alla forma dei poemetti sciolti in *Telepatia*, come forte ammissione del fatto che solo la frammentazione e, insieme, l'ontologica perfettibilità delle singole immagini, possa restituire integrità alla narrazione dell'io?

Gian Mario Villalta: La nostra mente organizza sempre di nuovo non solo (e non separatamente) la nostra conoscenza acquisita del mondo, ma il nostro modo di accoglierlo dentro i processi di percezione/emotività/simbolizzazione che costituiscono l'incessante interazione tra noi e le cose, gli eventi, gli altri.

Forse è più facile fare appello all'esperienza: quando ci rendiamo conto che siamo cambiati, che qualcosa è diverso nel nostro stesso modo di essere, non siamo in grado di ricostruire il percorso che ci ha portati a questo esito. Mi pare di aver capito che questo avviene perché il nostro cervello forma la mente (che ci appare unitaria) attraverso processi che sono distinti e diseguali, e comportano livelli stratificati e diversi di organizzazione dei dati esterni e interni del corpo, dovendo inoltre riconfigurare strutture simboliche – si pensi solo alla lingua – che sono articolate in specifici linguaggi. Prima che ci venga il mal di testa, insomma, si può riassumere così: ciò che percepiamo come unità della mente che produce un «io» è sempre il frutto di un istantaneo disegno, corrispondente a uno stato puntuale dell'insieme delle nostre facoltà. Nel tempo, questa «puntualità» che a ogni istante si ripropone forma una continuità, che è necessaria all'esperienza ma spesso «falsifica» l'originario (ammesso che esista un originario «puro») evento. Non c'è niente di male, in tutto ciò, anzi è sicuro che produca ampie facilitazioni per l'adattamento e per la soluzione di molti problemi. Resta però da considerare quello che perdiamo, il lutto per noi stessi, gli altri, i nostri desideri e il nostro essere passato. Non solo il lutto che soffriamo consciamente, ma quella perdita che sfugge alla coscienza, quella tensione che fa del tempo della vita una specie di aspirazione costante a ricongiungerci con noi stessi, dove gli altri sono – in una versione possibile del mito platonico dell'androgino – il nostro «uno» e la nostra metà, il nostro vero altro e il nostro fake o sosia o «doppio».

Per questo la forma poetica – per arrivare finalmente alla tua domanda sulla poesia – vive sempre tra conservazione del passato e apertura, tra l'istante che adesso vuole legarsi al «dire» e la coscienza (a sua volta un'urgenza di affermazione) che questo «dire» si situa nel passato.

Se, una volta tematizzato, come lo è nella mia poesia, si prende sul serio questo compito, allora sarà necessario pensare l'integrità dell'io come una scommessa sulla possibilità di far dialogare il tempo della parola con la forma poetica e con il suo progressivo pervenire a una dimensione conclusa di testo.

Mi sono trovato più volte, in passato, a percorrere in questa ricerca sentieri formali che, pure dentro un'area circoscrivibile, hanno avuto bisogno di conformarsi a terreni di diversa natura. Basti come esempio menzionare la coesistenza di lingua e dialetto. Si è trattato dunque, tra molte altre cose, da *Vanità della mente* a *Telepatia*, di guardare in faccia e riconoscere chi era il soggetto del precedente itinerario. Una poesia è un frammento, che si vorrebbe specchio e riassunto, *pars pro toto*, della tensione tra la parola e l'esperienza. In realtà, non potendo essere né specchio né riassunto, rimane qualcosa che potrà solo raggiungere un'autonomia tale da ottenere l'effetto opposto, ovvero che alla vastità infinita delle parole e dell'esperienza venga sottratta quella parte che la poesia rappresenta, e in un certo senso venga a mancare all'esperienza stessa e solo lì, in quella poesia, si ritrovi. Analogamente si potrebbe dire per l'io: nella poesia c'è una parte (vera) di sé che è solo lì e solo lì può trovare.

DG: La raccolta *Telepatia* sembra insistere a livello concettuale e semantico sul tema dell'invenzione nel suo senso etimologico. Se noi siamo (come si legge nel poemetto *Immagino, guardo, ragiono*) «ostaggi / di qualche significato, ancora icone», non resta che *invenire*, ricercare un passato (come recita lo stesso titolo del primo poemetto, *Invenzione di un passato*), inventare la nostra identità: sono i punti di discontinuità forti, momenti di distacco e, in generale, momenti di dolore che, più di altri, dicono chi siamo?

GMV: Intanto, mi raccomando, l'espressione «inventare la nostra un'identità» non deve diventare qualcosa di superficiale, del tipo che ognuno si inventa l'identità che vuole o peggio (ricordo un'espressione analoga: «inventarsi il lavoro»). *Invenzione*, in questo caso, come giustamente sottolinei, da *invenire*, vuol dire trovare quello che già in sé è al lavoro, l'identità che è sempre in via di costruzione e di distruzione.

La nostra cosiddetta identità è soprattutto – semplificando – il persistere nel tempo dei riferimenti di interazione del nostro agire e pensare, delle nostre emozioni e dei nostri sentimenti. Se può essere un dolore, da un lato, la scomparsa di una persona cara, può essere un fattore di discontinuità che produce sofferenza anche la perdita, o la brutale trasformazione, di qualcosa che costituisce un riferimento quotidiano (nel paesaggio, per esempio, oppure in qualche tradizione). Da questo punto di vista anche il «nuovo» ha sempre una componente micro o macro traumatica, per quanto a volte positiva. Il «chi siamo» è sempre al lavoro in quegli interstizi. È lì che si misura, che perde la misura, che sceglie o viene catturato. Per questo c'è «invenzione», trovando «ci si ritrova», si va incontro – dentro – a ciò che viene.

DG: La natura è *puro ciamàr*, un puro richiamo (da *Prima vera II* in *Vanità della Mente*) cui l'io poetico sembra dare ascolto e voce indugiando nelle descrizioni; né mancano gli animali, un bestiario di tenerezza che completa questo quadro poetico: la poesia può, in una certa misura, paragonarsi, se non sostituirsi, a quel *solco* che tenta di lasciare traccia duratura nel tempo e del tempo della propria terra?

GMV: Se valutiamo il passato con il tempo della storia (figuriamoci quello dell'evoluzione!) viene in evidenza che la specie umana ha trionfato su tutti gli altri animali da pochi decenni. È un fatto però che oggi possiamo non temere più gli animali e allo stesso tempo immaginare a breve di dedicare parte del pianeta agli allevamenti intensivi e creare per il resto uno zoo globale, dove tenere monitorata e regolata la quantità e la diffusione degli altri animali. Questa demente prospettiva è legata anche al fatto che – a parte il fatto di alimentarsene – l'uomo non ha più bisogno degli animali, quando invece ha costruito la sua evoluzione culturale, le sue prime civiltà, sull'addomesticamento e sulla simbiosi con altri animali. E così l'essere umano crede di potersi dimenticare che viene da là, e che in parte è ancora là, nel regno animale. Non parliamo dell'acqua, della terra, degli alberi, di quell'incessante lavoro di reciproco adattamento che ci presenta il pianeta come se fosse davvero un'opera, una «creazione». E questo avviene perché da sempre la vita terrestre tutta è all'opera con il mutare delle condizioni della terra, mutandole, adattandosi e adattando. Troppo velocemente, però, l'uomo ha di recente acquisito una potenza tale da poter produrre mutamenti che vanno oltre la sua capacità di comprenderne le conseguenze e di adattarsi a esse. La natura allora chiama, come ha sempre fatto, chiama come può, in moltissimi modi, senza parole e allo stesso tempo con un radicamento nel linguaggio più profondo della parola storicamente determinata. E la parola della poesia, storicamente determinata, deve ascoltare quella voce, trovare i segni, a sua volta lasciare una traccia perché quei segni vengano riconosciuti.

DG: «Si vorrebbe allora un dire che avesse radici / nella bocca, nel nocciolo del tempo» leggiamo in *El scravass*, IV, da *Voci di Voci*: che percorso ha fatto la speranza in una lingua che potesse ridurre i concetti e le cose a un grado minimo di bisogno, con una semantica, quella del dialetto, che notoriamente esclude ciò che non è strettamente necessario e che sa perciò accorciare le distanze tra noi e le cose, tra noi e le cose pensate, tra noi e le persone?

GMV: Il dialetto mostra una possibilità – illude anche, da questo punto di vista – di risalire a un fondo più denso di quel dire che è sempre appeso all’istante. Il contrario dello scrivere, da un certo punto di vista; da un altro punto di vista anche l’analogo opposto: lo scrivere crea uno strato di parole resistente, quanto è inafferrabile il fondo del dialetto. Parlo di un dialetto senza storia, mai scritto prima, ovvero del suo sogno e della relativa filologia. Mi sono addentrato nelle ipotesi più estreme della mia coscienza e incoscienza del dialetto, giocando a rimpiattino con il suo passato e con il mio presente, con il suo presente e con il mio passato. Poi si è affacciato lo spettro dell’estetizzazione (la moda, il recupero, il folklore, la sagra, il vintage) e dell’uso politico identitario – così ho pensato che era il momento di lasciar perdere (almeno per un decennio, poi si vedrà).

DG: Costante tanto quanto topica è la riflessione sul tempo, la sua durata e la sua analisi qualitativa più che quantitativa e quest’ultima, laddove presente, è isolata e ricomposta per singoli tratti. L’io che si pone in questo tempo, in questi tempi, risulta nei componimenti perennemente consapevole di questa segmentazione, si interroga su quali momenti esattamente compongano, nella loro pluralità, una unità. L’atto poetico risana queste fratture inevitabili se si fa simbolo di quello che perdura senza discontinuità?

GMV: L’atto poetico, per quel che ne so come effetto su di me (della poesia degli altri), traccia nella mia mente e nel mio corpo, anche nel suo aspetto psicomotorio, una relazione che, attraverso la parola, crea l’analogo/vero di una possibile unità della pluralità, di una possibile animalità salva nell’umanità, di una possibile contemplazione dell’agire mentre è esso stesso in atto. È un analogo che «avviene» veramente – per la capacità della parola di causare in me senso, immagine, movimento – ponendo in evidenza il disegno di una verità altrimenti non esprimibile.

Per quanto riguarda quello che faccio io... ci provo. Provo a far sì che si veda – che resti aperta – quella che tu chiami la segmentazione e allo stesso tempo si mostri una possibile unità (e soprattutto l’unità vera che sempre sfugge e sempre si disfa ogni volta che si compone). Non mi illuderei perciò di trovare simboli che perdurino nella discontinuità, se non posti in gioco, interrogati, fatti agire al suo interno e – a volte – soltanto «lasciati stare».

DG: Nella poesia si fa strada l’urgenza di dover dire qualcosa, di veicolare un messaggio di responsabilità (si veda nel poemetto *Tra mi e ti*, II da *Telepatia* il «tocca a te parlare, adesso,»), ma allo stesso tempo non si rischia di cadere nell’assertività perentoria: quanto peso ha la presenza di segmenti dialogici per realizzare esattamente questa condizione dell’io poetico di non assolutezza e di continuo confronto, che sia domestico o con i poeti?

GMV: Anche qui indovini un dato importante: l'assertività si combatte con elementi elusivi nel lessico o nella sintassi, oppure con la contrapposizione dialogica, che in *Telepatia* si declina in molti modi, anche con cifre stilistiche diverse che compongono lo stesso poemetto. Anzi ho cercato in *Telepatia* di far convivere voci (toni, metrica, stile) diverse in uno stesso componimento, laddove in precedenza la diversità veniva dislocata in sezioni.

E poi non c'è nessun divieto al confronto, per me: parlare di altri poeti o con altri poeti, direttamente o, come accade con Andrea Zanzotto, in una visione, è quello che i poeti hanno sempre fatto, più o meno esplicitamente. Così come avviene con gli altri tutti, anche se non sono poeti: è sempre attraverso gli altri che ci conosciamo. Ricordiamoci che nessuno si vede davvero allo specchio: ci mettiamo sempre in posa. La volta che invece ci accade di girare l'angolo senza sapere che dall'altra parte c'è una vetrina-specchio a un metro di distanza, dove rischiamo di andare a sbattere su noi stessi, facciamo un passo a lato, scartando, pensando in un primo momento: «Ma guarda quella faccia da imbecille...!».

Bibliografia

Gian Mario Villalta, *Vose de Vose/ Voce di Voci*, Campanotto Editore 1995.

Gian Mario Villalta, *Vedere al buio*, Sossella Editore 2007.

Gian Mario Villalta, *Vanità della mente*, Mondadori 2011.

Gian Mario Villalta, *Telepatia*, LietoColle, 2016.

Massimo Gezzi

Francesca Santucci: Ne *Il mare a destra* (2004) e *L'attimo dopo* (2009) incontriamo la storia di un individuo: leggiamo dei suoi viaggi in treno, delle case in cui ha abitato, del luogo in cui sono tumulati i suoi cani. L'esperienza idiosincratica, tuttavia, è affiancata da un'attenzione verso le forme di vita e materia prossime, il «minimo orizzonte di cose quotidiane». In particolare, ne *Il numero dei vivi* (2015) il soggetto si palesa come un ente immesso in uno spazio condiviso, plurale, circondato da esperienze più o meno monadiche con le quali confrontare la propria; l'identità della voce poetante si moltiplica, dà spazio a ogni «piccolo destino di una storia come tante», a personaggi diversi. Come si giunge al caleidoscopio de *Il numero dei vivi*? E in che relazione sta la frammentazione del soggetto con la variazione della forma? In questa raccolta, per dire, si registra un uso più sistematico della strofa, un ricorso all'organizzazione poemica dei componimenti, e la comparsa della scrittura in prosa.

Massimo Gezzi: *Il numero dei vivi*, sin dal titolo, voleva presentarsi come libro plurale, policentrico. Le mie esperienze biografiche e intellettuali, sottilmente intrecciate le une alle altre, mi hanno portato negli anni alla necessità di allargare lo sguardo. Per quanto io non abbia nulla contro la poesia lirica – a patto che non sia autoreferenziale e lacrimosa, come ho cercato di dire in un paio di saggi che si trovano on-line –, sentivo la necessità di estendere lo sguardo su tutti i *vivi*, o su molti di loro. Le esperienze biografiche da un lato (la paternità, l'emigrazione, la nuova professione di docente liceale) e una riflessione sulla società e la politica contemporanea innescata dalla lettura di filosofi per me importanti (Badiou, Žižek, Michéa) mi hanno portato a cercare di includere, in una raccolta di poesia, tante soggettività, oltre alla mia, a tentare di moltiplicare gli sguardi sulla realtà (è questo il motivo per cui ho incluso nel libro, non senza qualche resistenza interna dovuta al fatto che temo come la peste le strumentalizzazioni e l'*engagement* di facciata, poesie che parlano di migranti, come *La notte di Natale e Corpi*). Sentivo che era giunto il momento, insomma, di aprirsi alla pluralità delle voci e degli sguardi, di accogliere l'altro. E l'altro spesso ci mette a disagio, ci sembra imperfetto, fastidioso, se non addirittura sbagliato: è per questo, credo, che il libro accoglie l'imperfezione anche nella forma, nella struttura. Ci sono versi informi, testi in prosa, testi in poesia mista a prosa, sezioni chiuse e costruite (come la prima, *Uno*, tutta giocata sulla replicazione della strofa) e sezioni invece più sfrangiate, più sfuggenti. Mi sembrava, insomma, che la forma dovesse partecipare di questa diffrazione dello sguardo e del pensiero. Alcune poesie suonano male, non ingranano un ritmo: mi sono detto che era un rischio da correre, e le due epigrafi in difesa dell'imperfezione (da Simonide e da Bonnefoy) volevano dichiarare la consapevolezza di questo rischio e di questa necessità espressiva.

FS: Nel tuo ultimo libro, *Uno di nessuno* (2016), la prospettiva torna monolitica: ricorri a una prima persona per raccontare la biografia di Giovanni Antonelli, assumendo la sua stessa voce; lo fai attraverso la forma coesiva del poema. Gli ultimi versi, però, sembrano alludere – metapoeticamente – a un gioco del rovescio, a un'indistinzione identitaria: «Andate, parole [...] lasciatemi l'illusione che qualcuno saprà | veramente chi siamo, se io sono | Antonelli e voi tutti siete me».

MG: Proprio così. Volevo raccontare la vicenda di quest'uomo cancellato dalla storia e da qualsiasi memoria condivisa, di questo poeta magari non eccelso ma sicuramente autentico e valido. Potrei dire che Antonelli è uno dei tanti sommersi, uno dei «vinti della storia» che attendono di avere voce di cui parlava Walter Benjamin, e forse anche un subalterno nel senso gramsciano del termine. Ho scelto di raccontare la storia di quest'uomo e di questo scrittore, incontrato per puro caso, per tre ordini di motivi: un motivo biografico (siamo nati e abbiamo vissuto nello stesso paese, amandolo e odiandolo con simile intensità); un motivo storico-letterario (mi interessava ricostruire la vicenda di una persona e di uno scrittore di cui, prima che me ne occupassi io, reperendo documenti d'archivio inediti, non

si conoscevano neanche le date e i luoghi di nascita e di morte); un motivo di ordine politico, che ho illustrato poco fa ricorrendo a Benjamin e Gramsci: Antonelli è uno dei tanti sommersi, e se la sua vicenda si potesse interpretare anche in modo allegorico, aggiungerei che raccontare la storia di un escluso, di un diverso, di un uomo recluso in innumerevoli istituti di detenzione (manicomi e carceri) è un po' come raccontare la storia di uno dei tanti emarginati ed esclusi della nostra civiltà e dei nostri tempi. A questo allude, da una parte, la chiusa del poemetto: le vicissitudini di quest'uomo che evade e corre come un ossesso su e giù per l'Italia, cercando disperatamente un posto in cui vivere e un luogo in cui sentirsi parte di qualcosa, non sono diverse da quelle dei migranti di oggi, per esempio. D'altra parte, la chiusa («voi tutti siete me») voleva esprimere anche un sentimento di fraternità nei confronti di chi, come Antonelli, viene percepito come diverso e come scomodo per vari motivi e da diversi punti di vista egemoni. Ho cercato di affidare alla figura di questo poeta anarchico, anticlericale e «mattoide politicante» tutti questi significati e queste intenzioni.

FS: La robustezza di una sintassi minimale, essenziale, affianca un esercizio di indagine sulle cose, una deissi che tende a scomporre il circostante fino alla sua forma atomica. È interessante constatare come un lessico e una sintassi estremamente sobri veicolino un senso del reale che spesso si presenta cifrato, inintelligibile, inaccessibile. Ne *Il numero dei vivi*, una bambina indica delle cose, chiede con insistenza “Che è?”, e non le bastano le risposte, anche quando le riceve continua a chiedere; allora, la poesia conclude con i versi: «Sillabiamo, | ripetiamo, ma sappiamo benissimo | che hai ragione tu.».

MG: Concordo con questa osservazione. Lessico e sintassi sobri possono benissimo veicolare un senso del reale complesso e cifrato. Una delle poesie di Leopardi più radicalmente interrogative è il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, che è anche una delle sue poesie più lineari, cantabili, più ricche di rime bacciate e di espedienti semplici come le figure di ripetizione, oltre che di un lessico tutto sommato elementare (luna, greggia, pastore, erbe, nubi, vita, cielo, ecc.). E in fondo la radicalità delle domande che pongono i bambini è generata proprio da parole semplici, da gesti che sembrano elementari e che invece schiudono enigmi assoluti. L'economia dei mezzi espressivi non è mai direttamente proporzionale, mi pare, alle potenzialità conoscitive di un testo o di un'opera d'arte.

FS: Lo spazio che descrivi in molte delle poesie de *L'attimo dopo* è popolato di oggetti “postumi”: gli esseri umani e gli oggetti rispondono a un ciclo vitale al termine del quale la materia trapassa in una forma nuova, subisce una metamorfosi, continua a esistere “in altre forme”. È possibile che questa visione epicurea della materia sottragga alla tua poesia un'istanza stuporosa, epifanica? Mi pare che tu preferisca la ripetizione, all'occasione; e se tutto è già attorno a noi, niente di nuovo può arrivare a sconvolgere le circostanze presenti. (In *Tuesday Wonderland*, da *L'attimo dopo*, alcuni passanti si incrociano e il soggetto – che osserva e partecipa al quadro – ha in mente la morte di una persona, immagina che tutti sappiano, eppure è «un giorno come tanti», e le «cose restarono tutte quel che erano | l'attimo precedente: la luce fu luce, | gli autobus autobus, | gli aceri gli stessi, con qualche foglia in più»).

MG: Questa intuizione mi sembra notevole, e l'ipotesi che articoli mi appare del tutto credibile. In fondo io non credo o non credo più (o forse non ho mai creduto) che la vita si conformi come una «ripetizione dell'esistere» dalla quale emergono, talvolta, momenti privilegiati e rivelativi. Questa tensione, tipica della visione del mondo di Montale, mi è sempre sembrata fortemente metafisica, tant'è che Arsenio, sul litorale illividito dalle tracce della tempesta imminente, cerca i segni di un'«altra orbita». Il sentimento della permanenza, nel mio pensiero, è tanto forte quanto quello della perdita, del mutamento. Il fatto che gli esseri spariscono di continuo non sminuisce né contraddice la loro

capacità di permanere (dentro di noi, è ovvio, perché per me tutto si gioca solo e soltanto su questo mondo e in questa vita). Occorre anche aggiungere, però, che qualcosa di fortemente *traumatico* o di fortemente *politico* (o entrambe le cose insieme) potrebbe benissimo sconvolgere d'improvviso questa percezione: l'imponderabile cambia la forma del pensiero, e dell'imponderabile non possiamo parlare.

FS: Da anni collabori con il musicista Roberto Zechini, col quale hai organizzato diversi concerti-*reading*: le vostre sono performance in cui «testi e musica dialogano, si rispondono e si interpretano a vicenda» (*In altre forme*, 2011). Come si trasforma la tua poesia a contatto con un linguaggio diverso? Queste esibizioni, oltre alla poesia e alla musica, portano al centro anche la figura dell'autore-attore, non contemplata nella lettura silenziosa di un testo.

MG: Il rapporto e la collaborazione con Roberto Zechini durano ormai da quindici anni. Certamente la performance dal vivo recupera la voce, che a me continua a sembrare importante, nonostante secoli di lettura silenziosa. La poesia conserva una dimensione musicale che *può* (non: *deve*) essere tradotta in lettura ad alta voce e in musica. La poesia non si trasforma, però, perché la scrittura prescinde sempre e necessariamente da qualsiasi corollario. Diciamo che quando leggo con Zechini eseguo il testo in una maniera diversa da come lo eseguo quando leggo da solo: con la musica avviene un dialogo, un inseguimento di ritmi che nella lettura semplice non esiste. E siccome sono musiche scritte o reinventate per i testi, questo dialogo dà spesso luogo a esiti per noi sorprendenti, anche quando improvvisiamo. Con *Uno di nessuno*, però, le cose sono cambiate: Zechini ha scritto un vero poema musicale che si sovrappone e si intreccia al mio, seguendolo capitolo per capitolo. Data questa struttura chiusa e complessa, ho sentito il desiderio e la necessità di affidare la lettura a un attore: così a dicembre Stefano De Bernardin è diventato Giovanni Antonelli, e la natura spuria di quel poemetto (un po' narrazione, un po' monologo teatrale) è stata messa perfettamente in luce dalla sua bellissima interpretazione. Speriamo di poterlo riproporre presto da qualche parte.

FS: L'attenzione verso la contemporaneità è un elemento importante che non declini solo all'interno della tua poesia: penso alle interviste e alle recensioni raccolte nel tuo *Tra le pagine e il mondo* (2015), e soprattutto al tuo ruolo di redattore (nonché fondatore) del sito culturale *Le parole e le cose*.

MG: Sì, cerco di restare attento, malgrado il lavoro di docente a tempo pieno (che in Svizzera comporta 24 ore di insegnamento in aula, più tutto il resto) mi abbia messo a dura prova, in questi ultimi anni. *Tra le pagine e il mondo* è un libro di congedo: un po' per mancanza di tempo, un po' per penuria di spazi (perché alcune testate, per eccesso di correttezza, impediscono a un poeta di recensire libri di poesia) so che non riuscirò più a dedicarmi alla poesia degli altri con l'attenzione e la costanza che avevo quando avevo venticinque o trent'anni. Ho riunito così dieci anni di recensioni e interviste – alcune delle quali a grandi poeti che non ci sono più: Raboni, Sanguineti, Heaney, Ashbery – in un volume di quasi trecento pagine.

Le parole e le cose invece è una bella realtà cui ho dato vita insieme a Guido Mazzoni e Gianluigi Simonetti nel settembre 2011 e che mi sembra ancora uno spazio importante, malgrado i blog appaiano tendenzialmente in declino rispetto a Facebook e Instagram. Fin quando riusciremo a renderlo un luogo capace di occuparsi della contemporaneità con la dovuta profondità e serietà, però, LPLC resterà uno spazio prezioso per tutti. Anche per me, certo, che ne traggo quotidianamente stimoli e inviti a riflettere.

Elisa Biagini

Francesca Del Zoppo: Le immagini di metamorfosi sono una costante della tua poesia. In particolare, la corporalità – perno dei tuoi versi –, scomposta nei suoi organi, viene reificata e associata a oggetti di uso quotidiano attraverso un procedimento di taglia e cuci. Proprio il campo semantico del filo, del cucito, è un motivo ricorrente in tutta la tua produzione poetica. Con *Da una crepa* (2014), il lavoro sartoriale (o chirurgico) diventa anche formale: estrapolati alcuni versi di Paul Celan dal testo originario, si costruisce con questi un discorso nuovo, rifunzionalizzandoli attraverso il montaggio e dando loro nuova voce in quello che viene definito un autentico dialogo. Corpo e dialogo: è possibile costruire un discorso sulla tua poesia partendo da queste due parole chiave?

Elisa Biagini: Certamente: come ho detto anche altrove, il corpo è il nostro tramite con il mondo, quindi ogni nostra esperienza e conseguente conoscenza passano attraverso di esso. E visto che dobbiamo scrivere di quello che conosciamo, non possiamo che partire da lui, lente imprescindibile del nostro vedere. La ricerca dell'altro anche quando questo è assente, la tensione verso la sua parola, sono da sempre al centro del mio lavoro poetico. Io esisto nell'occhio dell'altro, prendo vita, e solo aprendoci all'ascolto è possibile una comunicazione profonda anche in assenza di una risposta. L'esistenza dell'altro serve a formulare le giuste domande su se stessi e il mondo. Cercare costantemente l'altro è un gesto profondamente politico, di consapevolezza del proprio limite. Gli altri sono necessari per la costruzione di un senso di comunità andato perduto.

FDZ: La tua poesia si presenta formalmente come un versificare asciutto, rigoroso, che lavora per sottrazione progressiva: il verso è breve, la frammentazione insistente, la sintassi scarna, l'aggettivazione ridotta e il tempo soprattutto presente. Sembra che ci sia un'esigenza di definizione e chiarezza, alla quale si risponde con una selezione accurata delle parole, oltre che con una struttura organica e coerente delle raccolte. In una recente intervista, hai contrapposto la tua verticalità programmatica a un certo tipo di poesia italiana contemporanea dalla «parola orizzontale che sommerge» (*Quando l'occhio si oscura*, in *Da una crepa*): sarebbe interessante approfondire questa posizione ideologica, anche in rapporto al tuo modo di lavorare.

EB: Sicuramente penso ogni raccolta sempre in un modo molto strutturato. E per fortuna, quando lavoro con l'editore, queste mie strutture vengono sempre rispettate: il testo che deve aprire, il testo che deve chiudere, perché sono costruite a tavolino. Di solito, quando decido di lavorare su una raccolta, ho un progetto chiaro in mente – certo, esistono anche poesie d'occasione, poesie che mi vengono richieste, e sono anche molto divertenti, sono sempre delle sfide – però il libro, la raccolta nasce da un progetto e per questo metto prima insieme molto materiale. È come se preparassi un esame: fotocopie, libri, studio, prendo appunti e poi, piano piano, inizio la costruzione. Di solito non forzo troppo le cose, senno diventa un po' innaturale e non prende corpo. Per me è molto importante anche un altro aspetto, che è la mia formazione da storica dell'arte, quindi la presenza delle immagini è un aspetto importante del mio linguaggio, non è un qualcosa di costruito, ricercato. Ho studiato e studio ancora arte contemporanea, quindi per me l'arte è una presenza quotidiana. Intorno a quello che è il progetto della raccolta nascono una serie di dialoghi con immagini di mostre o visite a gallerie. Sicuramente, quello che stavi dicendo sulla pratica di sfrondare il testo – avete sentito i testi de *L'ospite* (2004) e avete sentito i testi di *Da una crepa* – è palese, è un'esigenza sempre maggiore. *Quando l'occhio si oscura* dice proprio questo: di chiacchiere ne sentiamo tante, e allora cerchiamo di scrivere poco, di usare poche parole ben scelte, molto pensate. Viviamo un momento storico, politico, culturale, piuttosto agghiacciante: molte urla, molte chiacchiere in qualsiasi contesto. Nel mio lavoro, trovo importante invece cercare di asciugarle, queste parole. Questo si lega anche molto al tema della responsabilità, cioè chi sceglie di scrivere ha un dovere morale – è chiaro che lo faccio

perché mi piace, sennò sarei deficiente e anche un po' masochista! No, bisogna che chi decide di fare questo lavoro – e io lo faccio ormai da anni – si assuma questa responsabilità della parola e del suo peso storico e culturale. Questo è un problema intellettuale ed è un grosso nodo in Italia, in questo momento culturale faticoso. Quindi, attendere, osservare la parola, ripensarla, rivederla e, solo poi, in un secondo momento, mandarla nel mondo.

FDZ: Nella tua poesia ci si scontra spesso con l'impossibilità: le funzioni della vita sono interrotte o inceppate. Tra queste, anche la comunicazione verbale subisce un cortocircuito o, quando è possibile, ferisce; il corpo, allora, sopperisce alle carenze della voce, assumendo una funzione comunicativa che tenta di fronteggiare l'«embargo» (*Tra noi la voce non*, da *L'ospite*) fra gli individui. Nell'ultima raccolta non accade, ma nei versi precedenti la relazione con gli altri corpi passa spesso attraverso una forma di cannibalismo: la corporalità sezionata diventa cibo, ci si esplora mangiandosi. Mi sembra che il costante sforzo del tuo lavoro sia orientato a scandagliare lo spazio che separa l'io dal mondo, occupato da oggetti e altre singolarità, in un incessante tentativo – problematico, fallibile – di superare la soglia che separa e unisce gli elementi del sistema. La parola “soglia” ricorre, mentre la stessa immagine della crepa, ambivalente, se considerata nel suo lato “positivo”, può rappresentare l'apertura di una via di comunicazione?

EB: Il nome di questo libro viene da una sezione alla fine, molto breve, che ho scritto durante una residenza d'artista nel sud delle Marche, nella casa di Osvaldo Licini, il pittore, dove sono stata pochi giorni dopo che c'era stato l'ultimo terremoto a L'Aquila. Anche lì, essendo abbastanza vicino, c'erano molte crepe ed erano crepe reali naturalmente, ma anche metaforiche. E pensiamo anche alla canzone di Leonard Cohen, *Anthem*. La crepa è fondamentale, è qualcosa che si sta rompendo, però pensate al pulcino: se il pulcino non rompe l'uovo, non passa la luce, non passa la vita. Mi piacciono molto queste situazioni qui! *L'ospite* è colui che ospita e colui che è ospitato: una sorta di soglia, molto celaniana. Sì, il discorso del mangiarsi per capirsi è fondamentale. È proprio la modalità del bambino piccolo che per capire il mondo assaggia le cose, le mette in bocca. Poi diventiamo adulti, che noia, tutte queste distanze dal corpo... Quante menate! È una grandissima perdita questa, e infatti anche Paul Celan e Emily Dickinson si toccano, perché l'unico modo per capirsi veramente è toccarsi, il capire passa attraverso il corpo, è il nostro filtro con il mondo. Sicuramente la soglia è importante: guardate anche i testi sulla pagina. Per me è fondamentale questo spazio bianco, perché è dove avviene l'incontro fra me e il lettore. La poesia è un trovarsi in mezzo a una stanza, dove io faccio un passo e il lettore fa un passo, quindi non un testo che è facile, perché come tutte le cose belle te le vuoi un po' guadagnare, ma neanche un testo astruso, incomprensibile, sennò avremmo il poeta sulla sua torre d'avorio. Mi piace anche l'idea della pagina che è uno spazio reale, dove fare un appunto, e che crea silenzio. Un necessario luogo di silenzio. Io trovo di fondamentale importanza il silenzio, il rumore lo sopporto sempre meno, è un'invasione costante, è una delle forme di violenza più perverse. Siamo bombardati: ovunque uno vada, musica e urla, e quindi il silenzio è un grande momento di ascolto di se stessi, e anche per poter ascoltare l'altro io ho bisogno di silenzio. E io devo ascoltare l'altro, perché non sono una monade. Certo è difficile, con tutte le difficoltà della comunicazione. Appunto l'immagine dell'embargo, il blackout, però è quello che dobbiamo fare, non possiamo che tenderci verso l'altro, pur nella difficoltà, è un qualcosa di costante per tutta la vita.

FDZ: La sintassi dei tuoi versi spesso veicola giustapposizioni di cose e azioni; il discorso della coscienza, che procede invece in modo consequenziale, sembra avere meno spazio rispetto a questa struttura analogica, più vicina all'inconscio. Si può riscontrare un corrispettivo tematico di questo procedimento linguistico nelle frequenti immagini di catabasi (il gesto di guardarsi dentro – «rovescio gli occhi in dentro: / faccio luce», da *seduta accartocciata come foglio*, nella raccolta *Nel bosco*, 2007 –, la comparsa frequente dei buchi neri, l'immersione nella coscienza, nel sonno, nel corpo) che compaiono nei tuoi versi?

EB: Stavo pensando all'ultimissima poesia di *Nel bosco*. L'affondamento è di nuovo un tentativo di contatto: inutile ragionare sulle cose in modo cerebrale, io devo toccare, affondare, entrare, quindi il bosco è chiaramente una metafora di qualcos'altro. Non a caso, l'ultimissimo testo recita: «che cosa cerco andando / in tondo e ancora / in tondo? la terra è fino / al cuore, i nervi / attorcigliati / alle forchette dei / capelli». Questa persona si fonde completamente, però in modo gioioso, perché profondamente conoscitivo: non è una fuga, è sempre un modo di cercare, andare oltre.

FDZ: Emerge, nella tua poesia, l'indagine attenta nei confronti di un io frammentato, sfuggente, impossibile da circoscrivere in un intero: oltre al sezionamento del corpo, ricorrono il doppio della voce poetante e l'allocuzione a un'altra sé. In questo senso, il frequente bilinguismo delle tue raccolte – italiano e inglese – può rappresentare un'altra possibile direzione per sondare la propria identità?

EB: Non è mai stata una scelta, non è mai stato un qualcosa deciso a tavolino. È successo semplicemente perché, dopo essermi laureata a Firenze e aver visto che non c'era assolutamente nessunissima possibilità di rimanere all'università, ho avuto la fortuna di vincere una borsa di studio per un dottorato e partire per gli Stati Uniti e, naturalmente, questo ha fatto sì – io amavo già molto l'inglese, anche la letteratura – che mi trovassi praticamente immersa in questa realtà. Mentre facevo il dottorato in italianistica andavo di nascosto a seguire le lezioni di scrittura creativa nel dipartimento di inglese, dove ho conosciuto la mia maestra, Alicia Ostriker, la persona che mi ha insegnato “a insegnare” scrittura poetica, cosa che faccio ormai da anni sia in inglese che in italiano. Mi si è aperto un mondo, perché all'inizio stavo nascosta e lei mi diceva di venire avanti, di partecipare! Cominciai a tradurre poesie dall'italiano per poterle condividere con gli altri compagni di corso. E poi a sognare in inglese, in modo naturale. Come altrettanto naturale è stato poi tornare alla lingua italiana quando sono rientrata dopo aver studiato e poi insegnato lì per cinque anni. L'inglese è la lingua nella quale insegno, sia storia dell'arte che scrittura e letteratura, però naturalmente non è più la lingua della quotidianità, quindi adesso solo qualche volta scrivo in inglese, quando sono negli Stati Uniti, sennò è raro. Sicuramente scrivere in un'altra lingua è affascinante, ti permette dei giochi linguistici, delle sperimentazioni: io ho scritto una sestina in inglese, cosa che in italiano non avrei mai osato fare, non mi interessa minimamente! Farlo lì era chiaramente un gioco, una sfida, però un gioco molto istruttivo, perché “ti osservi” scrivere e osservi come gli stessi temi, immersi in una lingua diversa, si manifestino diversamente.

FDZ: Hai collaborato spesso con artisti di varie discipline (musica, danza, teatro) e hai realizzato varie installazioni artistiche, ma mi sembra che il tuo essere poeta resti centrale nella maggioranza delle incursioni in altri linguaggi artistici. Come si comporta la poesia – la tua poesia – quando va a creare un discorso unitario con altre forme di espressione? In particolare, mi sembra interessante la commistione fra la poesia, un linguaggio dal pubblico ristretto, e la musica pop.

EB: Questa è una cosa a cui tengo molto, perché poi il lavoro del poeta è un lavoro molto solitario e quindi è importante confrontarsi con gli altri, educativo, anche in relazione al tuo io! Anche l'esperienza della traduzione, in questo senso, è molto utile, perché un autore che sta traducendo deve essere sempre molto vigile, molto rispettoso. Ripeto, la formazione di storica dell'arte è stata importante. Fin da quando ero adolescente mi baloccavo con l'idea di fare l'artista visiva, poi ho capito che non c'era “trippa per gatti” e ho lasciato perdere, e ho visto che la scrittura mi coinvolgeva e mi appassionava molto di più. L'inizio della collaborazione con Virgilio Sieni è avvenuto molti anni fa quando lui ha coreografato una mia lettura poetica... Per fortuna non ci sono tracce! Da lì, poi, è nata un'amicizia: ho scritto un poemetto per un suo spettacolo e continuiamo a collaborare. È affascinante, perché ti immergi nel mondo di corpi in azione, non solo immaginati o raccontati, sei sempre in una situazione di dialogo, e per me queste cose sono fantastiche e stimolanti. Stessa cosa con Filippo Gatti. Avevo scritto così, per divertimento, una serie di testi per canzoni d'amore, piuttosto diverse dalle cose

che avete sentito, ma proprio per sfida, e un amico ci ha fatti incontrare. Filippo Gatti è un cantautore, ma in questa occasione ha pensato solo alla musica. Il disco che abbiamo fatto ovviamente non è stato distribuito, è morto lì, però esiste, penso che si possa trovare qualcosa online. Anche quello è stata un'esperienza importante: dalla propria cameretta uno entra nello studio di registrazione e deve tener conto di mille cose, persone. Cambiare il testo, perché si deve adattare a certi ritmi. Quando è possibile poi collaboro con artisti visivi, anche con il mio compagno, che per esempio ha fatto le foto che sono sulle copertine dei libri usciti negli Stati Uniti. Uno dei progetti di installazione a cui tengo di più l'ho realizzato in occasione di un festival, che adesso si chiama *La democrazia del corpo* e si occupa di vari linguaggi artistici. Mi fu chiesto un progetto per l'Oltrarno, il mio quartiere. A una decina di persone chiesi "avete voglia di raccontarvi attraverso un oggetto della vostra casa?" – solo una di loro mi conosceva. Mi hanno invitata a casa loro, mi hanno dato fiducia e si sono raccontati (chi ha scelto una poltrona, chi ha scelto una vecchia foto) mentre io prendevo appunti. E poi gli ho chiesto una vecchia federa, usata, bianca possibilmente, e dopo un paio di settimane, dopo aver scritto i testi, gli ho riportato la federa con una poesia basata sul loro racconto di sé. Durante i giorni del festival, la federa rimaneva appesa fuori dalla finestra, e l'idea era quella di portare i testi fuori dalla pagina. La cosa più carina era ascoltare persone che non conoscevi dire, quasi sorpresi di se stessi, "ah, guarda, una poesia... E mi piace!". Se a una persona dici "adesso ascolta una poesia", la reazione è sempre "no, la poesia non la capisco, adesso non posso, no guarda ho fatto tardi devo andare!" Se invece li fregghi, gli fai leggere una poesia e dopo gli dici che è una poesia, diranno "però, mi è piaciuta", incredibile!



Saggi e recensioni

Carlo Mathieu

La voce dei Canti

Il seguente brano è tratto da C. Mathieu, La voce dei Canti, Aracne editrice, Roma 2015, pp. 21-28.

La materia dei suoni e la natura delle vocali

Insieme allo sviluppo di forme metriche e prosodiche che conducono alla messa in evidenza dell'enunciazione e che possono aver avuto un ruolo nell'evoluzione della lirica leopardiana, l'attenzione rivolta alla voce deriva anche dalle pagine dedicate nello *Zibaldone* al suono, alla voce e al canto. Leopardi sembra affidare all'udito una sorta di primato della poeticità, senso fra tutti più immediato e più «spirituale» per l'«effetto fisico» che smuove negli organi, e che agisce senza bisogno di mediazioni dell'intelletto:

La natura ha dato i suoi piaceri a tutti i sensi. Ma la particolarità del suono è di produrre per se stesso un effetto più spirituale [...]. Laonde quello stesso spirituale del suono è un effetto fisico di quella sensazione de' nostri organi, e infatti non ha bisogno dell'attenzione dell'anima, perché il suono immediatamente la tira a sé, e la commozione vien tutta da lui, quando anche l'anima appena ci avverta. [*Zibaldone*, 7 luglio 1820, pp. 157-158]

Per loro stessa natura un suono o un canto sono vicini alle idee di vago e indefinito: dicono della lontananza della fonte che li ha generati, possono lasciare nell'indeterminato quello che lo sguardo potrebbe invece circoscrivere. Nelle pagine dello *Zibaldone* del 16 ottobre 1821, spesso ricordato dalla critica e nei commenti per la sua attinenza a diverse liriche dei *Canti*, Leopardi compie quasi un inventario delle occasioni in cui un suono può essere «piacevole» e legato alla poeticità:

È piacevole per se stesso, cioè non per altro, se non per un'idea vaga ed indefinita che desta, un canto (il più spregevole) udito da lungi, o che paia lontano senza esserlo, o che si vada appoco appoco allontanando, e divenendo insensibile; o anche viceversa (ma meno), o che sia così lontano, in apparenza o in verità, che l'orecchio e l'idea quasi lo perda nella vastità degli spazi; un suono qualunque confuso, massime se ciò è per la lontananza; un canto udito in modo che non si veda il luogo da cui parte; un canto che risuoni per le volte di una stanza ec. dove voi non vi troviate però dentro; il canto degli agricoltori che nella campagna s'ode suonare per le valli, senza però vederli, e così il muggito degli armenti ec. Stando in casa, e udendo tali canti o suoni per la strada, massime di notte, si è più disposti a questi effetti, perchè nè l'udito nè gli altri sensi non arrivano a determinare nè circoscrivere la sensazione, e le sue concomitanze. È piacevole qualunque suono (anche vilissimo) che largamente e vastamente si diffonda, come in taluno dei detti casi, massime se non si vede l'oggetto da cui parte. [*Zib.*, 16 ottobre 1821, pp. 1927-1930]

Ma sono soprattutto i *Canti* ad essere attraversati fittamente dalla presenza di suoni e di voci, creando un vero e proprio sistema di impulsi sonori che si riverbera nel libro, innescando la risonanza della memoria. [...] E poco c'è di inscenamento teatrale nell'intreccio di voci e di suoni. La parola è per Leopardi qualcosa di materiale e corporeo:

Tutto è materiale nella nostra mente e facoltà. L'intelletto non potrebbe niente senza la favella, perché la parola è quasi il corpo dell'idea più astratta. Ella infatti è cosa materiale, e l'idea legata e immedesimata nella parola, è quasi materializzata. La nostra memoria, tutte le nostre facoltà mentali [...] non concepiscono esattamente nulla, se non riducendo ogni cosa a materia, in qualunque modo, ed attaccandosi sempre alla materia quanto è possibile. [*Zib.*, 9 settembre 1821, p. 1657]

E non solo la parola, ma anche i suoni sono «cose materiali» che però «tengono quasi dello spirito»; per questo, per essere pienamente intesi hanno bisogno di essere ravvicinati in qualche modo alla materia:

A questa osservazione si può riferire l'utilità de' versi per ritenere le cose a memoria ecc. Osservate ancora. I suoni son cose materiali, ma poco materiali in quanto suoni, e tengono quasi dello spirito, perché non cadono sotto altro senso che dell'udito [...]. Se per tanto ad uno che non sappia di musica [...] tu vorrai dare ad intendere il meccanismo di un'aria, l'analisi, le differenze, le gradazioni de' suoi tuoni mediante il solo udito, difficilmente riuscirai. Ma facendogliela quasi vedere sul piano-forte (o scritta ecc.) e materializzandogli in questo modo i tuoni, le loro distinzioni, e posizioni, egli concepirà facilmente ogni cosa [...]. E generalmente parlando si può dire che la chiarezza dell'espressione di qualsivoglia idea, o insegnamento, consiste nel materializzarlo alla meglio, o ravvicinarlo alla materia, con similitudini, con metafore, o comunque. [*Zib.*, 13 settembre 1821, p. 1689]

Leopardi ha da sempre rivolto la sua attenzione ai canti, documentata fin dalle prime pagine dello *Zibaldone* (p. 29), con il richiamo e la trascrizione di alcune canzonette popolari recanatesi. Ma è tra l'estate e l'autunno del 1828 che Leopardi intensifica le letture sull'argomento. Egli è a Firenze, dopo aver passato l'inverno e l'inizio della primavera a Pisa. Qui legge il *Bullettin universel des sciences et de l'industrie* (denominato anche *Bullettin de Férussac*) e il *Journal des savans*, che ha la possibilità di trovare al Gabinetto Vieusseux.

Trascrive sistematicamente nello *Zibaldone* numerosi passi dei numeri pubblicati negli anni 1824-27 [...]. Dal *Bullettin* [...] Leopardi prende appunti su canti popolari e sulla lingua di disparate tradizioni, danesi, slave, moldave, nordiche, greche. Non vi è alcuna traccia di un interesse che possa virare alla idealizzazione del lontano e del popolare: a “compulsare” il periodico francese sembra piuttosto il poeta-filologo. Difatti la lettura del *Bullettin* sembra soprattutto dare il via alla riflessione di Leopardi intorno ai sistemi di scrittura, all'assestamento degli alfabeti, allo scarto fra l'ortografia e la pronuncia delle parole e ai mutamenti nel tempo di quest'ultima, in particolar modo di quella delle vocali.

Le osservazioni sui canti, sul rapporto tra tecniche di composizione, poesia e canto, si affiancano alle considerazioni sul corpo della lingua e sembra concretizzarsi formalmente in questi mesi fiorentini l'adiacenza tra poesia, canto, vocalità e vocalismo. Leopardi compie tali riflessioni, come in simmetria, insieme ad un altro tema che da sempre lo ha accompagnato e che sembra trarre nuova linfa dalla lettura del periodico francese: Omero e la sua poesia, tema che si cercherà di focalizzare poco sotto.

Si è detto vocalismo. Le attenzioni filologiche di Leopardi si sono soffermate da sempre sulle vocali, con incredibile finezza. Ce ne si può fare un'idea a partire dagli *Indici* dello *Zibaldone* compilati a Firenze nel luglio '27: dal digramma eolico ai dittonghi greci e latini, dal concorso delle vocali nella lingua dei trecentisti ai fenomeni di sinizesi nel latino volgare, dalle vocali delle lingue orientali alle aspirazioni dei primi alfabeti (si legga il lungo brano del 7 luglio 1821, pp. 1283-1291) al bellissimo pensiero sulle vocali degli antichi orientali (29 aprile 1822, pp. 2404-5); ecco il primo passaggio:

Io son certo che gli antichi orientali, o i primi inventori dell'alfabeto, non s'immaginarono che i suoni vocali fossero così pochi, e tanto minori in numero che le consonanti. Anzi dovettero considerarli come infiniti, vedendo ch'essi animavano, per così dire, tutta la favella, e discorrevano incessantemente per tutto il corpo di essa, come il sangue per le vene degli animali. O pure, (e questo credo piuttosto) non li considerarono neppure come suoni, ma come suono individuo, e questo infinito e indeterminabile e indivisibile, come appunto immaginarono gli antichi filosofi quello spirito animator del tutto che *totam agit molem, et toto se corpore miscet*.

Interesse filologico e sensibilità poetica coincidono. Fin dalle prime note filologiche Leopardi immette il discorso sulle vocali nel personale circuito della poesia degli antichi e del primitivo: tanto più una lingua si allontana dalle proprie radici primitive e dalla naturalezza quanto essa perde in 'corpo' vocalico. Ecco un brano dedicato al «concorso delle vocali» scritto nel giugno '21 a Recanati:

Il concorso delle vocali suol essere accetto generalmente alle lingue (se non altro de' popoli meridionali d'occidente) tanto più, quanto elle sono più vicine ai loro principii, ovvero ancora quanto sono più antiche, e quanto più la loro formazione si dovè a tempi vicini alla naturalezza de' costumi e de' gusti. Per lo più vanno perdendo questa inclinazione col tempo, e col ripulimento, e si considera come duro e sgradevole il concorso delle vocali che da principio s'aveva per fonte di dolcezza e di leggiadria. [*Zib.*, 12 giugno 1821, p. 1157-58]

Riflessioni riprese sette anni più tardi a Firenze, nel settembre del 1828, nel periodo in cui si dedica alle riflessioni sull'ortografia dei testi e sulla prosodia delle lingue antiche:

Nè credo che altri possa additare poesia di gente veruna ove i fondatori della lingua scritta non si siano dilettrati di melodia; e che non vi dominassero le vocali; e che poi non si diminuissero digradando. Anche nella prosodia latina, che era meno primitiva e tolta di pianta da' Greci, e in idioma più forte di consonanti finali, regge l'osservazione; ed anche nelle reliquie di Ennio pochissime, pur le battute de' ventiquattro tempi dell'esametro su le vocali per via d'iato sono moltissime; e spesse in Lucilio; e parecchie in Lucrezio; non rare in Catullo; non più di sette, che io me ne ricordi, in Virgilio; e una sola in Orazio, nè forse una in Ovidio. Or quante, se pur taluna è da trovarne in Lucano e gli altri tutti congegnatori intemperanti di consonanze, fino allo strepitosissimo Claudiano? Ben diresti che la divina commedia sia stata verseggiata studiosamente a vocali. Ma che le modulazioni non prevalessero alle articolazioni de' versi, avveniva più presto in Italia che altrove; perchè il Petrarca aveva temprato l'orecchio alla prosodia Provenzale sonora di finali tronche più che la Siciliana che a Dante veniva fluida di melodia. [*Zib.*, 21 settembre 1828, p. 4386]

E di dieresi, di dittinghi, di iati, di modulazioni e incontri vocalici i *Canti* sono costellati: «ove per poco / il cor non si spaura» *L'infinito*, «O graziosa luna, io mi rammento» *Alla luna*, «amor [...] t'abbandonava. Ombra reale e salda / ti apparve il nulla» *Ad Angelo Mai*, «Dolce e chiara è la notte e senza vento» *La sera del dì di festa*, «Sonavan le quiete / stanze [...] Che pensieri soavi» *A Silvia*, «Vaghe stelle dell'Orsa, io non creda» *Le ricordanze*, per fermarsi solo a qualche verso.

[...] È viva in Leopardi, nella concretezza del corpo della lingua poetica, di fianco alle attenzioni del filologo e del poeta, la presenza continua di una vocalità.

Un ultimo appunto: durante le letture dell'estate del 1828 passata a Firenze, Leopardi ritorna a compiere osservazioni su Omero, toccando le diverse tematiche della questione della sua lingua e della struttura dell'*Odissea* e dell'*Iliade*, del genere della poesia e della prosodia di Omero. Lo accompagnano le

letture del *Bullettin de Férussac* e in particolar modo quelle che considera le «bellissime e acutissime osservazioni» del filologo tedesco Friedrich August Wolf nei suoi *Prolegomena ad Homerum* (1795). Leopardi riflette così sulla tipologia di composizione nella Grecia antica, sul rapporto fra lingua scritta e improvvisazione del canto e sulla tradizione dei rapsodi: lo fa soffermandosi anche sul nesso fra scrittura e le forme della lingua poetica che comportano le strutture della voce e del canto. E colpisce l'annotazione degli ultimi giorni di luglio perché, nella radicalità dello spunto, insieme al filologo sembra parlare il poeta dei *Canti* con la sua attenzione alla priorità del ritmo:

Aggiungo che credo ancora che i suoi versi [di Omero] fossero ritmici, non metrici, fatti cioè ad un certo suono, non ad una regolata e costante misura; alla quale (mediante però l'ammissione di quelle loro infinite irregolarità ed anomalie, che furono chiamate e si chiamano eccezioni, licenze, ed ancora regole) fossero ridotti in séguito dai diascheuasti ec. Così è probabile che originalmente e nell'intenzione dell'autore fossero ritmici i versi di Dante, ridotti poi per lo più metrici nello stesso secolo, 14°. E così, come ha provato un loro dotto editore, il Dott. Nott, che mi ha eruditamente parlato di questa materia, furono puramente ritmici i versi dell'inglese Chaucer. Lo furono ancora certamente quelli de' più antichi verseggiatori nostri, provenzali, spagnuoli, francesi. [*Zib.*, 26-21 luglio 1828, p. 4322]

Dante, che parallelamente al discorso su Omero ricorre con insistenza – quasi una sorta di nome tutelare – nelle ultime pagine dello Zibaldone attraverso enunciati brucianti [...], Dante, ci dice Leopardi, è poeta che procedeva nella scrittura non con versi «metrici», ma con versi «ritmici».

Letizia Imola

Il respiro di Fureur et mystère

XIII

Fureur et mystère tour à tour le séduisirent et le consumèrent. Puis vint l'année qui acheva son agonie de saxifrage.

Furore e mistero a turno la seducevano e la consumavano. Poi venne l'anno in cui finì la sua agonia di sassifraga.

(*Partage Formel*, frammento XIII, in *Seuls Demeurent*[1])

Il titolo binario può funzionare come una definizione della poesia e della sua tensione interna. Nomina le due forze che presiedono alla sua esistenza: *Furore e mistero*. L'associazione dei due termini tuttavia non è immediata, entrambi hanno un lato oscuro, un senso positivo e uno negativo. Si può interpretare il mistero come ciò che è proprio della poesia e il furore come la collera dell'uomo ribelle ai crimini della sua epoca. Infatti il tono della raccolta è di rivolta: schierarsi contro tutto ciò che opprime, soffoca. Mistero come enigma del male assoluto, quello di ogni credo e creazione. *Furor* come passione, ispirazione poetica, frutto dell'intervento di uno spirito divino. Il poeta traduce l'intenzione in "atto ispirato".[2]

In Char la poesia diventa "fervore bellico",[3] sentimento del mistero mobilitato alla lotta. Il furore ha bisogno di un soggetto, mentre il mistero rappresenta la dimensione dell'ignoto che avvolge stabilmente la soggettività. Il mistero anima il furore, che prenderà le armi in suo nome.

Nel 1948 René Char pubblicava la somma di dieci anni di scrittura, dell'ante e dopoguerra, intitolandola appunto *Fureur et mystère*. A quattro anni dalla liberazione, l'esperienza essenziale della Resistenza: incontro di poesia e azione. *Fureur et mystère* figura come una raccolta antologica ed è la Storia a girare le pagine di questo libro. La prima sezione, *Seuls Demeurent*, è datata 1938-1944, *Feuillets d'Hypnos* 1943-1944, *Le Poème pulvérisé* 1945-47 e *La Fontaine narrative* 1947. Solo di *Les Loyaux Adversaires* non sono precisate le date di composizione.

[...]

La vie inexprimable La seule en fin de compte à laquelle tu acceptes de t'unir Celle qui t'est refusée chaque jour par les êtres et par les choses Dont tu obtiens péniblement de-ci de-là quelques fragments décharnés

[...]

La vita inespriabile La sola in fin dei conti alla quale accetti di unirti Quella che ti è rifiutata ogni giorno dagli esseri e dalle cose Di cui ottieni a stento qui e là qualche scarno frammento (*Commune présence*, II, in *Moulin Premier*)

Comune presenza può essere presa come locuzione emblematica della poesia di Char; potrebbe suggerire compresenza e riconciliazione, invece conduce al dialogo violento delle cose. Non vi è nulla di più distante della metafora semplificata, del riflesso che assocerebbe gli stessi simili, dalla

poesia di Char.[4] L'unità pacifica della metafora è distrutta, se c'è similitudine, *comune presenza*, è a partire dallo svelamento di una separazione e di una differenza, e i contrari, *esaltante alleanza*, sono l'occasione per misurare questo scarto che vi è tra le cose.

Nel frammento XVII di *Partage Formel* è esplicito l'interesse per la filosofia di Eraclito, che vede nei contrari *la condizione perfetta e il motore indispensabile per produrre armonia*. Il poeta è colui che può vedere i contrari con coscienza, e il suo compito è di annullare *il passaggio da causa a effetto*. La similitudine diviene appunto un'interrogazione sulla separazione degli esseri e delle cose; e se ogni cosa è separata dai suoi simili, si rivela allora letteralmente ermetica. La similitudine non rende conto del reale, svela il visibile autentico, che la miopia della nostra percezione dissimula, e si rivela come l'organizzatrice veridica di questo reale. Non a caso a Char è cara la paratassi, la giustapposizione, faccia a faccia intransitivo delle cose.[5]

Argument

[...]

Né de l'appel du devenir et de l'angoisse de la rétention, le poème, s'élevant de son puits de boue et d'étoiles, témoignera presque silencieusement, qu'il n'était rien en lui qui n'existât vraiment ailleurs, dans ce rebelle et solitaire monde des contradictions.

Nota introduttiva

[...]

Nata dal richiamo del divenire e dall'angoscia del trattenere, la poesia, alzandosi dal suo pozzo di fango e di stelle, testimonierà quasi silenziosamente, che non vi era nulla in sé che non esistesse veramente altrove, in questo ribelle e solitario mondo delle contraddizioni.

(da *Le Poème pulvérisé*, in *Fureur et mystère*, p.163)

Char può apparire come il poeta dell'essenza della poesia, nel senso che la sua poesia è un'interrogazione che pone in dialogo la separazione delle cose e la loro comune presenza, e non si rifà alla persona del poeta; ha sempre evitato di operare una sintesi tra la sua vita e la sua opera, guadagnando in impersonalità. Per Char la poesia è semplicemente la verità[6] e vuole dire ciò che *dimora*. *Seuls demeurent*, è un forte "titolo-predicato"[7], rappresenta l'oggetto, il contenuto della poesia di Char, *che soli dimorano*, rimangono, nell'orrore della guerra.[8] Da ciò una parola tesa, una scrittura indurita dall'ermetismo che domina, solida e compatta. Il linguaggio ermetico come metodo di conoscenza poetica del mondo.

Passando ad un discorso più concentrato e tematico, si può notare che fin dalle righe introduttive di *Fureur et mystère*, l'uomo è associato al respiro. *L'uomo fugge l'asfissia*, la morte per soffocamento, per affermare una vita di respiro, di parole. Quest'uomo, *che disbosca il suo silenzio interiore e lo ripartisce in teatri*, non è condannato a *prigione e morte*, ma gli è riservata la *transumanza del verbo*. L'asfissia denunciata da Char nella nota introduttiva di *Seuls demeurent* è quella di una precisa epoca storica,[9] ma può essere estesa a quella di qualsiasi uomo in qualsiasi tempo. Come si è già detto l'atteggiamento della raccolta è di rivolta: schierarsi contro tutto ciò che opprime, soffoca e lo scopo è ristabilire una forza vitale. Due righe manoscritte in una delle prime pagine di un esemplare di *Poème pulvérisé* (Ed. Fontaine, 1947) recitano così: «Mon poème est mon vœu en révolte. Mon poème a la

fermeté du désastre; mon poème est mon soufflé futur.»[10]

La respirazione designa un modo d'essere, implica un compito e una condotta: “ogni respiro offre un regno”[11] e questo regno è per eccellenza quello del poeta che, tenendo fede al suo proposito iniziale – *l'uomo fugge l'asfissia* – si definisce contemporaneamente come colui che perseguita, preserva e che libera. Il furore, l'amore e la libertà[12] sono il suo ossigeno.[13]

«Toute respiration propose un règne: la tache de persécuter, la décision de maintenir, la fougue de rendre libre. Le poète partage dans l'innocence et dans la pauvreté la condition des uns, condamne et rejette l'arbitraire des autres.

Toute respiration propose un règne : jusqu'à ce que soit rempli le destin de cette tête monotype qui pleure, s'obstine et se dégage pour se briser dans l'infini, hure de l'imaginaire.»

La voce, la bocca,[14] la sete,[15] la fontana[16] sono parole-tema che echeggiano, metaforizzandola, quest'immagine essenziale del *souffle*, contemporaneamente soffio vitale e creatore. Di modo che il respiro sembra diventare tutt'uno con la parola che, letteralmente, disseta:

3

Dans la luzerne de ta voix tournois d'oiseaux chassent soucis de sécheresse.

Nell'erba medica della tua voce, tornei d'uccelli cacciano crucci di secchezza.

(*Afin qu'il n'y soit rien changé, in Seuls Demeurent*)

194

Je me fais violence pour conserver, malgré mon humeur, ma voix d'encre. Aussi est-ce d'une plume à bec de bélier, sans cesse éteinte, sans cesse rallumée, ramassée, tendue et d'une haleine, que j'écris ceci, que j'oublie cela. Automate de la vanité ? Sincèrement non. Nécessité de contrôler l'évidence, de la faire créature.

Mi faccio violenza per conservare, malgrado il mio umore, questa mia voce d'inchiostro. Sicché, è con penna a testa d'ariete, senza posa spenta, senza posa riaccesa, concentrata, tesa e d'un sol fiato, che scrivo questo, tralascio quello. Automa della vanità? No, sinceramente. Necessità di controllare l'evidenza, di fare creatura.

(*Feuillets d'Hypnos*)

Il tema della voce e del canto ricorre più volte con una sfumatura violenta, ad esempio in *Anniversaire*, «Ta bouche crie l'extinction des couteaux respirés» che ricorda la spada del canto del rigogolo, le voci vetrose di *Visage nuptial* e la lingua mozza del *foglio 57*. Ma soprattutto richiama un altro grido, quello del frammento 104: «Les yeux seuls sont encore capables de pousser un cri», il grido soffocato degli anni di guerra, un grido tutt'occhi. Il grido desolato come la pupilla di chi vede gli orrori.

«La parola si fa azione: l'azione scappa dalla parola; ed ecco la ragione della loro superiore laconicità. Quasi radici, così ferite, di un'azione, che emettono linfa dopo averla succhiata dal terreno impervio e minaccioso della morte.»[17]

Come il partigiano, il poeta, sotto la minaccia della morte sviluppa una piena adesione alla giusta causa della vita. Misteriosamente, il tocco magico della morte apre un accesso all'unità: inaugura il suo canto. Un canto fatto di singulti e in svariate forme.

La raccolta si compone di poesie in versi, in prosa, versetti, frammenti aforistici, tutti modi di prendere la parola dettati dalla necessità. La sensazione è quella di una varietà e mobilità delle forme, al servizio di un unico progetto e preoccupazione: "alimentare di ossigeno mentale gli uomini minacciati di asfissia." [18] Si prende e riprende parola in molti modi, così come si prende e riprende fiato. La parola fa alternare brevi spasmi e respirazioni profonde.

Fureur et mystère è posto sotto il segno dell'urgenza: il poeta deve affrontare in fretta il reale che si decompone sotto i suoi occhi e al quale deve strappare qualche frammento di verità. La scrittura poetica di Char è caratterizzata da velocità e brevità, e di conseguenza condensazione e inafferrabilità. Il "*raccourcis fascinateur*" della poesia chariana, il suo "*art bref* sta tutto nell'esiguità del tempo concesso alle cose per il loro ingresso nella coscienza." [19] È una scrittura ellittica, che trae la propria forza dal risparmio sui legami logici, provocando cortocircuiti da cui scaturiscono illuminazioni poetiche. In ragione di questa fulmineità, Sereni parla di "trascrizione" piuttosto che di scrittura. Aggiunge che Char non ci aiuta a leggere se stesso, ma parla come se fossimo presenti a vedere e ascoltare, presupponendo le circostanze. [20]

A volte la poesia in versi si restringe fino all'haiku: qualche parola è sufficiente per cogliere l'emozione poetica in seno alla realtà attuale, per manifestare la meraviglia del quotidiano nella sua immediatezza. Questa poetica dell'istante fotografa il Mistero – o il poetico – al suo strato grezzo.

La poesia frammentata non è incompiuta, secondo Blanchot apre ad un diverso compimento: quello «che è in gioco nell'attesa, nell'interrogare o in un'affermazione irriducibile all'unità». Perché «la parola frammentaria non è mai unica», «non è scritta sulla base dell'unità, né in previsione di essa». Le frasi di Char nonostante siano interrotte da spazi bianchi, isolate e dissociate, possono essere percorse, si può passare da una all'altra «con un salto e prendendo coscienza di un difficile intervallo». [21]

Si può dire che il frammento è la forma dominante della raccolta, con *Feuillets d'Hypnos* occupa letteralmente il centro dell'opera, ma appare anche in altri momenti (*Afin qu'il n'y soit rien changé*, *Partage formel* e *À la santé du serpent*). Il frammentario si rivela il luogo di una percezione della continuità e si impone, per la sua velocità e densità, come il modello stilistico della scrittura di Char. Rifiuta ogni gratuità poetica, è una scrittura con forza di opposizione, di sicurezza nel gesto e nella mira. Ma "la quantità dei frammenti lo lacera": prima di essere a una scelta poetica, la frammentazione è in primo luogo subita. [22] In una dicotomia che vede opposte vita e morte, libertà e prigionia, respiro e asfissia, il frammento è una rappresentazione possibile dei primi e allo stesso tempo una risposta possibile ai secondi termini. È contemporaneamente una risposta alla tragedia e una scrittura tragica.

Note:

- [1] René Char, *Fureur et mystère*, Gallimard, 1962, p. 68
- [2] *Partage Formel*, frammento XXXV, in *Seuls Demeurent*
- [3] *À une ferveur belliqueuse*, in *La fontaine narrative*
- [4] “La poésie est de toutes les eaux claires celle qui s’attarde le moins aux reflets de ses ponts.”, *À la santé du serpent*, XXVI, p. 190, in *Le Poème pulvérisé*; concetto analizzato da Eric Marty nella monografia *René Char*, Éditions du Seuil, 1990, in particolare cap. 2. *L’ordre poétique, Commune présence et séparation*, pp. 85-92.
- [5] Ibid. Eric Marty, *René Char, La demeure*, pp. 49-71 ; di questa monografia, per il concetto di similitudine si vedano i paragrafi : *La similitude*, pp. 80-84 e *Similitude e solitude* pp.103-107 ; per la forma del frammento: *Le temps du fragment*, pp. 144-149
- [6] « ... poésie et vérité, comme nous savons, étant synonymes. » in *Partage Formel*, XVII, in FM, p. 69
- [7] Jean Claude Mathieu, *La poésie de René Char*, José Corti, 1985, p. 139
- [8] Occorrenze in: *Envoutement à la renardière* («Je demeurais là, entièrement inconnu de moi-même...») p.24; *Éléments* («Dans cette femme encore jeune un homme devait avoir racine, mais il demeurait invisible comme si l’horreur, à bout de forces, s’en était tenue là.») p. 34 ; *Hommage et famine* («...Femme qui dormez dans le pollen des fleurs, déposez sur son orgueil votre givre de médium illimité, afin qu’il demeure jusqu’à l’heure de la bruyère...») p.51.
- [9] Il testo è datato 1938
- [10] René Char, *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983, nota a p. 1264
- [11] *Partage Formel*, frammento L, in *Seuls Demeurent*
- [12] Il verbo della libertà «ne fut pas un aveugle bélier mais la toile où s’inscrivit mon souffle.» *La Liberté*, in *Seuls Demeurent*, p. 52
- [13] L’idea di partenza di questo scritto viene proprio dall’analisi del frammento L di *Partage Formel*, fatta da Jean-Michel Maulpoix nel suo commento a *Fureur et mystère*, nella collezione Foliothèque, Gallimard, 1996, in particolare II, *La Fureur: une ferveur belliqueuse*, par. *L’homme fuit l’asphyxie*, pp. 37-39
- [14] “Écartez-vous de moi qui patiente sans bouche;” *Post Scriptum*, in *Seuls Demeurent*
- [15] “Chante ta soif irisée”, FH n.163). Iridata, questa sete è solare: insorge contro l’oscuro e reclama la luce.
- [16] Secondo Maulpoix l’ultima sezione di FM, “La fontana narrativa” ristabilisce un’idea di continuità dopo la *polverizzazione* della parte precedente. Fontana e narrazione sono due immagini complementari di una voce che perdura.
- [17] Piero Bigongiari, *Furore e mistero di Char*, in *Poesia francese del Novecento*, Vallecchi, Firenze 1968, pp.193 e ss.
- [18] Lettera del 21 agosto 1938 a Gilbert Lély
- [19] Georges Poulet, *René Char*, in *Le point du départ*, cit. in Vittorio Sereni, I «Feuillets d’Hypnos»,
- [20] Vittorio Sereni, I «Feuillets d’Hypnos», in *Poesie e Prose*, Oscar Mondadori, Milano, Mondadori, 2013, pp. 891-894
- [21] Maurice Blanchot, *Parola frammentaria*, in *L’assenza di libro, il neutro e il frammentario*, in *La conversazione infinita*, Einaudi, Torino, 2015, p. 373
- [22] *Àfin qu’il n’y soit rien changé*, V, in *Seuls Demeurent*

Pietro Cardelli

Su Appartamenti o stanze di Carmen Gallo

Ho letto *Appartamenti o stanze* (d'if, 2016)[1] appena uscì, quasi un anno fa. Mi colpirono fin da subito due elementi: il ritornare ossessivo, lungo lo svolgersi della raccolta, di figure, immagini, situazioni che progressivamente, secondo prospettive differenti, acquisivano un moltiplicarsi e un approfondirsi dei significati, e l'incedere della voce, interamente abbandonata al flusso enunciativo, priva di inibizioni e di dettami, libera nel suo parlare. Ho quindi ripreso in mano la raccolta di Carmen Gallo qualche mese più tardi, cercando di comprendere in maniera più analitica questi due aspetti, e provando a capire se il movimento del dettato avesse una sua influenza sull'avvicinarsi delle immagini della raccolta. Credo sia doveroso, con questo intento, soffermarsi su tre fra gli aspetti fondamentali del libro: il progressivo definirsi di una storia come dialettica fra soggetto osservante e soggetti osservati; le relazioni semantiche determinate dall'accostamento o dalla contrapposizione di campi lessicali differenti; il ritmo come guida di questa voce.

Appartamenti o stanze mi pare delineare l'attraversamento – e quindi l'interiorizzazione – di una storia vista e descritta (forse vissuta) secondo molteplici punti di vista. Il ritornare ossessivo delle figure (l'uomo che «ha accompagnato il vetro», la «donna / con i capelli lunghi e neri», le «donne intorno al tavolo», la «donna bianca», la donna « [...] svegliata sudata / nella camera d'albergo», l'«uomo in tangenziale»), il ripercuotersi delle immagini spaziali e oggettuali (come si vedrà meglio più avanti), l'accostarsi dei soggetti parlanti e osservanti, alternati o accostati a seconda della necessità, determinano una ramificazione di senso che raggiunge la pienezza di significato solo nella relazione reciproca, ossia nella comprensione dei legami che tengono insieme le singolarità della raccolta. Si delinea così una narrazione[2] che, seppure gravita attorno a pochi elementi di base, risulta chiara solo nello svelarsi complessivo delle sue connessioni interne: «A certe storie basta una scena sola, ad altre ne servono di più per spingersi nel tempo»[3]. È come se le figure di queste poesie avessero bisogno di un continuo ripensamento e approfondimento per esprimere l'intera significazione della propria presenza sulla scena e la propria relazione con tutto ciò con cui entrano in contatto: l'«uomo di vetro», già presente nel testo incipitario della raccolta, ritorna in I,3[4], I,7 e I,9; la «donna bianca» e la «donna con i capelli neri», figure centrali del dittico che compone *Solo fuori è freddo*, sono in realtà già comparse più volte nella prima sezione del libro; la «donna nell'albergo» e l'«uomo in tangenziale» occupano la seconda, mentre un uomo e una donna imprecisati, privi di attributo, la quarta, sezione delle prose.

In questo darsi sempre come totalità organica, *Appartamenti o stanze* non solo restituisce una voce sempre coerente con se stessa (una coerenza amplificata, come vedremo, dalla subordinazione costante del metro al ritmo), ma sembra procedere sul cammino di un'auto-interrogazione continua e persistente. Il lettore viene spronato ad uno sforzo, quello di porsi nei confronti del testo con uno sguardo che sappia concentrarsi sia sul singolo dettaglio che definisce scene e figure, sia sulla struttura complessiva che le accoglie.

Le figure di *Appartamenti o stanze*, i soggetti osservati, assumono un'identità sfuggibile. Sono chiamati in causa con termini generici – «uomo», «donna» – e il dettaglio che li definisce (il «vetro», i «capelli neri», la «tangenziale» etc.) sembra essere in realtà un labile appiglio che ne impedisca la caduta nell'indistinto. Eppure questi dettagli, forse proprio per il loro opporsi ad una totale personalizzazione dei soggetti, si presentano come tratto significativo e – osando un po' – condanna esistenziale dei personaggi della raccolta. «L'uomo ha accompagnato il vetro», ma è anche vero che è lo stesso vetro ad accompagnare l'uomo nel suo percorso vitale, dall'incidente sulla tangenziale – incipit fattuale della raccolta – fino al rientro a casa, fino al rompere il vetro «con il gomito»; la donna

«bianca» sente le voci, ma «[...] non riconosce le lingue e i giorni», diventa una sedia, chiama in causa il ‘noi’ osservante, e assieme alla «donna con i capelli neri», espressione del raggiungimento di una normalità quotidiana[5], si contrappone alle «donne» delle prime sezioni, che invece agiscono sempre in maniera esasperata, non contenuta: si infilano le lettere nella bocca, sollevano il soffitto, urlano forte, mutano forma, e infine devono essere chiuse a chiave, relegate in un mondo altro.

Se quindi da un lato la «donna con i capelli neri» si concretizza come colei che incarna una sorta di pacificazione quotidiana nel tempo della narrazione; dall’altro, la «donna bianca» è il soggetto di cui prendersi cura, descritto sempre con dolcezza e con affetto, mai compatito, sempre carico di una forte dignità umana. A questa coppia si oppongono le «donne» prive di specificazione, queste sì, quasi compatite, e costrette ad assumersi un plurale che sembra minarne la singolarità, ossia la possibilità stessa di una vita come individuo.

Questo senso di coerenza e di unità determinato dal ripresentarsi ossessivo delle medesime figure sembra essere sostenuto e confermato dal lessico usato nella raccolta. Già alla prima lettura colpisce la ricorrenza con cui certi termini si presentano di sezione in sezione, e soprattutto il loro accostarsi o contrapporsi in campi semantici ben definiti, quasi volessero indicare una duplice possibilità di esistenza, o meglio, una duplice modalità di relazionarsi con il mondo.

Spesso questi termini ricorrenti indicano qualcosa che definisce i personaggi dei testi sia a livello spaziale, collocandoli in un luogo specifico, sia fisico-anatomico. Il campo d’azione in cui queste figure si muovono è sì qualcosa di esterno ad essi, ma allo stesso tempo sembra consustanziarsi ai loro corpi, come se la loro esistenza comprendesse, anche fisicamente, ciò che le sta attorno. Sarebbe interessante un’analisi lessicale più completa del libro di Carmen Gallo; permetterebbe di individuare in maniera più precisa l’intreccio e il significato delle sfere semantiche. Possiamo però già riportare qualche esempio interessante[6].

Per quanto riguarda la dimensione spaziale, *Appartamenti o stanze* sembra muoversi fra due mondi ben distinti, caratterizzati da un lessico che si scinde fra due campi semantici contrapposti. Da un lato l’esterno, il luogo dell’incidente:

– «asfalto»: «dall’*asfalto* incerto delle luci» I,1; «il rumore dei freni sull’*asfalto*» II,1; «[...] Fa pochi passi / barcolla, si stende sull’*asfalto*» II,4; «allargare il petto sull’*asfalto*» V,3. E allo stesso campo semantico dell’*asfalto* sono sicuramente riconducibili la «tangenziale»: «L’uomo in *tangenziale* fissa il vuoto» II,2; «l’uomo in *tangenziale* si guarda intorno» II,4; il «cemento»: «qui nel *cemento* il buio arriva bianco»; e l’«auto»: «L’uomo in *tangenziale* fissa il vuoto / e l’*auto* rovesciata. [...]» II,2; «Le donne intorno all’*auto* adesso» II, 4, tutti termini che hanno a che fare con quello che può essere individuato come l’avvenimento che dà il via alla raccolta e che ne alimenta lo sviluppo, quell’incidente descritto nella poesia *La donna con i capelli neri...* che troviamo già anticipato in apertura del libro, tema fondante delle prime tre sezioni.

Dall’altro, gli interni, gli «spazi chiusi» (I,2), da cui prende il titolo la raccolta:

– «una stanza affollata» I,4; «Noi siamo in piedi a sostenere il *soffitto*» I,4; «e siamo diventati

pareti bianche» I,4; «Solo adesso si sentono piene nella stanza» I,5; «e hanno sollevato il soffitto» I,5; «[...] L'aria adesso / sale dal pavimento» I,5; «La donna nella parete di fronte dorme» I,7; «ha sceso le scale [...]» I,8; «e chiude la porta della stanza» I,9; «Quando arriva nella stanza» I,9; «nella camera d'albergo [...]» II,1; «Noi siamo chiusi nella stanza più lontana.» III,2; «La vita in questo appartamento non ci piace più.» IV,1; «Le cose nella stanza non sono andate come temevamo» IV, 3.

Oltre alla dimensione spaziale, riveste un ruolo fondamentale nella raccolta quella oggettuale. Anche in questo caso sono palesi alcune ricorrenze insistite, che tendono a porre in risalto alcuni elementi rispetto ad altri, calamitandoci l'attenzione del lettore. Sono quegli oggetti che hanno più propriamente a che fare con gli 'osservati', gli uomini e le donne di *Appartamenti o stanze*:

– il «vetro»: «L'uomo ha accompagnato il vetro» I,1; «L'uomo con il vetro non l'ha mai visto» I, 3; «Si appannano vetri dietro respiri.» I,6; «dietro i vetri che gli fanno da schienale.» I, 7; «L'uomo è rientrato in casa / rompendo il vetro con il gomito» I, 9; «Non vuole sentire il rumore che fa / la fronte contro il vetro. [...]» II, 1; «tutti i vetri che ci parlano» V,4.

– i «fili»: «tra fili nudi e trasparenti» I,1; «Questo le basta perché ha molti fili / e non vuole essere legata altrove.» I,3; «[...] agitava piano / le mani nel vuoto, tra i fili delle flebo» III,1. E questi fili sembrano avere una relazione con un altro termine fondamentale della raccolta, anch'esso riferito alla «donna bianca», ossia la «flebo»: «la bottiglia vuota della flebo» IV,4; e di nuovo «[...] tra i fili delle flebo» III,1.

– le parti anatomiche: «sul braccio lasciato staccato» I,1; «la testa reclinata sotto il peso / degli occhi aperti [...]» I,1; «ha mostrato i denti e i passi» I,4; «e siamo diventati pareti bianche / conchiglie con le bocche chiuse» I,4; «se le sono infilate una a una nella bocca» I,5; «[...] L'uomo si tiene le ginocchia» I,7; «La donna bianca l'ha salutata / con gli occhi nelle mani» I,8; «Ha una coperta sulle spalle / e un crepaccio di braccia» I,8; «L'uomo è rientrato in casa / rompendo il vetro con il gomito» I,9»: tutti questi solo nella prima sezione.

Come abbiamo potuto notare da questi esempi, la raccolta si muove in una dimensione spaziale scissa: da un lato l'esterno dell'incidente, dall'altro gli interni delle stanze e degli appartamenti. È infatti proprio nella relazione fra questi due ambienti, nel loro accostarsi e alternarsi, che si realizza il movimento decisivo del libro: la dialettica fra osservato e osservante, fra voce agente e voce commentante. Questa contrapposizione è chiarissima nella prima poesia della sezione *La donna scava*, dove gli spazi assumono una connotazione evidente:

La donna si è svegliata sudata
nella camera d'albergo ancora
tutta sistemata. Le coperte
fuori stagione, la moquette
il rumore dei freni sull'asfalto.
[...] [7]

Lo stridio dei freni, la violenza dell'asfalto, l'evento stesso dell'incidente che ritorna alla memoria all'improvviso sembrano irrompere nella camera d'albergo ancora in ordine, ben sistemata; sembrano minarne la stabilità, l'idea di uno spazio familiare e per questo protettivo.

La contrapposizione fra la tangenziale dove si svolge l'incidente e gli «appartamenti o stanze» del titolo ritorna più volte nel corso della raccolta e definisce due condizioni differenti. Il primo termine – l'esterno – sembra avere a che fare con la tragedia da cui prende le mosse la narrazione e a cui ritorna ossessivamente ogni testo; il secondo – gli interni – è invece il luogo dell'inaccaduto, o quantomeno del non-avvenimento, del silenzio forzato, di una sofferenza quotidiana e volubile, silenziosa e immanente alle cose. Sembra quasi che il tentativo nascosto del 'noi' che osserva la scena sia quello di riuscire a separare nettamente i due spazi, impedirne la penetrazione reciproca, negarne l'osmosi; una volontà vanificata dall'estemporaneità e dalla violenza delle associazioni mentali della memoria, come se la storia – in conclusione – si presentasse come qualcosa di ineludibile e di non scindibile, un tutto organico da accettare in toto. E allora vano sarà ogni tentativo di chiusura degli spazi: mera intenzione, puro slancio, pace momentanea:

Noi restiamo in macchina, e chiudiamo
bene i finestrini. I, 8

Noi le chiudiamo tutte a chiave
e non si sente più nessun rumore. I,9

Noi chiudiamo l'acqua II,1

La storia di *Appartamenti o stanze*, come abbiamo visto, si svolge principalmente secondo una duplice prospettiva: quella dei personaggi che ne fanno parte, gli 'osservati', e quella di chi – da un luogo altro, o meglio, da un luogo che ha come discrimine una distanza, anche minimale, ma sempre presente – li osserva, ossia il pronome personale che domina la raccolta: la prima persona plurale, il 'noi'. Leggere *Appartamenti o stanze* significa in primo luogo porsi il 'noi' come questione, indagarne la natura, verificarne lo statuto e la postura.

Le caratteristiche che assume e le funzioni che esprime sono molteplici: l'osservare e il trascrivere la scena *in esistere*:

Noi intanto la guardiamo, noi la guardiamo sempre. II,3;

[...] Noi ci mettiamo in fila
con gli occhi degli altri a guardare. II,4;

spesso da una condizione spaziale altra:

L'uomo urla e piange sotto di noi [...] e noi seduti a misurare il vuoto I,1;

a volte protetta:

Noi restiamo in macchina, e chiudiamo
bene i finestrini I,8;

altre volte calata nella situazione empirica fino ad intervenire fattivamente sulla scena:

Noi siamo in piedi a sostenere il soffitto, I, 4;

Noi spegniamo la luce perché ora è notte. I,6;

[...] Noi chiudiamo l'acqua
e la infiliamo vestita nella doccia II,1;

il consustanziarsi alle cose e agli spazi abitati:

e siamo diventati pareti bianche I,4;

[...] noi siamo soltanto incrostazioni nell'intonaco e non sappiamo come fare. IV, 2;

l'impulso al racconto:

Noi iniziamo a raccontare una storia IV, 3;

Noi apriamo la finestra, e gli raccontiamo una storia IV,4;

l'espressione di una volontà ad intervenire e, all'opposto, a tornare sui propri passi quando l'esito dell'azione è stato fallimentare;

La donna è tornata a trovarci e ci ha chiesto di sparire. [...] Noi proviamo a toccarla e a baciarla, ma lei è al centro della stanza, e noi non riusciamo a raggiungerla IV, 5;

la rinuncia ad agire e ad osservare:

lui ci guarda e ci chiama [...] quelli lo prendono e lo legano I,1;

L'uomo ci chiede di lei. Vuole sapere perché abbiamo smesso di guardarla IV, 4;

l'istinto protettivo nei confronti delle figure osservate :

[...] Noi ci occupiamo di lui.

Lo laviamo, lo pettiniamo. [...] III,2;

Noi siamo qui solo per lei. Non l'abbiamo mai lasciata. L'abbiamo sempre guardata. IV,1;

l'esclusione:

La donna non vuole nemmeno parlare con noi. I,3;

[...] e non riesce a sentirci. Nessuno riesce più a sentirci IV, 6;

il mutismo:

Prima di sparire pronunciamo il nostro nome e ci tagliamo la lingua che ricresce più lunga e invade tutto, l'appartamento o la stanza IV, 7.

Potremmo dire che il 'noi' di *Appartamenti o stanze* esprima un'ambivalenza: da un lato, è manifesta la sua volontà a intervenire sulla scena, prendendosi cura di coloro a cui si rivolge; dall'altro, questa volontà giunge spesso a esiti di rinuncia, rinuncia come presa di consapevolezza del fallimento del proprio gesto e della propria intenzione. Un 'noi' relegato alla condizione di osservatore, sempre in bilico sul cornicione sottile che separa la dimensione del reale – o meglio, dell'azione sul reale – da quella di chi sta invece dall'altra parte, che guarda ma non può né sa agire. L'intervento sulla scena è l'acme del suo esistere, un approdo mai raggiunto o, se raggiunto, subito negato.

Il 'noi' si definisce quindi come una figura che pare seguire i personaggi della raccolta nel loro percorso esistenziale, uno sguardo sempre *in praesentia*, una voce di accompagnamento che cerca di spingersi oltre il campo della parola per giungere a quello dell'azione, che a partire da un prima temporale segue il percorso di vita di questi soggetti, la loro vicenda negli spazi, il loro confrontarsi con l'evento originario.

Sulla base di questa descrizione, potremmo cercare di attribuire una concretezza maggiore a questo pronomi personale. In questo 'noi' potremmo azzardare di riconoscere tre figure: i fantasmi di cui parla Emily Dickinson nell'epigrafe della raccolta[8], prima inconsci e poi consapevoli, voci commentanti

che entrano nella biografia di chi scrive, nelle sue immagini e nelle sue proiezioni; oppure gli stessi *Lares familiares*, custodi della casa, figure a metà fra il protettivo e l'inquietante, presenze costanti e ineludibili, accompagnatrici del soggetto lungo il tempo della vita; o ancora – osando un po' – potremmo riconoscere in questo 'noi' qualcosa che ha a che fare con la volontà poetante, l'io che scrivendo vuole non solo osservare, ma capire, e capendo decidere, agire. Un 'noi' volitivo che si propone di «guardare», «misurare», «sostenere», «resistere», «intervenire», ma che alla fine non solo non riceve più ascolto, ma addirittura giunge a tagliarsi la lingua, privo com'è di ogni impatto sul mondo, relegato al silenzio proprio da quel mondo a cui si era rivolto.

Un ultimo elemento su cui vorrei soffermarmi è il movimento della voce di *Appartamenti o stanze*, ossia il suo abbandonarsi più alle ondulazioni del ritmo che alle rigidità del metro o ad un'eccessiva prosaicità orizzontale.

Uno dei rischi di una raccolta in cui le figure, gli spazi e le prospettive si moltiplicano, è la dispersività. Carmen Gallo riesce invece ad evitarla grazie alla saldezza, al controllo e alla riconoscibilità del proprio parlare, presenza forte e ineludibile in ogni testo. La molteplicità delle voci risulta così sussunta in un centro enunciativo identificabile e cosciente di sé, abile nel saper alternare da un lato, la tendenza all'isoritmia verticale – e quindi all'iterazione, al cantato, alla coesione –, dall'altro, quella alle variazioni e agli scarti nel corpo del dettato, variazioni che scuotono l'enunciazione tenendo sempre vivo, sempre in ascolto l'orecchio del lettore.

Prendiamo in considerazione un esempio, il testo che apre *Appartamenti o stanze*:

8	L'uomo ha accompagnato il vetro	1°5°7°
11	lungo una linea gonfia e verticale	1°4°6°10°
9	il sangue si è rappreso in fretta	2°6°8°
9	sul braccio lasciato staccato	2°5°8° (Nov. pascoliano)
10	dall'asfalto incerto delle luci	3°5°9°
10	le voci sul fondo della piazza	2°5°9°
11	fatta più alta dagli alberi tagliati	1°3°6°10°
11	la testa reclinata sotto il peso	2°6°10°
8	degli occhi aperti, abbassati	2°4°7°
11	a cercare il bicchiere più vicino.	3°6°10° (end. anapestico)
10	L'uomo urla e piange sotto di noi	1°2°4°6°9° (ictus rib.)
10	da quel fondo che abbatte coi denti	3°6°9° (dec. manzoniano)
12	ha voglia di vedere subito il conto	2°6°8°11°
9	della città che crepa intorno	4°6°8°
11	e noi seduti a misurare il vuoto	2°4°8°10°
12	e l'ambulanza troppo vicina ai tavoli	4°9°11°
7	lui ci guarda e ci chiama	(1°)3°6°
9	mostra lenta la recisione	(1°)3°8°
9	quelli lo prendono e lo legano	1°4°8°
9	tra fili nudi e trasparenti.	2°4°8°

In questo testo è già possibile individuare alcuni dei tratti metrico-prosodici caratteristici della raccolta. I versi si muovono fra il settenario e l'endecasillabo ipermetro[9], in una zona di comfort in cui si cerca di evitare sia i versi eccessivamente brevi, sia quelli più lunghi. Ad imporsi, però, a livello di esecuzione, non è né il metro né la sintassi, ma la struttura prosodica dei versi. È questa a determinare un contesto enunciativo capace di comprendere sia il cantato, sia l'orizzontalità del parlato. Se quindi da un lato il lessico piano e la paratassi garantiscono la vicinanza di questa voce al grado zero della lingua, dall'altro è il ritmo, con il suo saper riprendere anche moduli della tradizione[10], a farsi *magister* del dettato, garantendone un'esecuzione coesa e riconoscibile.

Già nella poesia presa in considerazione si può notare come la cantabilità e la tendenza all'isoritmia verticale, pur con qualche scarto, è determinata a livello ritmico da due fattori, costanti nella raccolta: l'accostarsi di una serie di ben quattro versi con lo stesso numero di ictus (in questo caso, ed è il più ricorrente: tre) e l'insistenza ad accentare la sede di quinta (quattro occorrenze nei primi sei versi). Inoltre l'andamento prosodico dei versi sembra essere qui rafforzato da una sintassi che spinge verso l'assertività, un'assertività sostenuta dalla costruzione per *tricolon* dei vv. 3-4-5-6:

il sangue / si è rappreso / in fretta
sul braccio / lasciato / staccato
dall'asfalto / incerto / delle luci
le voci / sul fondo / della piazza

Ogni verso, sia a livello ritmico sia sintattico, da un lato si mostra come autosufficiente, dall'altro determina insieme agli altri che lo circondano un contesto enunciativo riconoscibile, cantabile e, allo stesso tempo, quasi per contrapposizione, assertivo. Le immagini della scena descritta vengono richiamate alla poesia con gesto deciso, fino a imporsi nella mente del lettore.

Questo incedere della voce rischierebbe di risultare eccessivamente monotono se non intervenissero alcune variazioni all'interno della struttura prosodica verticale. Il dettato si adagerebbe nella ripetizione del proprio modulo e tenderebbe ad annullarsi in un continuo ritorno dell'uguale. È questo il senso degli scarti ritmici di *Appartamenti o stanze*: favorire la variazione all'interno di un contesto ritmico coeso, movimentare il dettato alla ricerca di un cantato che sappia fare i conti con la cadenza del parlare quotidiano. Questa variazione del ritmo si concretizza nei testi con varie modalità. Due sono le più significative:

– La presenza alternata e giustapposta fra versi di ritmo binario e versi di ritmo ternario. In coincidenza con queste variazioni di ritmo è possibile riscontrare spesso anche una svolta a livello contenutistico. Ne è un chiaro esempio l'incipit del primo dei due testi che compongono la terza sezione della raccolta: «La donna bianca adesso è una sedia. / Lì dentro è buio ma solo fuori è freddo. La donna non ha nessun ricordo / di quando agitava piano / le mani nel vuoto, tra i fili delle flebo». Qui i primi due versi ci introducono direttamente nel presente della scena. Il ritmo binario di decasillabo e dodecasillabo conferiscono una regolarità di postulato all'enunciazione, come se la densità degli ictus rafforzasse l'assertività di ciò che viene detto. L'irruzione di un passato connotato positivamente e allo stesso tempo visto dall'esterno, un tempo in cui ancora era possibile cantare, ridere, agitare le mani nel vuoto, in cui la metamorfosi oggettuale della donna bianca non si era ancora verificata («[...] adesso è una sedia») è invece caratterizzato da un dettato più disteso. Il passo ternario dei vv. 4-5 accompagna il lettore in una dimensione latamente narrativa, una dimensione psicologicamente non sostenibile, e per questo subito interrotta dal riemergere della consapevolezza del presente: «La donna adesso è una sedia».

– L'utilizzo del modulo anapestico di 3° e 6°, a pacificare l'enunciazione e a chiudere il discorso («a cercare il bicchiere più vicino» I, 1, v.10; «Solo adesso si sentono piene della stanza» I, 5, v.6 «Noi spegniamo la luce perché ora è notte» I, 6, v.7).

Possiamo quindi individuare due impulsi contrastanti anche a livello ritmico: uno dal valore ordinante e strutturale, che tende alla creazione di contesti ritmici coesi, quando non a vere e proprie sequenze di isoritmiche, e che risemantizza versi della tradizione all'interno di una sintassi piana e vicina al parlato; uno, all'opposto, che invece favorisce la rottura e lo scarto, inserendo un tassello di variatio nell'enunciazione, limitandone l'iterazione verticale, e rendendosi fondamentale nei cambi di ritmo, a pacificare o a rilanciare il dettato, avvicinandolo così all'instabilità cronica del parlato.

Note:

[1] Carmen Gallo, *Appartamenti o stanze*, Edizioni d'if, Napoli 2016.

[2] L'impulso narrativo è uno dei gesti significativi dell'intera raccolta, qualcosa con cui si fa i conti: sempre sul punto di spezzarsi, a tratti costretto a fermarsi, ma allo stesso tempo sempre rilanciato. Una narrazione costruita per frammenti, che si lacera, si sospende, si fa indicibile, e che cerca di racchiudere in un *unicum* il momento descrittivo con quello riflessivo, quasi che la pregnanza lessicale e la forza del dettato permettessero di coniugare gesti differenti. Che siamo di fronte ad una storia è la stessa autrice, nella *Nota al testo*, a farcelo notare, addirittura nell'incipit di questo appunto posto a conclusione del libro: op. cit., p. 54: «Questo libro racconta una storia. Le scene di questa storia si svolgono dentro e fuori spazi che somigliano a stanze, e a volte sono appartamenti».

[3] C. Gallo, *Appartamenti o stanze*, op. cit., p. 54.

[4] Per indicare i singoli testi della raccolta utilizzo i numeri romani in riferimento alla sezione in cui sono posti, e, a seguire, il numero della loro collocazione all'interno della suddetta sezione.

[5] C. Gallo, *Appartamenti o stanze*, op. cit., p. 34: «La donna con i capelli neri è tornata a casa. / Ha aperto le tende, le finestre. [...] La mattina esce, attraversa la strada / prende la metro, fissa la polvere del finestrino. / La donna adesso lavora, mangia, dorme, / respira a volte parla, rincasa».

[6] Corsivo sempre mio negli esempi.

[7] C. Gallo, *Appartamenti o stanze*, op. cit., p. 25.

[8] *Ibidem*, p. 7: «One need not to be a chamber to be haunted, / One need not to be a house; The brain has corridors surpassing / Material place».

[9] Per quanto riguarda *L'uomo ha accompagnato il vetro*, si contano: un settenario, due ottonari, sei novenari, quattro decasillabi, cinque endecasillabi, e due dodecasillabi o endecasillabi ipermetri.

[10] Ricorrenti in tutto *Appartamenti o stanze* novenari pascoliani e decasillabi manzoniani.

Marco Villa

Su Progetto per S. di Simone Burratti

Un omino di plastica si aggira in una stanza, la perimetra, si accanisce contro le pareti, si accascia, ricomincia. Il booktrailer che, con buona dose di ironia, ha accompagnato l'uscita di *Progetto per S.* (NEM, 2017) rende abbastanza bene l'idea del paesaggio del libro.

La «stanza» (o «camera», o «quadrato», luogo fisico o mentale che sia) ne è il centro spaziale e psicologico, rispetto a cui si danno due dimensioni-limite: il letto, e quindi il sonno, come pace regressiva legata spesso alla memoria infantile, come occultamento di sé all'essere; e un'al di là del muro, l'«oltre confine», l'esterno dove, probabilmente, sarebbe possibile un'azione se non un rivolgimento.

La camera da letto è quindi lo spazio mediano, il «mondo di mezzo» in cui si intagliano S. e la sua consistenza fluttuante, quello che sospende la questione dell'entrare nel o sfuggire al mondo. Spazio dove la porta per il sonno è a un passo ma in definitiva invalicabile più per impossibilità intervenuta che per scelta deliberata (e anzi il ritorno a una condizione di beatitudine pre-coscienza sarebbe pure auspicato, magari grazie all'intercessione di una donna «mamma» o «fata»: ma il bambino non è ormai più che una «proiezione», e tali appaiono i «vasti possedimenti di relazione non virtuale»). E spazio dove la porta per il fuori si apre soltanto per incursioni dans la rue che appaiono estensioni della dimensione orizzontale sotto un soffitto-destino egualmente spietato: il cielo del libro è quasi sempre «nuvoloso», «minaccioso», una «mano inerte e gigantesca», coperto ancora una volta di proiezioni in perenne e deludente trasformazione.

Così si ha questo S., bloccato e travolto da se stesso, dai «geni che lo precedono», dalle «parole che gli scrivono la vita in anticipo» rispetto a cui lo *scegliere* che titola un poemetto è appena l'increspatura superficiale di una corrente invincibile. La soluzione – l'inevitabile conseguenza, la sola possibilità di sopravvivere – è la lontananza (chiaroveggente senza darci troppo peso: «Conosco la tua vita e molte altre cose, senza che nessuna mi tocchi»), che trova nel libro tutta una serie di equivalenti tematici e formali.

Tra i primi ci sono il distacco sentimentale e l'ottundimento sensoriale, legato soprattutto all'alcol, sorta di surrogato praticabile ma egualmente inefficace del sonno; ma c'è soprattutto la virtualità che dà forma a un'intera sezione («Appunti per un distacco», non a caso) aperta dalla dichiarazione d'amore per un vecchio computer e dominata dal sesso, altra potenziale via d'uscita che può esplodere in tutto il suo estremismo solo protetta dallo schermo e dunque devitalizzata in partenza. Qui, d'altra parte, lo schermo è la stessa scrittura, se la sezione virtuale è anche quella dove vengono impiegate le tecniche più debitorie degli automatismi digitali: montaggi di brani preesistenti (una canzone dei Tool, per esempio), cronologie di siti porno, googlism eterodossi sono le forme del canto di questa macchina amata e rimpianta.

Ma la lontananza è il marchio formale dell'intera raccolta. La neutralizzazione del pathos («Fuoco: una di quelle cose di cui non [si] sente la mancanza») agisce a tutti i livelli, a cominciare dal tono pianamente e ordinatamente enunciativo con cui viene livellato l'intero ventaglio delle situazioni, comprese quelle in teoria più incandescenti. Non che manchino i picchi, ma nel flusso di un discorso imperterrito vengono dissimulate e così protette dall'enfasi persino le non poche pseudo-sentenze (del resto «le sentenze peggiori escono dalle bocche distratte»), che convivono senza stridori accanto al grado sub-zero dello scarto semantico che è delle tautologie o delle frasi fatte.

L'indifferenza tra le due opzioni trova un altro correlato nell'indifferenza con cui si sceglie tra prosa e versi. Non c'è gerarchia, non c'è ripartizione di temi, di tono o di linguaggio tra le due modalità. Ciò non significa, naturalmente, mescolamento confuso: i versi di *Progetto per S.* sono versi veri (e anzi particolarmente stagliati: sono rare le inarcature forti, o che comunque facciano perdere il senso di una ritmicità rilevata), la sua prosa è quanto di più lontano ci sia dalle compensazioni retoriche della prosa poetica. L'indifferenza è a monte, nel rifiuto di qualsiasi pregiudiziale a favore dell'una o dell'altra

possibilità, nella nonchalance con cui lo stesso mondo espressivo si travasa dall'una all'altra forma, sperimentandone le specificità ma rimanendo coerente. Persino campi tecnici fortemente connotati, come i googlism e affini citati prima, cadono sotto il dominio di un'esigenza rappresentativa unitaria, e lungi dal significare solo il proprio procedimento formale, si inseriscono organicamente nella storia psicologica del libro. La caduta di queste barriere, peraltro, è uno tra gli elementi di maggiore attualità di *Progetto per S.*, che nella resa pratica cancellerebbe – gli si desse retta – perplessità e obiezioni attardatissime ma ancora presenti sulle possibili combinazioni e ibridazioni tra poesia e prosa.

Lontananza, indifferenza e molteplicità caratterizzano anche, su un altro piano, l'omologa diffrazione del personaggio S., tra maschere, avatar, sovrapposizioni con altre figure, cambi di carattere, continui io-non-sono-qui. L'identità di S. resta irraggiungibile per il lettore e probabilmente per S. stesso, e a questo punto viene da chiedersi se il cerchio si chiuda, se tutto stia lì, se insomma questa figura passiva e lontana, debole (a tutti i livelli) e incerta (a tutti i livelli), schiava di un disegno già tracciato e nemmeno troppo convinta di soffrirne, sia – questa sì, e contro le intenzioni del proemio – «l'unica immagine del libro».

In realtà, anche se tutto cospira a esibirla, la passività di S. non va sopravvalutata; anche se tutto sembra tendere all'attenuazione, le sue parole non si appiattiscono sul resoconto. Alcuni degli elementi notati sopra, del resto, appaiono bifronti. Se le sentenze si nascondono è per poter riuscire più incisive, segni di una scrittura che vuole essere memorabile, aggressiva nei confronti del lettore più di quanto la sua patina di ironia disinteressata lasci credere. Le stesse tautologie sono portate al limite di rottura e minacciano sempre di rovesciarsi in paradossi, e allora: «Io che sto bene qui ma quando sto qui non sto bene», «Per dormire bene devo dormire sveglio», in una piscina dopo un temporale «l'acqua è fredda come la pioggia che l'ha sostituita».

Non solo: si è parlato di una rappresentazione unitaria, di un mondo coerente. Il fatto è che l'aleatorietà e l'atonìa del personaggio non corrispondono a una pronuncia sfrangiata, o trasferibile a terzi. La voce di questo libro è estremamente assertiva e centripeta, al punto da poterla far coincidere con quella dello stesso destino o sistema di «previsioni» che mura ogni via d'uscita. Il destino è una maledizione – poco importa che si chiami fato, dio, socio-biologia – e può concretizzarsi linguisticamente in futuri asfittici (vedi *Progetto per S.*, il testo), negli infiniti e nell'impersonalità (*Scegliere, Quarti della notte*), o ancora nell'immobilità del nominalismo (*11h, sempre Scegliere, in parte Esorcismi*). Ma allora tra questa assertività e lo statuto del soggetto S., tra la piena forza decisa e la piena debolezza indefinita si crea una faglia, ed è nell'inquietudine con cui è vissuta questa mancata coincidenza che si aprono le poche possibilità di manovra.

Il gioco delle maschere, dei rimandi elusivi tra personaggi (gli stessi? mai lo stesso?), delle dichiarazioni di ritirata, è la strategia di un individuo che si vuole inafferrabile, inconsistente, particellare: il destino ha bisogno di un corpo su cui esercitare una pressione, S. sembra volergli sottrarre quel punto d'appoggio. Si insinua e si sottrae, a volte si sostituisce al destino stesso, si apparta, lo schiva e lo elude. Allo stesso tempo, questa parte di auto-distruzione salvifica (almeno in via ipotetica) è il primo stadio di una costruzione alternativa, l'esercizio per una libertà e per una consistenza diverse, qualcosa che scampi dalla pressione del già fissato e insieme permetta di afferrare «misure sopra le molecole». L'ambivalenza del titolo tira in questo senso: progetto-destino imposto a S., e progetto-volontà per arrivare a S., che quindi resta solo potenziale, sì, ma è pur sempre una meta, con tutte le tensioni che la presenza di una meta genera. È così che questo personaggio, che sembra venire da un esorcismo di Michaux per come cerca di convocare e di dare un ritmo a tutte le proprie debolezze, ci interroga su un piano che non è solo quello della condivisione di una sconfitta. Se ci sono delle forze che hanno chiuso S. nel suo quadrato da letto, questo libro è il tentativo – vittorioso o no, la partita è lunga – di una sortita che non stia più alle loro condizioni.

Paul Valéry

Ego scriptor

(*Passi selezionati e tratti da Paul Valéry, Quaderni. Volume primo. I quaderni – Ego – Ego scriptor – Gladiator, a cura di Judith Robinson-Valéry, traduzione di Ruggero Guarini, Adelphi Edizioni, Milano 1986, pp. 253-348.*)

EGO SCRIPTOR

Un tempo ho vagheggiato un'opera d'arte – scritta, – in cui tutte le nozioni introdotte fossero state depurate – in cui avrei omesso tutto ciò che nel senso delle parole è sovrabbondante – tutte le parole che si trascinano dietro delle ombre, tutti i giudizi evidenti o fittizi e tutte le operazioni impossibili, inimmaginabili. Ho anche scritto alcune frasi che si avvicinano a questo progetto – Ma a quale bocca pensare e a quale voce dare ascolto interiormente quando si legge questo stile? Sicché desideravo che non ci fosse nessuna bocca e che il lettore riluttante venisse afferrato per vie del tutto interiori da quelle forme che avrebbero dovuto raggiungere di colpo il meccanismo stesso del suo pensiero e pensare al suo posto, nel luogo in cui esso pensa, come qualcuno che sia stato afferrato *in due punti* del braccio e che si faccia gesticolare ed esprimere a gesti – e che sia costretto fisicamente a decifrare e capire i *propri gesti*. (1903, *Jupiter*, III, 78-79)

La poesia – non è mai stata per me uno scopo – ma uno strumento, un esercizio e da ciò deriva il suo carattere – artificio – volontà. (1905. Senza titolo, III, 610)

Scrivere incatena. Mantieni la tua libertà. (1905-1906. Senza titolo, III, 814)

Così il lavoro del poeta, il poema m'interessa meno delle sottigliezze e dei lumi acquisiti in questo lavoro. Per questo bisogna *lavorare* il proprio poema – vale a dire lavorarsi.

Il poema sarà per gli altri – vale a dire per la superficie, il primo urto, l'effetto, il dispendio, – – mentre il lavoro sarà per me, – vale a dire per la durata, il seguito, la formula, il progresso. (1913, *L 13*, V. 25-26)

Non bisogna credere che la precisione e l'uso dell'analisi non possano servire al poeta a nient'altro che a distruggerlo – – A volte mi è stato molto utile ridurre il mio pensiero allo stato di massima precisione. Quindi lavorare su questa analisi; e mi sono sentito più libero, ho scorto delle traduzioni in figure e in linguaggio poetico che prima non sospettavo. (*Ibid.*, VIII, 445)

Rivoluzione –

Una rivoluzione, un cambiamento enorme, era alla base della mia storia:

Ricondurre l'arte che situiamo nell'opera alla fabbricazione dell'opera. Considerare la composizione stessa come la cosa principale, o trattarla come opera, come danza, come schermo, come costruzione di atti e di attese.

Fare un poema è un poema. Risolvere un problema è un gioco ordinato. Il caso, l'incertezza sono in esso pezzi definiti. L'impotenza della mente, le sue soste, le sue angosce non sono sorprese, e perdite indefinite.

Ma *il fare* come cosa principale, e quella determinata cosa fatta come *accessorio*, ecco la mia idea.

Scrivere non vale la pena se non per attingere la vetta dell'*essere*, non già dell'*arte*; ma è anche la vetta dell'*arte*.

L'indissolubilità della *forma* e del *fondo*. (1922. *R*, VIII, 578)

Mi è accaduto di *scrivere* partendo dalle forme e di passare dalle *forme* espressive alle *cose*, attraverso l'inclinazione suggerita dalla forma – inclinazione che si completa necessariamente e si trova *una ragion d'essere* – così come un uomo che, *raccogliendosi fisicamente*, facesse di sé un santuario e questo sacrum secernesse un dio.

È un buon esercizio, la meno ingenua delle occupazioni. (1929, *AE*, XIII, 682)

Ego Scriptor

Poesia – Per me fu rifugio, lavoro infinito – ripiegamento. (1935. Senza titolo, XVIII, 464)

Andrea Acribo

I 'raffronti vocalici' e i suoni della gravitas

[Il testo seguente è tratto da A. Acribo, Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento, Franco Cesati Editore, Firenze 2001, pp. 76-79]

“Né sono di minor considerazione i concorsi delle vocali che in questo sonetto si trovano, massimamente quello che da l'ultime parole dell'ultimo verso risulta: *E 'l giorno e 'l Sol delle tue man sono opre*; dove quelle due vocali o o insieme s'affrontano”[1].

Così il Tasso sull'ultimo verso di *Questa vita mortal*. È una tecnica, questa del concorso vocalico, che ha l'effetto di un'illusione ottica ma soprattutto fonica: aumenta la testura senza aggiungervi niente. Amplia il segmento del verso, ne sposta in là gli estremi, rendendo più lungo il tempo della lettura, più lungo cioè il cammino di un lettore che non è altro, secondo un topos metaforico ben tassiano, che un camminante, un viator. Non solo: lo riempie di intoppi e di ostacoli. Dentro questo percorso scrittore e lettore “sono somiglianti a colui ch'intoppa e cammina per vie aspre”, scrive nei *Discorsi del poema eroico*, “ma questa asprezza sente un non so che di magnifico e di grande”[2]. Si ferma spesso e molto su questo che è uno dei quattro cinque ingredienti che non possono assolutamente mancare nella cucina della *gravitas*. Ma non è solo Tasso a fermarsi e a dare importanza a questo stilema. Anche se si esclude il Demetrio Falereo indicato da Raimondi[3], c'è tutta una mappa che si potrebbe disegnare e che parte da Bembo, *Prose*, secondo libro, quando Giuliano “verso lo Strozza rivolto”:

“io lessi tra gli altri questi due versi primieramente scritti a questo modo: *Voi, ch'ascoltate in rime sparse il suono Di quei sospir, de' quai nutriva il core*. Poi come quegli che dovette pensare che il dire *De' quai nutriva il core* non era ben pieno, ma vi mancava la sua persona, oltre che la vicinanza di quell'altra voce *Di quei*, toglieva a questa, *De' quai*, grazia; mutò e fecene, *Di ch'io nutriva il core*. Ultimamente sovenutogli di quella voce, *Onde*, essendo ella voce più rotonda e più sonora per le due consonanti che vi sono, e più piena; aggiuntovi che il dire *Sospiri*, più compiuta voce è, e più dolce, che *Sospir*: così volle dire più tosto, come si legge, che a quel modo”[4].

È la famosa lezione sul primo sonetto del Petrarca. Qualche passo più avanti:

“Potea il Petrarca dire in questo modo il primo verso [...] *Voi ch'in rime ascoltate*. Ma considerando egli che questa voce *Ascoltate*, per la moltitudine delle consonanti che vi sono e ancora per la qualità delle vocali e numero delle sillabe, è voce molto alta e apparente, dove *Rime*, per li contrari rispetti, è voce dimessa e poco dimostrantesi, vide che se egli diceva *Voi ch'in rime* il verso troppo lungamente stava chinato, dove, dicendo *Voi ch'ascoltate*, egli subitamente lo inalzava il che gli accresceva dignità”[5].

In sé stesse, dirà poco più tardi il Bembo, la A e la O sono le vocali fonicamente più forti e importanti, perché nel pronunciarle “le labbra alquanto in fuori si sporgono e in cerchio, il che ritondo e sonoro [suono] ne ‘l fa uscire”[6]. La loro carica fonica si mantiene ovviamente nel contesto del verso, vicino e incontro ad altre vocali: così la A e la O di “onde” e “ascoltate”. Ma l’ascesa che il Petrarca compie dallo scarso al pieno, dal *dimesso* alla “voce” “più rotonda e più sonora” non è il solo, non è l’unico approdo, l’esclusiva preoccupazione del suo *labor limae*, almeno secondo il suo primo lettore cinquecentesco. Bembo vi affianca la *variazione* e i di lei diritti, assegnandole importanza e responsabilità crescenti: all’inizio appare di sfuggita (“oltre che la vicinanza di quell’altra voce *Di quei*, toglieva a questa, *De’ quai*, grazia”), ma nella seconda citazione finisce per occupare quasi tutto lo spazio del ragionamento per cui: *Rime* – “voce leggiere e snella” – e *Ascoltate* e *Sparse* – “amendue piene e gravi” – sono “quasi dell’una e dell’altra temperamento” facendo “più dolce varietà e più soave”. L’impressione è confermata dal seguito, nient’altro che una lezione monografica sulla *variazione*:

“Poteva eziandio il Petrarca, quell’altro verso della medesima canzone dire così: *Fra la vana speranza e ‘l van dolore*. Ma perciò che la continuazione della vocale A toglieva grazia, e la variazione della E trapostavi la riponeva, mutò il numero del meno in quello del più, e fecene *Fra le vane speranze; e fece bene*”[7],

dove anche si noti come gli effetti del limare petrarchesco siano per il Bembo tutti *vaghi, dolci, soavi* (e si tenga presente la sua lezione sul primo sonetto segue il paragrafo contro Dante e il suo peccato di elezione, contro l’asprezza, asprezza che sì, è vizio, ma della *gravitas*, non della *piacevolezza*). La cultura del Bembo comprendeva sia la *piacevolezza* che la *gravità*, ma già si è detto a quale di questi due segni spettasse il governo, la decisione ultima, il primato di semioticità. Modificare cultura in fondo equivale ad una messa a fuoco mobile, al gesto di elevare la semioticità di una parte di essa anziché di un’altra. La cultura, scrive Lotman, è “un sistema concentrico, al centro del quale sono disposte le strutture più evidenti e coerenti (le più strutturali, per così dire)”[8]. Ecco allora che circa quarant’anni dopo le *Prose*, dopo la messa in circuito della *Poetica* aristotelica, nel vivo dell’arroventato dibattito sul poema eroico, con tutta una materia poetabile fatta ancora di amore ma anche, e soprattutto, di dei, di gloria onore eroi strepito d’armi... ecco che con tutte queste cose è la dimensione della *gravitas*, non più della *piacevolezza* e della *varietas*, a farsi al centro del sistema culturale (e per riflettere di scorcio sui rapporti tra *gravitas* e *varietas*, si tenga presente che certo la *gravitas* ha bisogno della variazione ma non come di una priorità assoluta e tiranna[...].

[...]

Il testo petrarchesco diventa così pretesto e punto di partenza per legiferare in proprio sulla *gravitas*, indicando tutta la fenomenologia dello “scontro amichevole delle medesime che delle dissimili vocali”:

“Né tacerò che molto diletta che ‘l principio del seguente verso cominci da vocale e si scontri col fine dell’antecedente, qual’è *Ond’io nudriva il core In su ‘l mio primo giovenile errore*. Il che più empierà gli orecchi, se fia la medesima vocale, la qual termini l’antecedente verso, qual’è *Quando fra l’altre donne ad hora ad hora Amor vien nel bel viso di costei*. E tanto manca che questo scontro e questa apritura dispiaccia che non una volta in un medesimo verso vien fatta. Ma di quelle vocali è più numerosa e piena l’apertura che son più risonanti: quali sono O e A [...] come in tutte l’altre cose in questa altresì un certo modo è da tenere sì che né affettata, né vanamente fatta esser paia, né a riempire le sedie del verso ricercata”[9].

Il raffronto sarà possibile e auspicabile non solo nell’orizzontale di un solo verso, ma anche a cavallo di due. L’indicazione qui sottintende il concetto di sinergia. La *gravitas* è una rete entro cui i suoi elementi comunicano, interagiscono, fanno massa. Più grave dunque sarà la collisione se a collidere saranno le vocali dal suono più grave: la A e la O appunto. Oppure se lo spazio di scontro sarà lì dove può entrare in azione un altro dispositivo fondamentale della *gravitas* come l’inarcatura. L’orizzonte di attesa di un occhio e di un orecchio che cercano la gravità non è stretto, non è il verso, ma è una sentenza che si snoda attraverso il “circoito” il più lungo e il più “volubile” possibili, che non si interrompe a fine verso ma semmai alla fine del testo. Ed ecco appunto la possibilità di legare, di leggere senza soluzione di continuità i suoni tra la fine di un verso e l’inizio dell’altro. Perché, scrive Minturno, sono “gli huomini volgari [che] dati a versificare, in ogni verso chiudon la sentenza”[10].

Note:

[1] T. Tasso, *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*, in *Le prose diverse di Torquato Tasso, nuovamente raccolte ed emendate da C. Guasti*, II, Firenze, Le Monnier 1875, p. 127.

[2] T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in T. Tasso, *Prose*, a cura di E. Mazzali, Milano Napoli, Ricciardi 1959, p. 663.

[3] E. Raimondi, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki 1980, pp. 25-70.

[4] P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, in *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, TEA 1993, p. 139.

[5] Ivi, p. 143.

[6] Ivi, p. 147.

[7] Ivi, p. 143.

[8] J.M. Lotman – B. A. Uspenskij, *Sul meccanismo semiotico della cultura*, in *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani 1995, p. 43.

[9] G. Guidiccioni, *Le lettere*, a cura di M. T. Graziosi, 2 voll., Roma, Bonacci 1979, p. 166.

[10] A. S. Minturno, *L’arte poetica* (1564), Munchen, Fink 1971, pp. 323-324.

Carola Borys

Su La pura superficie di Guido Mazzoni

La scrittura inizia con l'uscita nel mondo, con l'esposizione agli stimoli – ed è appunto con il testo *Uscire* che si apre la terza raccolta di Guido Mazzoni, *La pura superficie* (Donzelli, 2017). Un'aggressione sensibile è all'origine della scrittura e si riflette nel modo in cui sono costruiti vari testi della raccolta: per tener testa al caos empirico si sviluppa la riflessione, spesso interrotta da un «poi», preludio alla catena di eventi che trascina il testo verso la sua fine (*Uscire*: poi viene travolto dalle frasi assurde, le mani colorate / come animali onirici, / come uccelli tropicali, l'anarchia degli altri; poi prova le suonerie etc.; *Essere con gli altri*: Poi le figlie tornano, distruggono questo momento, vogliono il gelato; *Recife*: poi si addormenta, etc.; *I destini generali*: Poi la prima torre cede, etc. *Sedici soldati siriani*: Poi la cena finisce, etc.).

Mazzoni si inserisce nella linea di pensatori e artisti per i quali il linguaggio è vitale e insufficiente, incapace di esprimere la profondità, è schermo primario. Perciò la poesia diventa più concettuale ancora, per non fingere di aderire alle cose.

Le persone non si capiscono, o solo nella sofferenza. L'empatia più forte è provata per l'insetto, alterità assoluta, nel suo agitarsi disperato (*Grammatica*). Se non è possibile parlare di questo insetto senza ricondurre tutto a se stessi in un solipsismo sfrenato, l'unica forma di rispetto per la sua sofferenza è agevolarne il movimento, è aprire la finestra. Ne *I mondi* (2010) ricordiamo *Giocatori*, in cui il pesce rosso, «vivo come noi siamo vivi», è una vita di cui non possiamo dire nulla.

La pura superficie include testi che sono traduzioni, riscritture, con a volte un elemento combinatorio, da Wallace Stevens. Cosa vuol dire oggi intrattenere, come si dice, un 'dialogo col passato' senza attualizzarlo brutalmente o rievocarlo ingenuamente senza soluzione di continuità? Mazzoni non risolve questo problema in forma ironica: il rapporto con la tradizione è innanzitutto un gesto di appropriazione. L'io delega a un altro l'espressione di una poesia astratta, di una figuralità che nei testi di Mazzoni altrimenti non troviamo, e al contempo ognuno di questi testi diventa un testo di nessuno, costruzione di una zona di indistinzione della proprietà. Immagini di piante e animali, nelle poesie di Stevens che incorniciano la seconda sezione, diventano emblemi della libertà dal significato: «oltre l'ultimo pensiero» (*1. Stevens, da Of Mere Being*) c'è un canto incomprensibile, tutti gli elementi della scena hanno pura funzione decorativa (la palma e la fenice), è l'ornamento che comincia dove finisce il significato; il «grido di foglie» (*6. Stevens, da The Course of a Particular*) è un grido anonimo al di là della comunicazione. A controbilanciare i numerosi testi che tematizzano la comunicazione ordinaria, inutile e ineffettuale, la raccolta si chiude sulla possibilità di una comunione preverbale tra padre e figlio, nota di serenità nel momento tragico del congedo dalla vita (*Terzo ciclo*).

La pura superficie è un tentativo di intercettare le coordinate della nostra condizione attraverso una poesia che vuole dire tutto, idealmente senza parafrasi, una poesia che rifiuta ellissi, oscurità o orpelli. L'io osserva il suo proprio stare al mondo: la disinvoltura nel movimento tra terza e prima (*Uscire, Le cose fabbricate, Cinque cerchie*) o seconda e prima persona singolare (*Étoile, Essere con gli altri III, Essere con gli altri V*), diventa un passaggio dal guardarsi al tornare in sé, dall'analisi al lirismo. L'io è osservato nel suo stare al mondo: è esposto, solo, in un panopticon rovesciato. Gli altri, pur non essendo che «esseri esteriori, / superfici o corpi» (*Quattro superfici*) lo guardano e con il loro sguardo lo invadono e lo compongono («l'immagine interna degli altri, / il loro peso immenso») – da qui una pratica anche difensiva della poesia. L'utilizzo e il trattamento indifferente di io autobiografico o fittizio ha fondamento per Mazzoni nel fatto che la grammatica esistenziale è la stessa per tutti. Non si esce dall'aneddoto, eppure questo io – quello di chi scrive come quello dei personaggi – non

può rinunciare a se stesso, rivendica i propri confini, costituendo una tensione tra l'impossibilità di trascendersi e la possibilità di essere rimpiazzato. L'io è seriale, il suo discorso non gode di una superiorità ontologica rispetto a quello degli altri (*Sfaldamento*: «penso agli sconosciuti che dormono sopra il soffitto, ai loro corpi pieni di sangue e di monologhi, a come giustificino se stessi con parole che non valgono né più né meno del monologo che scorre dentro di me»), ma questa condizione non porta ipso facto alla comunità, l'io anzi si oppone spesso al voi tramite atto allocutorio, con la verve del parresiasta (*I destini generali*: «Ciò che siete non è reale. Ciò che siete vi oltrepassa a ogni istante»); *Quattro superfici*: «Non aderisco a nulla, mi sembra / che non aderiate a nulla, siete la parte che manca / nel vostro mondo, siete un luogo inabitato»). Lo stesso rapporto tra io e totalità non si dà immediatamente, come si legge in questo testo scelto da Stevens: 6. *Stevens* «Ma per quanto si dica che uno è parte di tutto, / c'è un conflitto implicito, c'è una resistenza».

Il risultato è un monologo collettivo dato per diffrazione e che esprime comunque un disagio, tematizzato e non strutturante, per questa condizione di superficie – disagio per l'equivalenza di tutte le cose, disagio per l'ingovernabilità degli eventi, disagio per il sesso occasionale, disagio perché le relazioni sono precarie, disagio per l'invalidità della vita privata, idiota. Se la mediatezza della comunicazione ordinaria è un elemento costitutivo dello stare al mondo, questi testi parlano dello specifico rapporto che intratteniamo con la nostra epoca ipermediata. In alcuni casi il problema viene affrontato in modo più diretto: le cinque sezioni del libro sono intervallate da prose lunghe non numerate di argomento storico-politico esibito fin dal titolo e in cui chi dice io coincide con l'autore. Nel primo testo (*I destini generali*), l'io è chiamato a confrontarsi con un evento che «ha la forza delle cose nuove, divide il vostro tempo»: il crollo delle Torri gemelle. L'epoca si offre, letteralmente, offrendo i propri segni: «guarda la propria epoca venirti incontro nel plasma». In un'epoca che conosciamo per frammenti, da spettatori, mediata dallo schermo, ogni tanto uno di questi frammenti può diventare *Geschichtzeichen*, in un'interpretazione che resta però del singolo che guarda. Come si legge in *Angola*, «il Ruanda, la Jugoslavia, le primavere arabe significano solo se stesse, sono eventi illeggibili, pure vittime, mentre la politica comincia quando non esistono più eventi illeggibili o pure vittime, quando diventa giusto morire e soprattutto uccidere in nome di qualcosa, anche se oggi non osiamo più pensarlo, anche se oggi non oseremmo scriverlo, o lo faremmo solo in una poesia». Stessa posizione di spettatore a distanza si trova in *Sedici soldati siriani*. In entrambi i casi, lo spettatore è preso da una curiosità ambivalente per la violenza sullo schermo. Al contrario, nell'ultima di queste quattro prose (*Genova*) troviamo l'io partecipa a un evento – o meglio, in linea col resto del libro, si guarda partecipare. Si tratta del G8 di Genova, raduno di forze eterogenee che non giungono a costituire nessuna forza politica effettiva, per cui il movimento si dissolverà nel nulla, lasciando l'evento al ricordo privato, incomprensibile da chi non l'ha vissuto proprio per l'assenza di griglie di interpretazione condivisa del dominio storico-politico. Tra queste prose lunghe la più interessante è probabilmente la seconda, *Angola*, il cui punto di partenza è il confronto generazionale tra l'autore e Rino Genovese, incontrato per strada. Chi parla guarda agli anni Settanta, al momento in cui Massa e Pescara rivendicavano la loro partecipazione alla storia scendendo in piazza in sostegno alla rivoluzione comunista in Angola («come se l'Angola avesse un rapporto con Massa o con Pescara, o come se Massa o Pescara avessero un rapporto con la storia») con assurdità e nostalgia. Il nostro tempo post-ideologico – Mazzoni definisce le ideologie «grandi meccanismi collettivi di semplificazione[1]» – si caratterizza perché schiaccia tutto sulla superficie, omologa la politica alle questioni private (questo il senso della prima citazione da Kafka che troviamo in esergo: «La Germania ha dichiarato guerra alla Russia. – Nel pomeriggio scuola di nuoto»).

La pura superficie propone un'immagine forte e centripeta della nostra epoca, facendo leva su una capacità di riflessione indispensabile ma destinata al fallimento di fronte all'invalidità del senso comune e all'impossibilità di un senso ultimo. L'endecasillabo che chiude *Sfaldamento*, uno dei testi più belli della raccolta, l'io che guarda le sue mani («Queste, per dire, sono le mie mani»), è immagine wittgensteiniana: che queste siano le mie mani è qualcosa che non conosco ma che non posso mettere in dubbio, è la verità contingente che non posso oltrepassare. E non poter conoscere il fondamento del nostro gioco linguistico svaluta tutto il resto («Se sai che qui c'è una mano allora ti concediamo tutto il resto[2]», e viceversa). Per Mazzoni siamo costretti ad essere un io che guarda le sue mani, senza poter uscire da questa condizione.

Note:

[1] G. Mazzoni, Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia, «Ticontre. Teoria testo traduzione», n. 8, novembre 2017, p. 21.

[2] L. Wittgenstein, *Della certezza*, Torino, Einaudi, 1999.

Alessandro Mantovani

Su Lingualuce di Damiano Sinfonico

Lingualuce è la seconda prova poetica di Damiano Sinfonico, finalista al premio Rimini 2017 ed edita per L'Arcolaio. Il testo, scritto durante un periodo di docenza in Spagna – Granada, Andalusia – conferma la tendenza dell'autore al componimento breve ed epidittico. Tuttavia, ben di più rispetto al precedente *Storie*, la concentrazione dei testi verte sul concetto dell'accadere. L'idea di "accadimento" infatti è declinata variamente all'interno del testo; un accadimento fattuale, l'azione inaspettata, e un accadimento linguistico, la parola.

Si può dire che entrambe le modalità attraverso cui le cose avvengono nel testo non abbiano in interesse l'oggetto, ma il processo stesso. Non è importante cosa accade, ma il fatto che qualcosa divenga ad essere. Per quel che riguarda l'aspetto fattuale l'atto è colto nella sua duplice natura, labile nei confronti dello scorrere del tempo – niente *dura* –, ma incisivo nella dimensione memoriale. Le cose, pare dire Sinfonico, si realizzano in essere solamente una volta, ma modificano la realtà divenendo tasselli imprescindibili in una visione diacronica.

La forma scelta per le liriche è perfettamente rispondente al duplice aspetto summenzionato: l'accadere si concretizza infatti in forme frammentate, impedendo, nella visione dell'autore, una tessitura narrativa tra i singoli componenti, dimensione che però viene recuperata all'interno dei testi stessi i quali, non concentrandosi sull'avvenimento presente, generano squarci diacronici sul passato – o sul futuro –, intessendo relazioni con ciò che li ha preceduti o che le seguirà. A bilanciare questa visione particellare e potenzialmente nebulosa della realtà sta però la struttura del verso-frase (già impiegata da Sinfonico) che tende a dare una stabilità assertiva agli enunciati, una solida garanzia di verità per quel poco che è dato vedere.

Identico discorso vale per la riflessione linguistica, maturata durante l'esperienza estera. La lingua come evento esiste solo nel momento in cui viene pronunciata; eppure questa dimensione labile è epistemologicamente necessaria per la comprensione del mondo. Conoscere la realtà significa poterla nominare, ma il processo linguistico è costantemente minato dagli ostacoli del "come si dice" – titolo della sezione centrale del libro. Dietro a questo aspetto linguistico sta la tensione cognitiva nei confronti del mondo; il linguaggio è un semplice accadimento («Strana e accecante la tua frase recente / [...] più avanti si farà impercettibile / sarà una vibrazione in qualche area della memoria»), ma è necessario per capire, conoscere e ricordare («"Come si dice" vorremmo sapere / nonostante i silenzi / tutto questo che ci parla»). La vicenda dell'insegnamento all'estero manifesta come ancora prima di nominare un ente sia fondamentale provare a farlo, cimentandosi con le possibilità e i limiti della lingua. Imparare "le parole giuste" serve a interrogare la realtà per ottenerne risposte; è così che si ritorna alla dimensione epifanica prodotta dal linguaggio stesso. La parola si manifesta illuminando prospettive inaspettate.

Sarebbe interessante portare una riflessione sull'aspetto del libro inerente il valore della memoria. La raccolta pare sottolineare il grande problema che affligge la dimensione memoriale: i ricordi – le storie – si danno solo a brani. Il primo luogo dov'è difficile intrecciare una narrazione – ma in cui bisogna farlo – è la nostra mente. Tuttavia, in questo frangente sembra chiara la risposta dell'autore: è difficile perdere ogni acquisizione. La dimensione evenemenziale in cui sono inseriti atti e parole non permette che si perda l'impatto di questi stessi. I fatti restano nella dimensione del ricordo e della storia e la lingua è lo strumento – altrettanto limitato – per coglierne la valenza. Pare insomma, che la dimensione dell'esistenza umana sia caratterizzata dalla precarietà, ma è proprio su questa che si fonda ogni acquisizione umana.

È accaduto un pomeriggio al museo.
Poi abbiamo tardato prima di rincasare
faceva freddo, il cielo coperto.
Nei dintorni c'era un ristorante
ci siamo seduti a un tavolo, come a bordo vasca
le nostre ombre friggevano sul piatto.

“La sua vita non ha lasciato tracce”
stavo per scrivere in un articolo.
Poi ci ho ripensato.
Non si può scrivere una cosa più crudele.
La vita non si scioglie come neve.

Viktor Šklovskij

L'arte come procedimento

in L. Rosiello (a cura di), Letteratura e strutturalismo, Zanichelli, Bologna 1974, pp. 45-61.

[...]

Anche la legge dell'economia delle energie creative appartiene al gruppo di quelle leggi che vengono comunemente accettate. Spencer scriveva: «Alla base di tutte le norme che determinano la scelta e l'uso delle parole, troviamo la stessa esigenza fondamentale: *il risparmio di attenzione*... Condurre l'intelletto per il cammino più facile al concetto desiderato è in molti casi l'unica meta, e comunque quella principale...» (*Filosofia dello stile*). [...] Il principio dell'economia delle energie creative, che è così seducente in particolare nell'esame del ritmo, fu riconosciuto anche da Aleksandr Veselovskij, che completò il pensiero di Spencer: «Il pregio dello stile consiste proprio nel fornire la maggiore quantità possibile di concetti nella minore quantità possibile di parole». Anche Andrej Belyj, che nelle sue pagine migliori ha dato tanti esempi di un ritmo «impedito», e per così dire «zoppicante», e che ha mostrato la complessità degli epiteti poetici (specialmente su esempi di Baratynskij), ritiene indispensabile parlare della legge dell'economia in un suo libro che rappresenta un vero tentativo eroico di creare una teoria dell'arte sulla base di fatti non verificabili, tratti da libri ormai invecchiati, e di una grande conoscenza dei procedimenti della creazione poetica, nonché sul manuale di fisica di Kraevič per i ginnasi.

Il concetto dell'economia delle energie, come quelli della legge e dello scopo della creazione, sicuri (forse) nel caso particolare della lingua, cioè sicuri nella loro applicazione alla lingua «pratica», – questi concetti, per le scarse conoscenze delle differenze tra le leggi del linguaggio pratico e quelle del linguaggio poetico, erano diffusi anche recentemente. Il rilevamento del fatto che nel linguaggio poetico giapponese ci sono suoni che non si trovano nel giapponese pratico, fu – si può dire – la prima indicazione concreta della non-coincidenza dei due linguaggi. L'articolo di L. P. Jakubinskij sull'assenza della legge della dissimulazione delle liquide nel linguaggio poetico, e la tolleranza da lui rilevata nel linguaggio poetico dell'accostamento, difficilmente pronunciabile, di suoni simili, è una delle prime indicazioni di fatto, che reggono ad una critica scientifica, della opposizione delle leggi del linguaggio poetico nei confronti di quelle del linguaggio pratico – anche se, diciamo per ora, solo in questo caso.

Pertanto bisogna parlare delle leggi del dispendio e dell'economia nel linguaggio poetico, non in analogia con quello prosaico, ma in ragione delle sue leggi particolari.

Se ci mettiamo a riflettere sulle leggi generali della percezione, vediamo che diventando abituali, le azioni diventano meccaniche. Così, per esempio, passano nell'ambito dell'«inconsciamente automatico» tutte le nostre esperienze; se uno ricorda la sensazione che ha provato tenendo in mano per la prima volta la penna, o parlando per la prima volta in una lingua straniera, e confronta questa sensazione con quella che prova ora, ripetendo l'azione per la decimillesima volta, sarà d'accordo con noi. Col processo dell'automatizzazione si spiegano anche le leggi del nostro linguaggio prosaico, con le sue frasi non completate, e le sue parole pronunciate a metà. È un processo la cui espressione ideale è l'algebra, in cui gli oggetti vengono sostituiti dai simboli. Nella rapidità del linguaggio pratico le parole non vengono pronunciate fino in fondo, e nella coscienza appaiono appena appena i

primi suoni della parola. Pogodin (*La lingua come creazione*, p. 42) porta come esempio che, quando un bambino pensa la frase «Les montagnes de la Suisse sont belles», la pensa sotto forma della serie di lettere «L, m, d, l, S, s, b».

Questa proprietà del pensiero non solo ha suggerito la via dell'algebra, ma anche la scelta dei simboli (le lettere, e precisamente le iniziali). Con questo metodo algebrico, gli oggetti vengono considerati nel loro numero e volume, ma non vengono visti: li conosciamo soltanto per i loro primi tratti.

L'oggetto passa vicino a noi come imballato, sappiamo che cosa è, per il posto che occupa, ma ne vediamo solo la superficie. Per influsso di tale percezione, l'oggetto si inaridisce, dapprima solo come percezione, ma poi anche nella sua riproduzione; e precisamente con questa percezione della parola prosaica, si spiega la sua «non-ascoltabilità» totale (cfr. L. P. Jakubinskij) e quindi la sua «non-pronunciabilità» totale (di qui vengono tutti i *lapsus*).

Dal processo di algebrizzazione, di automatizzazione dell'oggetto, risulta una più ampia economia delle sue forze percettive: gli oggetti o si danno per un solo loro tratto, per es. per il numero; oppure si realizzano come in base ad una formula, anche senza apparire nella coscienza.

«Avevo pulito in camera, e fatto il giro della stanza, mi sono avvicinato al divano, senza riuscire a ricordarmi se l'avevo spolverato o no. Poiché questi movimenti sono abituali ed inconsci, non potevo neppure avvertire che ormai era impossibile ricordarsene. Sicché, se avevo già pulito il divano e me n'ero dimenticato, cioè se avevo agito inconsciamente, era come se non lo avessi fatto. Se qualcuno coscientemente mi avesse visto, avrebbe potuto farmelo tornare in mente: ma se nessuno aveva visto, o aveva visto ma inconsciamente; se tutta la complessa vita di molti passa inconsciamente, allora è come se non ci fosse mai stata» (*Appunti dal diario di Lev Tolstoj, Nikol'-skoe, 29 febbraio 1897, in «Letopis'» [Annali], dicembre 1915, p. 354*).

Così la vita scompare trasformandosi in nulla. L'automatizzazione si mangia gli oggetti, il vestito, il mobile, la moglie e la paura della guerra.

«Se tutta la complessa vita di molti passa inconsciamente, allora è come se non ci fosse mai stata».

Ed ecco che per restituire il senso della vita, per «sentire» gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama *arte*. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come «visione» e non come «riconoscimento»; procedimento dell'arte è il procedimento dello «straniamento» degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato; *l'arte è una maniera di «sentire» il divenire dell'oggetto, mentre il «già compiuto» non ha importanza nell'arte.*

La vita di un'opera poetica (artistica) si muove dalla «visione» al «riconoscimento», dalla poesia alla prosa, dal concreto all'astratto, dal Don Chisciotte – *scholasta* e povero cortigiano che semiconsciamente prova umiliazione alla corte del duca –, al Don Chisciotte di Turgenev, grande ma vuoto; da Carlo Magno alla parola *korol'* (re); a misura dell'agonia dell'opera e dell'arte, essa si estende, la favola è più simbolica del poema, e il proverbio della favola.

[...]

Gli oggetti percepiti diverse volte, cominciano ad essere percepiti per «riconoscimento»: l'oggetto si trova dinanzi a noi, noi lo sappiamo, ma non lo vediamo.

Per questo noi non possiamo dirne nulla. La sottrazione dell'oggetto all'automatismo della percezione si compie nell'arte in vari modi: in questo saggio voglio indicarne uno, quello di cui si servì quasi costantemente L. Tolstoj, scrittore che, almeno secondo Merežkovskij, sembra rendere le cose come egli stesso le vede, fino in fondo, pur senza modificarle.

Il procedimento dello straniamento in Tolstoj consiste nel fatto che non chiama l'oggetto col suo nome, ma lo descrive come se lo vedesse per la prima volta, e l'avvenimento come se accadesse per la prima volta; per cui adopera nella descrizione dell'oggetto non le denominazioni abituali delle sue parti, bensì quelle delle parti corrispondenti in altri oggetti. Porto un esempio. Nell'articolo *Vergogna*, L. N. Tolstoj «strania» il concetto di fustigazione in questo modo: «...denudare, gettare al suolo e battere con le verghe sulla schiena chi ha infranto le leggi»; e alcune righe dopo: «scudisciare sulle natiche denudate».

A questo punto osserva: «E perché proprio questo stupido, selvaggio modo di causare dolore, e non un altro qualsiasi: pungere con aghi la spalla, oppure un'altra parte del corpo, o ancora, stringere con una morsa le mani o i piedi, oppure qualcosa del genere?»

Mi scuso per l'esempio pesante, ma è tipico della maniera di Tolstoj per toccare la coscienza. Una comune fustigazione viene «straniata» sia con la descrizione, che con la proposta di cambiarne la forma, pur senza mutarne l'essenza.

[...]

Esaminando il linguaggio poetico nella sua dimensione fonetica e lessicale, come nella modalità di collocazione delle parole e delle costruzioni semantiche costituite dalle parole stesse, troviamo dappertutto lo stesso segno della artisticità: il fatto che esso viene creato intenzionalmente per una percezione estratta dall'automatismo, e che la sua «visione» è lo scopo stesso dell'autore, e viene creata «artificiosamente» in maniera che la percezione vi indugi, e raggiunga la sua forza e durata più alte possibili, per cui l'oggetto è recepito non nella sua spazialità, ma, diciamo così, nella sua continuità. A queste condizioni soddisfa anche il linguaggio poetico. Il linguaggio poetico secondo Aristotile deve avere il carattere dello «straniero» e del sorprendente; e in pratica risulta spesso straniero: sumerico per gli assiri, latino per l'Europa medievale, arabo per i persiani, vetero-bulgaro come fondamento del russo letterario, o lingua inconsueta come lingua delle canzoni popolari, lingua corrente per quella letteraria. A questo possiamo ricondurre gli arcaismi largamente diffusi nella lingua poetica, le difficoltà della lingua del *dolce stil novo* (XIII secolo), la lingua di Arnaud Daniel col suo stile oscuro e le sue forme difficoltose (*harte*) «che confidano nella difficoltà della pronuncia» (*Diez, Leben und Werke der Trobadour*, p. 213) . L. Jakubinskij in un suo saggio ha mostrato le

leggi della difficoltà per quanto riguarda la fonetica della lingua poetica, nel caso particolare della ripetizione di suoni simili. Sicché la lingua della poesia è una lingua difficile, difficoltosa, impedita. In alcuni casi particolari la lingua della poesia si avvicina alla lingua della prosa, ma ciò non inficia le leggi della difficoltà.

[...]

Il linguaggio poetico è un «linguaggio-costruzione». La prosa è linguaggio consueto: economica, regolare, facile (*dea-prorsa* – dea dei parti regolari, della «giusta» posizione del bambino). Parlerò più particolareggiatamente dell'impedimento dell'indugio, come *legge* generale dell'arte, a proposito delle composizioni dell'intreccio.

Ma la posizione di coloro che propongono il concetto dell'economia delle energie come di qualcosa esistente nel linguaggio poetico e che addirittura lo definisce, sembra a prima vista motivata nella questione del ritmo. Sembra del tutto indiscutibile la spiegazione della funzione del ritmo che diede Spencer: «Le battute dateci ad intervalli irregolari ci costringono a trattenere i muscoli in una tensione eccessiva, talora inutile, perché non prevediamo la ripetizione della battuta; con la regolarità delle battute noi economizziamo energie». Questa che potrebbe parere un'osservazione convincente, soffre di un difetto comune: la confusione delle leggi del linguaggio poetico con quelle del linguaggio prosaico. Spencer nella sua *Filosofia dello stile* non li distingue, mentre invece è ben possibile che esistano due tipi di ritmo. Il ritmo prosaico, il ritmo della canzone di lavoro, della *dubinuška*[1], da una parte sostituisce il comando: «Su! avanti» al momento giusto, dall'altra alleggerisce il lavoro automatizzandolo. Ed effettivamente marciare a tempo di musica è più leggero che senza, ma è ugualmente più leggero camminare conversando animatamente, quando l'atto del camminare esce dalla nostra coscienza. Pertanto il ritmo prosaico è importante come fattore di «automatizzazione»: mentre non così il ritmo della poesia. Nell'arte c'è un *order*, ma neppure la colonna di un tempio greco attua con esattezza il suo *order*; il ritmo artistico consiste nell'infrazione del ritmo prosaico. Tentativi di sistematizzazione di queste infrazioni sono già stati intrapresi: rappresentano il compito odierno della teoria del ritmo. Si può pensare che questa sistematizzazione non riuscirà: in realtà, il fatto è che si tratta non di un ritmo complesso, ma della infrazione del ritmo, e di un'infrazione tale da non poter essere prevista. Se questa infrazione entrasse in un canone, perderebbe la sua forza di procedimento «impediente». Ma toccherò le questioni del ritmo in maniera più particolare, quando dedicherò loro un libro specifico.

[1] Canzone russa cantata durante un pesante lavoro fisico (N.d.T.).

Filippo Grendene

Lo sguardo del cobra

(ancora su La pura superficie di Guido Mazzoni)

[Il numero e la qualità delle reazioni a *La pura superficie* (Donzelli 2017) di Guido Mazzoni confermano quanto già a una prima lettura era perfettamente riscontrabile: che si tratta di un libro importante anche per gli spazi di riflessione che apre relativamente a questioni fondamentali della poesia contemporanea, quali, per tenersi a pochi e capitali esempi, lo statuto del soggetto, la funzione del linguaggio, le opzioni formali (versi/prosa, lirica/saggismo) con tutto ciò che ne viene implicato. Abbiamo già pubblicato un intervento di Carola Borys sulla raccolta. Questo secondo, di Filippo Grendene, arricchisce la riflessione da un prospettiva differente ma in qualche modo complementare.]

Rivendicare un'ottica generazionale stride all'orecchio: suona come un lamento, pare nascondere un errore da imputare allo scarso angolo prospettico. La dissonanza ha a che fare con molte cose: con la difficoltà nel proporre criteri collettivi, con rimorsi economici (per la prima volta, il futuro dei figli è peggiore di quello dei padri, ecc. – per la prima volta, davvero?) oppure psicanalitici (i riflettori puntati su Telemaco non mettono in ombra che la morte del padre è ormai un quasi luogo comune), o altro ancora. Nonostante questa impronunciabilità, se il poeta dice 'io' (o 'tu', o 'egli') è necessario rispondere con un 'noi' – noi lettori, noi di una generazione più giovani. Per un motivo ben preciso: il libro di Mazzoni parla del nostro passato, e di una possibilità concreta – e terribile – per il nostro futuro. Proprio per questo, forma e contenuto di questo libro sono veri e vanno affrontati.

Nei versi e nelle frasi di Mazzoni la realtà è colta tutta, ma attraverso lenti polarizzate. La radiazione luminosa del mondo giunge intera quasi fino all'organo della percezione poetica, all'io lirico, ma poco prima dell'avvenimento della percezione incontra questa lente, e solo la radiazione dall'inclinazione e dalla lunghezza d'onda corrispondente riesce passare. Qui si incontra la prima delle contraddizioni che sostengono il libro: l'io lirico sa che la realtà è caleidoscopica e multiforme, ma è anche cosciente di poterne scorgere solo un profilo; gli è stato detto e forse, in passato, ha saputo che poteva essere diverso, ma di tutto questo resta solo un simulacro di cui dubitare. «A volte ha l'impressione di abitare un io vagamente falso che si è costruito nel corso del tempo perché diventi la sua parte migliore» [*Genova*].

In altri termini, su un piano leggermente sfalsato: in questi testi di qui c'è colui che parla, di là gli 'altri' e il 'mondo'. La ragione dice al primo che i secondi non possono che essere come lui, che dietro ai loro volti chiusi (è la prima delle ossessioni mazzoniane) aleggiano delle anime; mentre l'esperienza e il sentimento suggeriscono che essi non siano altro che spazi vuoti di tutto con i quali è non inutile ma ingenuo pensare di comunicare. L'io lirico assiste al divorzio fra razionalità ed esperienza e si schiera con la seconda.

[...] Non aderisco a nulla, mi sembra
che non aderiate a nulla, siete la parete che manca
del vostro mondo, siete un luogo inabitato. [*Quattro superfici*]

Immergiamoci come lettori nel gioco della luce fredda che, riflessa dalla pura superficie, oltrepassa gli occhiali mazzoniani. La realtà che ci sta davanti è scarna e brutale, ne esce in tutta la sua nettezza depurata di sovrastrutture emotive e morali, dalle quali l'iride dell'io si ripara con lenti polarizzate. Una parte di ciascuno di noi ha sempre saputo quello che ogni verso e riga di questo libro ci va dicendo: non c'è forza né volontà che possa porre freno al disordine del mondo, non c'è costruzione né amore che resisterà alle ingiurie del tempo, anche del tempo breve. Se la vita è sventura, perché

da noi si dura? Le relazioni umane sono destinate a lacerarsi; si dividono in *cinque cerchie*, di cui solo la prima è passibile di continuità. La cristallizzazione di questa, però, è avvenuta nel passato («Le persone che significano qualcosa / pochissime, immobili nel tempo – / i genitori interni, B, gli amici fissi, i nemici fissi, / coloro cui rendere conto mentalmente») e non può allargarsi: per ragioni anagrafiche piuttosto tenderà al contrario, rendendo così l'esistenza un'ascesa nel purgatorio della solitudine e della rassegnazione. Verso cosa?

Questa persona non significa nulla per te. La penetri per inerzia
per la logica della serata, quasi tutto ti sfugge,
l'angoscia che provi al risveglio vuol dire che sei solo.

[...]

Da qualche tempo gli eventi scivolano sopra di me,
non mi toccano. Su questo lato
sono con voi, un altro scorre dentro,
è invisibile e mi sovrasta.

[Étoile]

La superficie è dunque – già dal titolo – il *topos* portante. Nella forma di vita occidentale lo scontro fra superficie e profondità è vinto dalla prima, che appare nella sua purezza; per fare in modo che lo resti, deve essere osservata nella *pura distanza* [*Essere con gli altri*], o in stato di *pura distrazione* [*finestra altissima*], lontana e intonsa come le *pure vittime* [*Angola*] o i *significati puri* [*Eigentlich*]. La purezza, seconda ossessione, è la cifra del mancato coinvolgimento: tutto ciò che acquista un senso e viene intaccato dai nostri pensieri e azioni entra a far parte di noi, in un certo senso si sporca e non può più esistere in quanto separatezza, nella propria atarassica, pura espressione. La poesia della *Pura superficie* richiama la purezza perché il coinvolgimento – da non confondersi con l'*engagement* politico, rispetto a questo più umano, più individuale, prossimo all'empatia – è con attenzione mantenuto distante: della sua violenza s'è già fatta esperienza, non se ne può parlare. Come in un western americano, l'eroe lirico maledetto arriva nella *ghost town* del presente carico del proprio passato; lo spettatore esperto del genere sa che questo non gli sarà rivelato se non per squarci, ma sa anche che tutto lo svolgimento ne porterà il greve peso. «Ho quarant'anni, sono fatto di pezzi, nulla mi giustifica. Quando provo a raccontare me stesso, la separazione da una persona che ho amato enormemente, so di non capire; quando provo a raccontarla agli altri, mi sembra chiaro che nessuna vita può essere compresa».

Nella raccolta, fra il sé e il resto la lente polarizzata funziona in entrambe le direzioni: non si può capire gli altri come gli altri non possono comprendere l'io; ognuno vede solo la infrangibile pura superficie. Le sue figure sono molteplici, terza ossessione: vetri («La tatuata scende prima di diventare umana, il vetro / moltiplica i dettagli» [*Uscire*]) schermi («Accade così, senza forma, come questo pomeriggio esplosivo, il loro, il mio da questa parte dello schermo, la melma in testa, anni interi che non riesco a ricordare» [*Accadere*]), superfici a specchio («Questa sera capisce di essere una persona media, una persona media e sovrappeso riflessa nel frigo tra i magneti e i ritagli di giornale mentre sta cenando» [*Esserci e non avere paura*]). Anche i volti hanno la funzione di superficie pura e inattingibile, vera barriera che non lascia trasparire se non l'evidenza: «Spesso nei volti io vedo una distanza pura, / un'esteriorità assoluta [*Essere con gli altri*]; «Eppure ciò che penso non uscirà da questa faccia, la mia vita impropria sarà mia per sempre» [*Eigentlich*]. Oppure ancora, ma solo in sogno, la superficie riflettente si rovescia nell'angoscia della pura trasparenza, o della posizione sbagliata:

La seconda superficie è la percezione,
il modo in cui crea un piano di realtà semplificando.

A volte, in sogno, vedo le persone
senza la parete addominale, con gli organi aperti.
È un sogno, significa molto.

In questa poesia significa ciò che normalmente
resta impercepito, la meccanica del corpo, il tubo
di feci che portate dentro per esempio, la sorpresa
di quando la merda si mostra all'esterno come una sostanza aliena. [*Quattro superfici*]

«Si siede su un davanzale e si sporge per guardare una partita di calcio posta nel profondo, il campo è coperto dai fumogeni, la finestra è altissima in sogno. Per un lungo segmento di tempo la partita lo cattura; poi capisce di avere le gambe nel vuoto a cento metri dal suolo e viene preso dall'angoscia, la finestra si richiude. Ora ha un vetro alle spalle, trova un appiglio nel muro e continua a sporgersi in avanti fino a quando il movimento del corpo lacera il sogno e lo riporta nel letto, da questo lato del vero.» [*Finestra altissima in sogno*]

Vetro/vero: la paronomasia è calco o eco di Fortini («il sigaro spento non per il dubbio / ma per il dubbio e la certezza / nell'ultima foto / dall'altra parte del vero / occhi smarriti guardandoci»), dove però il soggetto della poesia, György Lukács, sta dall'altra parte del vero proponendo assieme, smarrito, il dubbio e la certezza, mentre qui, *da questa parte*, solo l'angoscia del vuoto, sotto di sé.

È in una delle tante traduzioni, o rifacimenti, delle poesie di Wallace Stevens che troviamo una delle chiavi della raccolta.

Le foglie gridano. Non è un grido di attenzione divina,
il fumo di eroi tronfi o un grido umano.
È il grido di foglie che non trascendono se stesse
in assenza di immaginazione
senza significare più di ciò che sono. [34]

La trascendenza non è rifiutata solo in quanto tensione religiosa, ma anche dal punto di vista del linguaggio, delle idee e delle cose. Il fatto che nulla significhi più di ciò che è richiamata un'altra prospettiva sulla purezza, tale in quanto conclusa e isolata nei propri confini. Attraverso un particolare sguardo sull'abisso materialistico-relativista, vediamo l'io lirico osservare l'intangibilità non solo dell'altro ma più in generale del mondo.

La spirale relativista, quando rifiuta la dialettica, ha lo sguardo ipnotico del cobra, blocca la vita nell'abbaglio della morte. L'io lirico di questa raccolta non distoglie lo sguardo, anche se – qui la seconda contraddizione, che è uno sviluppo della prima – sa che dovrebbe, sa che al pessimismo della ragione una volta ha corrisposto l'ottimismo della volontà. Non è solo un richiamo a Gramsci, ma a quegli squarci di memoria o nostalgia o rimpianto che, alle volte, si aprono inaspettati, soprattutto nelle prose: «ma nel 1976 il mondo è leggibile, lo è oggettivamente; la realtà è un conflitto fra due forme di vita, e questo schema è rozzo ma sta dentro le cose» [*Angola*]. Lo sguardo del cobra allo specchio vede e sa che il proprio incanto è storico, che solo quaranta anni prima tutto era diverso; tuttavia, il relativismo individualista diviene assoluto, con l'effetto paradossale di approfondire il proprio distacco ipnotico. Infatti, «i conflitti ci interessano perché significano solo se stessi, perché il Ruanda, la Jugoslavia, le primavere arabe significano solo se stesse, sono eventi illeggibili, pure vittime, mentre la politica comincia quando non esistono più eventi illeggibili o pure vittime, quando

diventa giusto morire e soprattutto uccidere in nome di qualcosa, anche se oggi non osiamo più pensarlo, anche se oggi non oseremmo scriverlo, o lo faremmo solo in una poesia. Per questo guardo il viale e passo ad argomenti prossimi [...]» [*Angola*].

L'antropologia mazzoniana coglie l'individuo come compartimentato, incapsulato, impossibilitato a scendere a patti, prima che con gli altri, con le diverse parti in cui è scisso. «Un movimento fatto di aggressione, a suo modo sempre vero, che fa sembrare la vostra vita visibile una schermatura, una costruzione fatta per incapsularsi e coesistere senza attrito», riflette il terribile io lirico-saggistico di Barely legal con le mutande calate davanti a un filmato pornografico. Non dirò certo felicemente scisso e plurale, non si accuserà Mazzoni di decostruzionismo; è piuttosto la constatazione, avvilita, di un dato di fatto. La materialità delle percezioni del reale, insidiata da video e dispositivi, è scavata con l'implacabile fredda abilità del chirurgo di se stesso.

«Poi c'è uno stacco, c'è un effetto di montaggio dopo il quale le teste dei siriani ricompaiono scisse dal corpo, poggiate sulle schiene, e parte la sigla di chiusura. È un video orribile. È un video molto bello. Significa molte cose – per esempio che lo avete visto, che avete desiderato vederlo, che uccidere un nemico è un gesto umano e vi appartiene, e chi sa compierlo è forte, più forte di chi lo guarda mentre fa colazione in una società esteriormente pacifica, occultamente crudele. Mette via il computer, finisce di mangiare.» [*Sedici soldati siriani*]

L'io lirico è utensile, strumento: impugnato come una mazza, squaderna il sipario sulle viscere esposte del suo omologo, il soggetto occidentale. Dietro l'io lirico non c'è l'autore, c'è il suo pensiero antropologico sul presente, complessivo e orientato – lo si scorge nella foggia degli occhiali polarizzati fatti indossare ai suoi protagonisti, siano essi in terza, seconda o prima persona. L'io lirico è e rimira il rifiuto di ogni trascendenza laica.

La prima volta che ho parlato de *La pura superficie* di Guido Mazzoni, uscito nel 2017 per Donzelli, è stato con Isacco Boldini, un amico del cui parere sulla poesia contemporanea tendo a fidarmi. Nel libro di Mazzoni, vedila un po' come ti pare – questo diceva – c'è più storia che in qualsiasi altra raccolta degli ultimi decenni. Provo a verificare questa opinione sulla raccolta e mi rendo conto che è vera, ma a patto di non intendere la Storia come il G8 o il crollo delle torri, ritrovandone invece la tensione nello sguardo che l'io lirico costringe il lettore a non scostare. Lo sguardo del cobra ci mostra una verità sul nostro tempo, sull'incapacità che un'intera cultura ha maturato di concepire l'altro come prossimo e le esistenze come collettive, ancor prima che come modificabili; che solo uno sguardo moralista bollerà come cinica. Per questo *La pura superficie* è un libro importante, che potrebbe parlare non solo ad un pubblico di letterati. Tuttavia – ecco la terza contraddizione – il pensiero relativista non relativizza se stesso – e d'altra parte, sarebbe possibile? Fino a che punto? L'assertività non contestabile perché oggettiva, componente fondamentale e costitutiva della lirica, invade spazi che tradizionalmente alla lirica sono contigui, come il saggismo.

«Ha odiato la forma di vita che questa nazione ha imposto al mondo nella seconda metà del XX secolo, sconfiggendo l'idea che un mondo meno ingiusto fosse possibile e facendo di lui un piccoloborghese; può scrivere le parole che leggete grazie alla forma di vita che questa nazione ha imposto al mondo nella seconda metà del XX secolo, sconfiggendo le dittature nate per costruire un mondo meno ingiusto e facendo di lui un piccoloborghese.» [*I destini generali*]

Se questo estratto non fosse in un libro di poesia, potremmo senza paura tacciarlo di rappresentare una cultura di destra e attaccarlo con argomenti logico-razionali. Si può accusare un libro di poesie

di esser di destra? Non ci spingeremo a tanto. Peschiamo allora un po' a caso – si potrebbe guardare altro – l'estratto da un saggio su 2666 di Roberto Bolaño, pubblicato su *Allegoria*, postulando il pregio dell'unità d'ispirazione che ogni lettore potrà riconoscere alla scrittura mazzoniana.

«Il caso e la violenza, il caos e l'assurdo sono parte di quella stessa vita che produce differenza e avventura, curiosità e desiderio. Anche Bolaño [...] non sembra più credere all'idea di ordine che è implicita nei miti della redenzione o del progresso o al loro riflesso negativo – la nostalgia. Una simile tonalità emotiva parla, senza nominarle, di due svolte storiche decisive: la fine dei miti di emancipazione che hanno segnato la modernità e la diffusione di un nuovo sentimento di immanenza assoluta che è il primo effetto del processo cui Pasolini diede il nome di mutazione antropologica. Un'umanità sciolta dalle promesse e dai legami che non si aspetta alcuna restaurazione, rivoluzione, giustizia o alcun rimedio per il caos, la precarietà e il male, e che vive le intensità libere disponibili qui e ora, spostando il peso dall'interiorità all'azione, dalla ricerca del tempo perduto all'esplorazione dello spazio, dai bilanci esistenziali alle avventure, dal lutto alla disperata vitalità, dall'elegia al desiderio, senza indulgere alla riflessione o alle domande ultime che non hanno risposta, o hanno solo risposte angosciose o indecifrabili. Solo nel disordine siamo concepibili.»

Profondità e superficie, ordine e disordine, mediazione e immediatezza: le endiadi convivono fianco a fianco, nella poesia e nella scrittura di Mazzoni, senza possibilità di dialettizzarsi. Il presente coincide, *oggettivamente*, con il secondo termine delle coppie, il primo è al massimo passato o nostalgia ma spesso tragedia; nel momento in cui si prende parola bisogna badare alla sola oggettività, alla superficie, a ciò che si mostra senza significare più di ciò che è. Il presente può esser colto solo attraverso l'immediatezza della percezione, nel suo significato materiale e assieme relativo, ogni tentativo di imporvi un ordine risulta illusorio e vano.

In effetti, «l'impianto categoriale del pensiero che innerva la politica moderna [...] consiste [...] nella centralità del nesso fra disordine come dato e ordine come esigenza: da una parte esiste una realtà minacciosa e instabile, lo stato di natura, dall'altra è indispensabile costruire un edificio che dia forma e stabilità alla politica. Sono questi i due lati, inscindibili, del modo moderno di guardare alla politica. [...] è insomma la politica di sinistra a essere orientata dall'idea che siano possibili sicurezza e stabilità, sia pure come esito ultimo di politiche tutt'altro che pacificate e anzi anche molto dinamiche e conflittuali di emancipazione [...]; mentre invece per la destra, nonostante l'enfasi che pone sull'Ordine e sulla Tradizione [...] è politicamente centrale il disordine» [Galli, *Perché ancora destra e sinistra*, Roma-Bari 2010, Laterza, pp. 25-42].

In un abisso di sineddoci, un libro di poesia sta al pensiero di un grande intellettuale e questo dà forma alle tensioni di una generazione – quella dei nostri padri o, al massimo fratelli maggiori; quelli nati nel quindicennio 1960-1975, dei quali quale nelle assemblee, nelle discussioni e più in generale nell'impegno sentiamo con violenza la mancanza, bruciati dal craxismo e da Genova («Il giorno dopo sapranno che la polizia è entrata in una scuola per torturare i manifestanti, come nel Sudamerica degli anni Settanta, e proveranno odio, per qualche settimana si sentiranno parte di un movimento immenso, un mese dopo si dissolveranno, dieci anni dopo saranno soli e incomprensibili») [*Genova*]). Per questo, come dicevo in apertura, il libro di Mazzoni è il nostro passato, ed è una possibilità concreta – e terribile – per il nostro futuro. Per questo in parte ci riconosciamo nei versi, in parte no. Non è detto che, come invece ci dice il poeta sorridendo disperato, non ci sia alternativa.

Per chiudere, leggiamo intero un testo.

Terzo ciclo

E mentre guardi le riviste,
le vite dei calciatori in mezzo alle larve
nella sala della chemioterapia,
sappiamo entrambi che non vivrai,
sappiamo che non servono parole, perciò
guardiamo la stanza o parliamo di Antognoni
o di questo muro fuori filo, che è fatto male e ti disturba,
hai lavorato nei cantieri, è stata questa la tua vita.
Ma oggi non importa, siamo felici di esserci ancora,
di stare insieme qui, i maschi non piangono, le parole non contano.

All'ultima poesia de *La pura superficie*, al limite del libro lo sguardo del cobra si ritrae dal limite della vita. C'è qualcosa nell'oggettività della morte che non consente uno sguardo oggettivo, che non permette all'io lirico di vedere le cose significare solo se stesse. Solo in presenza della morte la lente polarizzata si incrina, e l'io lirico può essere felice assieme a un altro. È vero. Può non essere così.

Giacomo Morbiato

Metrica e forma nella poesia di oggi / 1

Il saggio di Giacomo Morbiato, è uscito sul n. 8 (2017) di “Ticontre. Teoria testo e traduzione”

1.

Non è impossibile provare a segmentare il campo della poesia italiana strettamente contemporanea. Chi ci ha provato adottando una prospettiva inclusiva ha potuto identificare alcune famiglie, spesso poi riconducibili a universali di lungo corso: una sezione lirica, resistente e però anche degradata; un'area sperimentale o di ricerca, con modi da avanguardia letteraria o arte concettuale; una zona performativa devota all'oralità, e un'altra che sceglie la prosa; o ancora una vocazione alla spazialità e allo slittamento metonimico.[1] Una tale ripartizione identifica senz'altro tendenze non episodiche, capaci di aggregare un certo numero di prassi individuali. Tuttavia non si può non menzionare lo sfaldamento in atto degli stessi universali novecenteschi fondanti (lirica, avanguardia) secondo un processo che si lega a un più generale arretramento dell'oggettività (gruppi, generi, stili, poetiche) [2] e al conseguente venire in avanti di fluidità e «frammentazione»[3] come tratti paradossalmente accomunanti. Se una tale situazione comporta per la critica un forte imbarazzo a definire valori e gerarchie, proprio l'impossibilità della genealogia rende attraente l'ipotesi della mappatura, qui intesa come ricognizione da condursi su un campione di testi fra loro coevi, dei quali si selezionano come più pertinenti gli aspetti metrici e più in generale formali. Il connubio del titolo trova giustificazione in un complessivo depotenziamento del livello metrico (in parte ma non del tutto riconducibile ai modi del versoliberismo novecentesco), la cui indagine non può in nessun caso prescindere dalla considerazione globale della forma – e dunque sintassi, retorica, testualità, organizzazione del libro, viste nel loro *relazionarsi* a ciò che resta dei metri e del verso. Le opere scelte, poiché di libri interi si parla, sono state pubblicate dopo il 2010 da autori nati negli anni ottanta; alcuni di essi sono esordienti, anche se condividono con gli altri un certo riconoscimento all'interno del campo, reso manifesto dall'inclusione in antologie e blog, riviste di settore, collane editoriali, nonché dalla presenza di un buon numero di prefatori e postfatori illustri (Carpi, Cepollaro, De Angelis, Gezzi, Inglese, Scaffai, Tandello). Il limite anagrafico non presuppone una discontinuità netta con i nati negli anni sessanta e settanta e funge da discriminare prima di tutto pragmatico e operativo; allo stesso modo le assenze, molte e giustamente lamentabili, non sono vere presenze negative, visto che non si punta a nessuna proposta come a nessun esaurimento della complessità in atto. I rischi interpretativi connessi alla scarsa o nulla distanza che ci separa dall'oggetto, poi, si credono se non evitati almeno temperati dall'adozione della varietà come criterio di scelta, ovvero dal fatto che a essere affiancati sono autori formalmente anche molto lontani e di diversa appartenenza. Il limite davvero cogente è semmai quello posto dalla decisione di tenersi alla sola scrittura in versi, senza però che si possa sfuggire all'ombra della prosa (che in dosi diverse affiora nella maggioranza delle opere affrontate), la cui rilevanza nella definizione odierna del poetico appare incontestabile. Tale esclusione, infine, porta con sé, oltre al prevalere dell'assertività, il mancato incontro con un fenomeno più ampio collaterale a diverse posture (sperimentale, performativa, a dominante etica): la messa in crisi di una concezione puramente testuale e linguistica della poesia.

2.

Di metri tradizionali, come di isosillabismo, isostrofismo e rima strutturante non c'è traccia in nessuno dei nostri autori. Manca insomma la periodicità; e tuttavia la metrica può manifestare una certa tenuta,

espressa da ricorrenze percepibili e però anche diverse caso per caso, secondo un assetto noto poiché riportabile ai sistemi liberati e liberi novecenteschi provvisti di un qualche tasso di ricorsività.[4]

Nuovi giorni di polvere (2015) del ticinese Yari Bernasconi (1982) è per l'appunto una raccolta in forte continuità con la tradizione del Novecento, e la lezione fra gli altri del costruttivista Fortini (un verso del quale titola la seconda sezione: *Non è vero che saremo perdonati*) è visibile nel primato accordato alle procedure dell'articolazione, in ordine a una volontà di taglio netto e controllo razionale sul vissuto: vincono di misura i testi strofici (38/52), nei quali primeggia la quartina ed è frequente il verso-frase. L'articolazione interessa poi il rapporto con i referenti, per convocare i quali si preferisce al colpo d'occhio la scomposizione in dettagli esatti e scabri affidata all'enumerazione asindetica: *In biblioteca* 2-4 «la luce serve solo a risaltare la polvere e lo sporco / dei libri, gli aloni scavati sulle copertine di plastica, / le etichette strappate». La facoltà strutturante che la metrica in parte conserva emerge per prima cosa dalla gestione versale, dove entro l'intervallo sillabico 8-14 dominano l'endecasillabo canonico e i versi lunghi. Vi sono anche sequenze tendenzialmente isosillabiche (*Trittico per un paesaggio* 1-6) e testi quasi isostrofici: *Lungo la Landstrasse* I consta di 5 strofe di 6, 6, 5, 8, 7 versi, l'ultimo verso di ciascuna delle quali è un quadrisillabo piano. Ai cedimenti si ovvia invece da un lato attraverso ricorrenze sintattiche di compenso (ad esempio il parallelismo chiasmico: *Prologo* 5, «sradicate le tubature, le sale scoperchiate»; *Lettera da Dejevo* I 26, «Forti i rami, i tronchi imperturbabili...»), dall'altro servendosi di artifici relazionali (nello specifico figure metrico-sintattiche) quali la collocazione sul margine destro del verso dei due punti in funzione presentativa (*Un ritratto* 1, «Vedi l'asfalto bagnato, da lì: le venature») o il verso simmetrizzato dalla pausa forte al centro: *La durezza dell'acqua* 4 «le croste i suoi canali. I paesi invisibili»; 8, «confondo i relitti. La corrente più lenta».

Nella quarta sezione compaiono due brani di prosa (*L'uomo che corre, Il furgone*). Un simile apporto circoscritto è moneta di lungo corso nella linea maggiore del nostro Novecento, *La bufera* in testa, e la ritroviamo in *Le cose sono due* (2014) del trevigiano Francesco Targhetta (1981), una breve raccolta in due sezioni in cui è ospitato un solo inserto prosastico, *le quattro vedove*. In questo, che è il suo terzo libro, nel quale si tratteggia per istantanee una sorta di contropastorale veneta, ritroviamo la stessa metrica ricorsiva del ticinese e la stessa nettezza di tratto, nonché la stessa passione per tutto ciò che è concrezione storico-sociale. Come già evidente nel precedente romanzo in versi (*Perché veniamo bene nelle fotografie*, 2012), dove sulla scorta di Pagliarani versi pari ed endecasillabi risultavano specializzati su base tonale e tematica, il senso della forma rivela anche qui una forte consapevolezza storica (Govoni, Giudici, forse anche qualcosa del Fortini tardo ed epigrammista) come pure l'opzione per una piena ancillarità della metrica alle singole istanze espressive.

L'endecasillabo è una forza residuale che però resiste, anche se i molti schemi imperfetti (soprattutto di 3 7 e 2 5 8) ne fanno piuttosto una sorta di centro ideale o almeno semivuoto, dato che poi il gruppo versale dominante è quello delle 9-12 sillabe, e che il verso principe risulta talvolta contrapposto alle sue forme imperfette, diffuse lungo il componimento, andando a occupare i punti caldi di inizio e di chiusa. Quanto alle ricorrenze nello spazio più ampio della serie, si ricerca la continuità mediante coppie e terne isoritmiche (*Il lavoro distrae* 7-8, «sale in sordina su quei treni eterni / lungo la pioggia delle coste adriatiche») o, più debolmente, scalari (*La lingua delle badanti* 15-17, «insegnando tra risa la giusta parola, / ma tu lo capivi che a dare alle cose / nomi di mali, nomi di morbi»), o ancora coppie o terne del tipo 2 6 10 / 2 6 (*I giorni in cui non parli con nessuno* 1-2, «I giorni in cui non parli con nessuno / le cose sono due»), in cui il passaggio a una diversa misura conserva inalterato il modulo ritmico fondamentale. Oltre a preferire l'articolazione strofica all'indiviso, vicina in questo a quella di Bernasconi, la metrica di Targhetta ha poi una funzione distanziante, ironica, evidente soprattutto nell'omofonia; e non tanto le rime e i loro vari sostituti, talvolta quasi strutturanti o comunque presentissime com'è per la rima perfetta che sigilla l'ultimo verso, quanto soprattutto l'allitterazione, spesso estesa oltre il confine del verso: «vanno come divi i vecchi con moldave / virando con vanto davanti ai tabacchi» (*Vecchi con moldave*, 3-4).

3.

La ricerca di una continuità ritmica che sostituisca la più tradizionale esattezza sillabica ritorna in Franca Mancinelli (1981), con *Pasta madre* (2013) al suo secondo libro.[5] I modi per conseguirla sono in parte gli stessi del trevigiano: ritroviamo le coppie o terne isoritmiche e scalari (*cucchiaio nel sonno* 5-6, «passandoci il cuore, sostando / nella piega dell'anca, tra i rami»), il mantenimento del modulo 2 6 (*un colpo di fucile* 1-2, «un colpo di fucile / e torni a respirare. Muso a terra»). Risponde allo stesso principio contrastivo il montaggio alternato di due figure accentuali (ad esempio 3 5 e 2 5 in *padre e madre caduti*), al quale aggiungiamo la presenza di versi a spinta ritmica, magari iconicamente motivati: *come la pioggia cadendo comanda* 1-2, «come la pioggia cadendo comanda / batti nel petto». Tale insieme di coesivi ritmici rende più omogenei testi già di per sé compatti e fusi, medio-brevi e, quando non indivisi (11/50), devoti alla terzina (11 su 22 strofe totali), che si svela l'unità melodico-sintattica prediletta dall'autrice. Un secondo contributo di rilievo è apportato da alcune movenze sintattiche provviste di alto valore formante e considerate nella loro distribuzione lungo lo spazio metrico: dominano i costrutti di tipo ascendente e gli attacchi in sintassi nominale – che di rado eccedono il distico e sono di norma seguiti da uno sviluppo di maggiore respiro – secondo una strategia complessiva di ritardo della predicazione che tradisce una presa di parola (e di contatto col mondo) faticosa e trepidante:

<i>per avere le mie mani</i>	3 7
<i>e rivederle aprirsi</i>	4 6
<i>vuote curvarsi in ponti</i>	1 4 6

<i>traballante sulle impalcature</i>	3 9
<i>lavoro fino a notte</i>	2 6

Se il singolo testo quindi riconferma la tradizionale struttura a due fattori del testo poetico («lo schema metrico moltiplicato per la sintassi»[6]), un'occhiata all'intero mostra la compattezza di un libro privo di cesure nette. Possiamo figurarcelo come una linea ininterrotta che non bastano a segmentare la divisione in sezioni, non numerate né titolate e la cui segnalazione è affidata soltanto alla pagina bianca (e, talvolta, all'impiego del corsivo nel testo inaugurale) e quella, meno estrinseca, tra singoli componimenti, in virtù della *facies* che rimane identica, dell'abolizione della maiuscola iniziale e della debolezza sintattica dell'incipit che forse allude a una sorta di ripresa o risalita della voce.

Una forma-libro analogo, qui davvero iper-coesa per l'utilizzo calibrato delle stesse invarianti formali, contraddistingue la silloge di Marco Corsi (1985) *Da un uomo a un altro uomo* (2015)[7]. Risulta più forte anche la predilezione per l'unità sintattico-melodica ben strutturata e fortemente autonoma, una vera e propria «strofa-blocco»[8]. A differenza però di quanto avviene in Mancinelli, tale tensione non si oggettiva nel ricorso costante al frammento breve ma in una peculiare organizzazione del testo lungo e pluristrofico, le cui strofe sono isolate tramite l'impiego dell'asterisco in funzione separativa. Tuttavia, a ben guardare, la discontinuità non è scissa dal proprio opposto: la continuità è infatti evidente nell'abolizione delle maiuscole (come già in Mancinelli), mentre la dialettica fra i due principi traspare nei connettivi d'attacco di cui è difficile se non impossibile indicare la relazione logica di riferimento. Un ulteriore punto di tangenza con Mancinelli risiede nella tendenza a un certo indebolimento sintattico, stavolta però concretizzata in una «sintassi assottigliata che conserva la forma dell'ipotassi senza attivarne la funzione strutturante»[9]. I pattern accentuali rivelano qua e là macchie inerziali ottenute con i mezzi già visti: episodi minimi ma frequenti di metrica scalare (*le acque* 1-2, «dove siete stati a cancellarmi / per ogni mutamento di sostanze»)[10] e ritorni della stessa cellula d'attacco (*sfumato* 22-23, «di fronte all'evidenza / per quanta ingenuità si dilati»). Più

interessante però, a fronte di quanto detto sul livello strofico, è rilevare una netta autonomia della singola linea che è anche equivalenza rispetto a tutte le altre. Il verso, che possiamo interpretare come la risultante di tre principi concorrenti – logico-sintattico, sillabico-intonativo, retorico –, uno dei quali arriva a imporsi sugli altri, tende alla compiutezza. Vi collaborano l'assenza di confini intonativi interni e la rarità dell'inarcatura, per lo più spesso vanificata dall'estensione del rejet: da un uomo a un altro uomo 6-7, «in mancanza totale di addestramento / a tutto, al sesso, all'uso del corpo». Si collocano in rilievo quelle misure alla cui formazione presiedono figure di aggiunzione come l'anafora (le acque 56, «per attività di suoni, per svolgimenti») e l'epanadiplosi (magari solo metrica, ottenuta inarcando un parallelismo di lunghezza eccedente: 26, «scavando sempre più scavando»), mentre il parallelismo è frequentissimo anche nella serie e funzionale al contrasto e al rovesciamento (si leggano le acque 1-11, da un uomo a un altro uomo 18-26).

A unirle con qualche tratto di penna, le costanti catalogate (autonomia e in fondo anche irrelatezza dei blocchi strofici e dei versi, ipotassi svuotata e sostituita da connessioni orizzontali, allineamento dei costituenti sintattici tramite il parallelismo) restituiscono l'immagine di un tutto disarticolato (o relazionale) nel quale «nessun elemento ha una reale precedenza sugli altri, ma tutti si livellano e in qualche modo danno forma l'uno all'altro»[11]. Esso è il correlato di un pensiero antigerarchico e non antropocentrico che individua nella trasformazione la costante fondamentale e fa della sovrapposibilità e dello slittamento – di un tempo sull'altro, di un individuo sull'altro e di una specie sull'altra – la propria ossessione. La riconoscibilità di un discorso poetico ormai del tutto soggettivo si affida dunque alla scelta di un nodo concettuale assai circoscritto da affrontare nella scrittura con il massimo del rigore, così che la parola possa raggiungere «un'integrità costitutiva nel rapporto tra forma e contenuti che la faccia apparire nella sua efficacia e nella sua unicità»[12].

4.

Nei testi di *Vite unite* (2015) di Maria Borio (1985) la metrica offre ben pochi appigli a chi voglia tentarne una caratterizzazione: di fatto soltanto la preferenza per la colata unica medio-lunga, replicata anche nei testi strofici (9/36) come presenza di una strofa molto più estesa delle altre. Nella versificazione tutto è movimento, e mentre alcuni testi trovano un vago principio regolatore di natura sillabica nel dominio di una o due misure, contigue ma anche no, gli altri appaiono oscillanti e disarticolati, provvisti di un ritmo di sviluppo solo interno e non trasposto in superficie da un qualche ritorno percepibile di elementi. A fronte di un quadro siffatto, un fattore di equilibrio, in grado di irreggimentare il discorso, è senz'altro la ripetizione lessicale soprattutto in punta di verso: un fenomeno retorico che sostituisce la rima e che agisce in qualità di veicolo di slittamento e trasformazione. Nella sua forma più tipica, essa comporta il ritorno circolare, ma semanticamente alterato, di uno o più oggetti presenti fin dalle battute d'attacco; questo quando non diventa il segno di un montaggio alternato, come nel testo d'apertura (*Le noci aperte sul tavolo*), dove serve al risalto dell'antitesi «tra la leggerezza dell'io e la tangibilità delle cose»[13], qui incarnata nella contrapposizione fra i pensieri e la terna composta dal tavolo, dal corpo e dalle mani. Una simile strategia iterativa, vista la posizione libera delle repliche, non può davvero sostituire il metro nella sua funzione architettonica; nondimeno essa fa da collante e rende icastico, per quanto in modo fluido, il carattere sottilmente dinamico di questa poesia. Così agiscono anche il parallelismo sintattico, l'anadiplosi (*Sono passati giorni come voci* 1-2, «Sono passati giorni come voci, / le voci utili all'aria quando si riempie»), l'epanalessi (5-7, «E i tuoi- quelli di / lui, dell'altro, dell'altro, / altre voci»), tutte figure con cui la voce rallenta e insiste, in coerenza con uno scavo gnoseologico che, sul modello fra gli altri di Anedda, procede entro una cornice lirica. Ha in comune con Borio l'opzione per il testo indiviso (39/50)[14], qui però più concentrato per lunghezza ed escursione sillabica (domina il gruppo 8-12, endecasillabo escluso), nonché l'impianto lirico, Tommaso Di Dio (1982), il cui *Tua e di tutti* (2014) è fedele alla precedente plaquette *Favole*

(2009), al punto da poter ipotizzare come poco rilevante il confine tra i due libri. Il macrotesto del 2014, a guardare la ripartizione in sette sezioni, risponde a un chiaro disegno geometrico: c'è alternanza, fra micro- e macrosezioni, appaiate in tre coppie successive, e però anche circolarità, visto che il libro si apre e si chiude con una microsezione, come le altre monotestuali. Deviando sui temi, potremmo dire che l'alternanza è quella della dialettica di interruzione e ricominciamento che caratterizza la «ricerca dell'esperienza» (pp. 73, 77) – cioè di segni o dettagli metonimici che dicano l'appartenenza dell'io alla totalità nella quale si ritrova inserito[15] –; mentre la circolarità rappresenta l'esistenza, nonostante tutto, di un punto d'arrivo, di una coerenza che stringe l'inizio e la fine dell'itinerario: dopo la rottura della pienezza la promessa di un nuovo livello di coscienza.

La forma del singolo testo evidenzia una duplicità analoga: da un lato un'istanza dialettica che affatica la voce generando un percorso franto in fermate improvvise e brusche ripartenze, dall'altro una manifesta tensione alla pienezza assertiva e alla chiusa gnomica. Il verso di *Tua e di tutti* tende, in quanto unità, all'evanescenza, e questo perché la sua sostanza è essenzialmente dinamica: è fitto di accenti e intonativamente teso (anche a causa delle frequenti anastrofi: *Ancora quel nero* 9, «di tutto quel buio mio tempo non è»), punteggiato com'è di pause per lo più forti e con le estremità sovente aperte da *enjambement* anche violenti:

[...] Quando muti noi.
Quando inconsapevoli; bruti o brulli, come
terra nella terra. Quando sempre più
pozze dentro di noi
bronchi, spasmi. Non rispondi tu; ti volti
ridi t'alzi e apri la bocca, parli
cammini vai, a piedi scalzi verso la finestra.
(*Spegni la luce dai; perché tanto*, 7-13)

Tale assoluta coerenza di trattamento prevede dunque la sfasatura seriale tra metro e sintassi e dà per risultato una forma serpentinata che frammenta e però anche serra il testo o la strofa attraverso i legami multipli che i versi, spesso irrisolti, intessono tra loro.

Tra i fenomeni di *stop and go* collochiamo poi senz'altro anche l'improvviso restringimento del verso (*Tutto questo non possiamo noi dimenticare* 14-15, «Anche lui, mentre mette in opera il mondo / sorride»), sebbene esso assuma spesso, quando occorre in incipit o in chiusa di componimento, una funzione demarcativa ed enfatica. Così inteso, l'artificio può traghettarci all'endecasillabo, tanto raro quanto provvisto di una funzione specifica. Esso compare spesso isolato nella zona centrale del testo dove, grazie a un profilo intonativo lineare e non perturbato, crea insieme un istante sospeso in cui la tensione può stemperarsi e una prima temporanea o possibile unità: *Quella parte di silenzio* 7, «un cielo addosso alle pareti e tutto»; *La città che splende. La notte* 11, «che nelle cose vive alberghi e lasci». In entrambi questi fatti formali vediamo quindi all'opera una tendenza a staccare, delineandoli con chiarezza, alcuni momenti del discorso poetico. Quando interessa le battute conclusive, tale principio, che in qualche caso di pluristrofismo può farsi accorciamento progressivo (come progressivo è il restringersi delle macrosezioni, rispettivamente di 20-17-9 testi, e all'inverso l'aumento relativo di testi pluristrofici), agisce non solo sul verso ma anche sulla strofa (si vedano tra gli altri *Dove dormi. Tu sei dentro, Il cielo a rovescio qui* e i testi III e IV dell'ultima sequenza della sesta sezione). Viene allora da pensare, a margine, che sebbene l'io ricominci sempre a domandare e l'inchiesta non finisca, all'opposto la sua voce, nel suo essere talvolta così rotonda, decisa e lapidaria, tradisca il suo dimorare presso il senso.

Note:

- [1] Eccetto quest'ultima, per la quale si rimanda a Bagnoli2014, le altre aree coincidono con quelle proposte in Giovannetti2014.
- [2] È il punto di vista espresso in Borio2015 (e senz'altro ripreso in Borio2018, appena uscito, che non si è fatto a tempo a consultare ma che certo amplia e corrobora le notazioni espresse nel saggio precedente). Per la discussione sugli universali si veda Crocco2014 e relativo dibattito.
- [3] Cangiano2009, p. 20.
- [4] Per l'opposizione tra periodicità e ricorsività il rinvio d'obbligo è a Menichetti1993, pp. 27; 42-3.
- [5] Esso consta di soli testi in versi, mentre nell'ultimo *Tasche finte*, una cui sezione è stata anticipata sul *Tredicesimo quaderno italiano* Marcos y Marcos, l'autrice sceglie la prosa.
- [6] Mengaldo2001, p. 27.
- [7] La silloge, uscita sul *Dodicesimo quaderno italiano*, è stata da poco rifiuta nel più ampio *Pronomi personali* (Novara, Interlinea, 2017), dove così a occhio il visibile incremento dei testi in prosa non sembra destabilizzare più di tanto la coerenza progettuale della raccolta precedente.
- [8] Scaffai2015, p. 213.
- [9] Scaffai2015, p. 212.
- [10] Su cui già Scaffai2015, p. 213, il quale nota anche il ruolo dell'endecasillabo tronco nel conferire «un finale perentorio alla strofa».
- [11] Così l'autore, in un'intervista poi citata in Scaffai2015, p. 212.
- [12] Borio2015, p. 193.
- [13] Tandello2015, p. 68.
- [14] Precisando che 5 degli 11 pluristrofici constano in realtà di una prima strofa lunga seguita da una coda da uno a tre versi
- [15] Su cui ha scritto benissimo Cardelli2015a, 2015b.

Bibliografia:

- Bagnoli2014 = Bagnoli, Vincenzo, *Paesaggi con spettatori. Architettura e mappe per il nuovo mondo*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 17 (2014), pp. 51-55.
- Borio2015 = Borio, Maria, *Anni Novanta. Individui e fluidità*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 18 (2015), pp. 181-195.
- Borio2018 = Borio, Maria, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2018.
- Cangiano2009 = Cangiano, Mimmo, *Precondizioni interpretative o Nonostante la crisi. Note su alcuni poeti italiani nati negli Anni Settanta – prima parte*, in «Atelier», XIV, 54 (giugno 2009), pp. 20-40.
- Cardelli2015a = Cardelli, Pietro, «La ricerca dell'esperienza». *Un percorso nella poesia di Tommaso Di Dio /1*, <https://formavera.com/2015/02/04/la-ricerca-dellesperienza-un-percorso-nella-poesia-di-tommaso-di-dio-1/> (consultato il 15 aprile 2017).
- Cardelli2015b = Cardelli, Pietro, «La ricerca dell'esperienza». *Un percorso nella poesia di Tommaso Di Dio /2*, <https://formavera.com/2015/02/09/la-ricerca-dellesperienza-un-percorso-nella-poesia-di-tommaso-di-dio-2/> (consultato il 15 aprile 2017).

Crocco2014 = Crocco, Claudia, *Poesia lirica, poesia di ricerca. Su alcune categorie critiche di questi anni a partire da due libri recenti*, <http://www.leparoleele cose.it/?p=16873> (consultato il 24 aprile 2017).

Giovannetti2014 = Giovannetti, Paolo, *La voce che si (an)nega. Percorsi nella poesia italiana duemillesca (a uso dei licei)*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 17 (2014), pp. 6-12.

Mengaldo2001 = Mengaldo, Pier Vincenzo, *Prima lezione di stilistica*, Bari-Roma, Laterza, 2001.

Menichetti 1993 = Menichetti, Aldo, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.

Scaffai2015 = Scaffai, Niccolò, prefazione a Corsi, Marco, *Da un uomo a un altro uomo*, in *Poesia contemporanea. XII quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2015, pp. 207-214.

Tandello2015 = Tandello, Emmanuela, prefazione a Borio, Maria, *Vite unite*, in *Poesia contemporanea. XII quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2015, pp. 67-71.

Giacomo Morbiato

Metrica e forma nella poesia di oggi / 2

5.

Un discorso che voglia svilupparsi seguendo l'asse della coerenza interna, più o meno lasca o serrata, del macrotesto, a partire dall'individuazione di un nesso intrinseco tra forma e figure tematiche, non può non inglobare i testi a ordinamento narrativo o pseudo-narrativo e più generale a vocazione poetica. Ne analizzo tre, con l'occhio più alle differenze che ai fattori di continuità, a cominciare da *I padri* (2012), libro d'esordio di Giulia Rusconi (1984), sul cui carattere di poemetto «succinto, perfino troppo» a tessitura «drammatica» (numerosi gli inserti vocali fra virgolette) insiste Carpi nella prefazione. Eccetto il testo inaugurale, l'unico titolato (*Padre*), in due strofe di 5 e 4 versi, nel quale l'ingestione del padre biologico (che nel seguito ricorrerà sempre come «l'altro padre»), subito messo in dubbio, schiude una condizione di orfanità che fa da molla all'inchiesta a conti fatti fallimentare sulla figura paterna e maschile, tutti gli altri sono brevi (sulla decina di versi) e monostrofici, manifestando una coerenza costruttiva che sconfinava nella serialità pura e semplice. Il passo versale è medio-breve, attestato sul gruppo 7-11 con un picco in corrispondenza del novenario, mentre il grande ritmo che risulta dal rapporto fra metro e sintassi si rivela mosso e desultorio, anche per il fatto che le frasi complesse, allineate paratatticamente, di rado eccedono il distico. In generale Rusconi predilige lo scarto brusco, soprattutto nella zona finale, che realizza con grande varietà di espedienti. Per lo più si tratta di una dissonanza causata dall'inserzione di un dettaglio violento e oscuro, com'è ad esempio il tema incestuoso: *Sono col mio settimo padre* 8-9, «mi infila nella bocca un occhio / di rana si fa succhiare le dita». Oltre all'inarcatura, che a volte movimenta un parallelismo (*Mio padre numero novanta* 9-10, «si versa un bicchiere si dice / stanco di cose che sa solo lui»), un altro mezzo formale è rappresentato dal polisindeto (*Mio padre il quarto* 9-10, «e mi si mette dietro / e mi lecca i lobi»). Altri modi di introdurre l'immagine che ribalta, complica, svia sono invece più espliciti: così la congiunzione avversativa in apertura (*Ho un padre triste* 9, «Ma non è un buon maestro e poi») oppure il ricorso alla polifonia: *Ho un padre buono che mi insegna* 7-8, «paroline di conforto come "Dai / butta tutto fuori starai meglio"». Ma è anche vero che tale smottamento dei ruoli e delle presupposizioni che accompagna l'incontro con la figura del Grande può trovarsi distanziato per il fraporsi di filtri ironici e grotteschi affidati fra l'altro al bisticcio (*Padre* 1-3, «Non ti voglio chiamare papà / è troppo infantile / viene in mente la pappa e allora»; *Mio padre numero quindici* 8-9, «Il contatto sì il pezzo mancante / della casa, delle cose») e all'*aequivocatio*: *Tutti mi dicono che sono una donna* 6-7, «grande che mi copra tutta la faccia / non mi faccia invecchiare». In ogni caso è proprio da questo insieme di fatti che emergono i modi più caratterizzanti di dare forma al verso: attraverso il parallelismo, meglio ancora se nella variante agglutinata (*Sono col mio settimo padre* 4, «Labbra piccate occhi in divenire»), e mediante il polisindeto (*Mio padre mi insegna a parlare* 6, «e inciampo e imparo con lui»). Come per Borio, la metrica, se interrogata, dà solo indicazioni di massima (una certa lunghezza del testo e della strofa, l'indiviso, la compattezza – valori formali dotati di una genericità davvero eccessiva), mentre il contributo decisivo alla definizione della forma viene dalle figure in cui cristallizza l'interazione fra gli ordini testuali.

I personaggi maschili che affollano *I padri* sono ordinati secondo una progressione legata al tempo biografico dell'*io* femminile che si rivela via via come illusoria. Tale narratività suggerita e poi smentita ritorna con maggior forza in *Nella notte cosmica* (2016) di Roberta Durante (1989), dove però va incontro a nuove complicazioni per il fatto di trovarsi ibridata da un lato con la curvatura tra fiabesca e onirica del racconto, dall'altro con una forte tensione meditativa o interrogante, allegorizzata

nell'immagine della fluttuazione cosmica e connessa prima di tutto a una dinamica di sospensione identitaria: *era la prima volta* 6-7, «facevo la Vitruvio distante anni luce / dalla mia gravità». Il secondo elemento strutturale in grado di orientare la forma consiste invece nella destinazione orale, [1] vincolante quasi alla pari del testo scritto: la lettura dell'autrice riduce al minimo tensioni e scarti sul piano intonativo e nei rari momenti di frizione metro/sintassi privilegia, sembra, la seconda. Se l'obiettivo di tale esecuzione è convalidare il potenziale narrativo del congegno, si tratta dello stesso cui risponde la configurazione delle singole stazioni: quadri monostrofici medio-brevi dai margini porosi in quanti privi di maiuscola d'attacco e punto fermo finale, secondo un assetto che non muta da sezione a sezione, evocando l'idea di un percorso in tre tappe senza pause e cambi di passo. La continuità intertestuale è poi confermata dal trattamento riservato al verso e alla serie. Facendo astrazione dal fattore logico-sintattico, tutt'altro che assente, il principio costruttivo fondamentale è ritmico e non sillabico: dominano da un lato la scansione giambica (il che sillabicamente significa prevalenza netta di settenario, novenario, endecasillabo canonico – pressoché assenti le scansioni anomale –, tredecasillabo e verso di 15), dall'altro una temperata inerzia orizzontale e verticale, per cui sono numerose le ormai note coppie e terne omogenee: *e mi pregò (lei sì) di raccontarle tutto* 4-6, «le avrei facilitato la fatica / se avessi detto tutto faccia a faccia / così per caso e senza gran fiducia». Il dettato è inoltre sostenuto, evitando legature troppo evidenti, da numerose omofonie terminali e allitterazioni (*e fu senza bisogno di guardarci gli occhi* 9, «e oggetti molli mirti e folli pony da corsa»), e non è senza significato, rispetto a quanto detto sulle istanze ludiche e sospensive attive nel testo, la funzione di cortocircuito semantico affidata a certe ripetizioni lessicali: *la luna con quella compassione d'astromadre* 1-6, «la luna con quella compassione d'astromadre / fece [...] e mi guardò con occhi dolci inesistenti: / quelli di chi mi avrebbe portata veramente sulla luna».

La tensione a contaminare narratività e astrazione riflessiva ritorna, a un voltaggio più alto, in *Appartamenti o stanze* (2017), il secondo libro di Carmen Gallo (1983), dove assistiamo a un processo allegorico capace di incarnare in uno spazio-tempo popolato di attanti anonimi il mondo psichico con i suoi spettri. Se un tale movimento, mettendo al centro fin dal titolo la segmentazione del mondo interiore in spazi tendenzialmente contigui – e però non comunicanti –, s'inserisce senza sforzo nel filone recente dei *paesaggi con spettatori*, non possiamo d'altro canto non rimarcare la natura asettica e in fin dei conti neutra, priva di ogni tratto individualizzante, di queste entità spaziali. La stessa genericità riguarda gli attanti, designati con appellativi affatto vaghi (la donna, l'uomo, la donna bianca, la donna con i capelli neri), e gli eventi, dati di scorcio e sempre relegati alla sfera del già accaduto. Molti componimenti hanno per nucleo una serie di azioni al passato prossimo attribuite a uno stesso soggetto – oppure, quando esso muta, possono verificarsi ambiguità dovute all'assenza di individuazione o a dinamiche di sovrapposizione che rendono problematica la coreferenza, come nel caso seguente (*L'uomo è rientrato in casa*, 1-8, corsivi miei) in cui le azioni del lacerare e del fare a pezzi determinano la convergenza di quelli che sono quasi certamente due uomini distinti:

L'uomo è rientrato in casa
rompendo il vetro con il gomito.
Ha sistemato i tavoli e ha preparato un caffè
alle donne che dormono in un angolo.
Appena sveglie hanno raccontato
la storia dell'uomo *accuratamente lacerato*.
L'uomo ha *fatto a pezzi* il giornale
e ha pianto. Le donne hanno urlato [...]

Siamo insomma del tutto agli antipodi rispetto alla messa in forma dell'esperienza individuale, con il suo corredo di contingenze e punti spazio-temporali unici e ben definiti, se pure magari solo per

sineddoche, tacendo l'occasione-spinta, ancora attiva in uno come Bernasconi. Il reale, che è qui reale psichico e forse anche memoriale, evapora lasciando una struttura minima di relazioni possibili. Ciò che più interessa all'autrice è dunque la resa in poesia di un evento o stato mentale, per giungere alla quale essa mette in atto accorgimenti specifici relativamente alla costruzione sintattica e testuale – e prima alla scelta del mezzo, come mostra la presenza della sezione di prose *Noi siamo qui*. È su questi due livelli dell'organizzazione che cade con più forza il suo investimento, come mostra in negativo la scarsa o nulla semanticità incastonata nella metrica. Emerge infatti un quadro di assenze: non solo l'isosillabismo, ma anche la persistenza di qualsivoglia ricorrenza accentuale o intonativa, mentre il principio costruttivo fondamentale alla base del verso è di tipo sintattico-semantic. Non è senza significato poi che le uniche insistenze ritmiche, la rima desinenziale (participiale) e l'anafora combinata in attacco di verso, siano funzione di una sintassi devota al parallelismo e alla serialità; e lo stesso discorso può esser fatto per il polisindeto, visibilissimo per il normale prevalere dello staccato, il quale interviene a marcare la fine di alcuni componimenti:

Noi siamo in piedi a sostenere il soffitto
che è diventato sempre più curvo
e poi è caduto e ci ha raccolti
e siamo diventati pareti bianche
conchiglie con le bocche chiuse.
(*L'uomo ha ballato e sudato*, 11-15)

Appartamenti o stanze ricorre a un minimo di forma, così da rispettare da un lato il referente mentale e non fisico sotteso all'allegoria, dall'altro la priorità (che a quel referente è connessa) accordata alla difficoltà logica e referenziale intesa come elemento irriducibile del proprio testo.

6.

A un minimo di forma e ancora alla narratività – seppure ristretta alla dimensione del singolo testo – si affida anche Damiano Sinfonico (1987) per le sue *Storie* (2015), ultimo e forse più forte esempio di libro in cui l'adozione di una certa formula stilistica, a sua volta correlativa di un determinato nodo del pensiero, informa il macrotesto al punto da sopraffare l'individualità di ciascun componimento. L'autore sceglie come unità fondamentale del suo discorso il verso-frase (la frase-verso?) e vi rimane fedele per tutte e quattro le sezioni, con la sola precisazione che le (*aperte*) (II) sono prive di punto finale e maiuscola d'attacco (come già in *Durante*) e però anche più formalizzate, così che il titolo si rivela un segnale ambiguo, ironico. Come il verso ha per solo criterio regolativo la rispondenza a una situazione poetica in sé conclusa, così ogni testo è ridotto a una sola strofa, la cui lunghezza è funzione esclusiva dello svolgimento semantico. Se a tutto questo sommiamo l'assenza di reticoli fonici e figure di ripetizione, la forma scelta dall'autore appare davvero in bilico tra prosa e poesia. Tale riduzione o spegnimento della metrica non arriva tuttavia a offuscarne l'effetto primario: basta infatti la verticalità generata dalla disposizione in versi a instaurare quell'equivalenza fra i segmenti nella quale Jakobson scorge l'essenza della funzione poetica e che, se vale per qualsiasi testo riconoscibile come forma-poesia, risulta però anche rafforzata dall'opzione esclusiva per il verso-frase. È proprio su questo livellamento – subito trasmesso dal piano formale a quello semantico, com'è sempre anche per il parallelismo sintattico – che l'autore gioca la propria strategia di senso: se l'appianamento lascerebbe presupporre una linearità non perturbata, è proprio in un tale contesto che ogni salto, aporia, congiunzione paradossale ottiene il massimo della visibilità. Gezzi, nella sua prefazione, insiste dunque giustamente sulla qualità della «tensione»[2]. Per poterla articolare, però, bisogna prima ricordare che il punto fermo non è l'unico segnale della frammentazione che

accompagna, in qualità di complemento dialettico, la linearità di queste cascate di versi fra loro indipendenti. Altri indicatori sono l'assenza di pressoché tutti i connettivi eccetto «poi», che registra la sola sequenzialità, e ancora il ricorso alla sintassi nominale, all'emarginazione testuale di sintagmi e subordinate, alla rottura tra verbo e soggetto, quest'ultimo talvolta pure posposto, all'isolamento del fuoco informativo. Un campionario di gesti separativi nel complesso coerente, al quale risulta complementare tutta una casistica dell'incongruenza e dello scarto che forse tradisce la presenza, sullo sfondo, del solito paradigma epifanico: e quindi, come in Rusconi soprattutto nella zona finale, giunture analogiche (*Che stupida!* 5, «E usciva la farfalla della perspicacia»; *Che cos'hai in mano?* 7, «L'irrinunciabile occhiale della chiarezza»), accostamenti forzati di tempi verbali (*Che festa, le Meditazioni metafisiche di Cartesio* 4, «Poi ho pensato che non vorrei separarmi dal tuo») o cambio di prospettiva nel finale (*Non distinguevi l'acciuga dal caffè*), truismo apparente che fa da molla alla ricerca di un senso ulteriore (*Ho sognato un ponte tibetano* 4, «Non c'era quando mi sono svegliato»), introduzione di un elemento inaspettato e conseguente reinterpretazione di quanto precede (*Barbagli di una gita all'acquario, Si è scherzato un'ora intera*).

Insomma, il verso-frase di Sinfonico dà forma a una realtà che si lascia cogliere come insieme coerente solo a una certa distanza, per rivelarsi a uno sguardo ravvicinato come somma disorganica di dettagli che il soggetto a fatica, e sempre provvisoriamente, riconnette, e tra i quali è sempre pronta a incunarsi qualche spinta divergente. *Storie* è allora un titolo ambiguo poiché il *plot*, come concatenazione necessaria degli eventi, non si dà, e a restare aperta è solo la possibilità di connessioni ipotetiche.

7.

Tra accorgimenti formali e idee-forza il rapporto è in Sinfonico di perfetta parità: l'elaborazione avviene in parallelo, in maniera irrevocabilmente congiunta lungo i due assi, così che l'a priori, se c'è, è duplice, misto. Un simile bilanciamento non è però dato per forza, il nesso può allentarsi; e così avviene in due libri tratti dalla vasta area cosiddetta sperimentale, *Dove mente il fiume* (2015) di Daniele Bellomi (1988) ed *Eauthanatoproxy* (2015) di Andrea Leonessa (1989), forse in concomitanza con il venire in primo piano della problematica linguistica e compositiva – lingua, dunque, ma anche linguaggio, linguaggi.[3] C'è in entrambi, e soprattutto in Bellomi, una sperequazione in favore della forma, intesa dapprima come tessuto in cui s'intrecciano metro e sintassi, tale per cui essa «rischia di divorare la pur ricca e problematica materia [...] facendola passare in secondo piano rispetto al timbro incomparabile della pronuncia»[4]. Interessante, poi, è anche il fatto che una simile gestione tutto sommato “tradizionale” del testo poetico, con la voce a fare perno su combinazioni metrico-sintattiche ricorrenti e capaci di creare, nel lettore, attese coerenti, conviva con una forte tensione allo sfondamento del testo solo linguistico. Quest'ultima è rilevabile con evidenza maggiore in Leonessa, la cui raccolta tende insieme all'ipertesto e al fototesto: al titolo di ciascuna delle sei sezioni di cui, eccetto i tre testi d'apertura, il libro si compone (*Le flâneur numérique* I, II, III ecc.), segue nella stessa pagina una foto di cui in fase di postproduzione sono stati sgranati i pixel al punto da rendere lo spazio rappresentato quasi irriconoscibile.[5]

Ma veniamo al primo versante, quello su cui siamo solito fermare lo sguardo. Entrambi gli autori scelgono di concentrarsi sulla colata lunga di versi lunghi post-endecasillabici tra loro sillabicamente abbastanza omogenei. L'ideale è quello del flusso o della corda mantenuta in tensione, e la misura lunga è lanciata in avanti da una strategia che combina, a cascata, inarcatura e pause sintattico-intonative interne, generando versi spesso bipartiti o tripartiti sul piano intonativo:

circa le occhiaie, la scalata dal fondo	1 4 8 11
nero, la sagoma erosa nell'insenatura, la resina	1 4 7 13 16''
estesa per via circolare, la sezione di corteccia	2 5 8 12 16
aperta lungo i bordi, tornata al punto	2 6 9 11
di contatto, agli occhi: adesso oppure dopo,	3 5 7 9 11

(Bellomi, *medulla*, 4-8)

Tutti e due i poeti esibiscono questo tipo di organizzazione metrico-sintattica in corrispondenza con fenomeni di serialità sintattica, ma consci del rischio di monotonia insito nell'artificio scelgono spesso uno sviluppo attraverso movimenti di contrasto, per cui a una sequenza improntata alla sfasatura ne segue una, magari della stessa lunghezza, dove le due segmentazioni procedono in perfetto accordo. La dimensione del flusso, infine, riguarda anche la mente, dei cui collegamenti analogici la lingua serba traccia nelle frequenti rime e assonanze a contatto (spesso con cozzo semantico: Leonessa, *Expicium, feedback!*: 7-8 *mascelle* : *paperelle*; 10-11 *pome* : *premonizione*), paronomasie e simili (Bellomi, *dispose*: 1-2 *manca-marker*; 5-6 *finzione-funzione*; 10 *batteri-battery*). Esse, oltre che increspature fonico-semantiche localizzate, sono una delle leggi di progressione di questi componimenti fluviali, aperti fino all'esaurimento dei temi, delle immagini e delle stringhe foniche.

8.

Non vorrei però, al termine delle poche righe spese sopra per questi due libri, che ne risultasse un'immagine eccessivamente monolitica. Nella metrica di Leonessa, ad esempio, la presenza di una soluzione più pervasiva delle altre non inficia la varietà né mensurale né tantomeno strofica: un terzo dei testi (10/28) presenta scansioni in più strofe che alternano forme tendenti al monostrofismo (21 + 3, 10 + 1) ad altre più articolate (15 + 5 + 10 + 4, 4 + 2 + 2 + 6 + 2), fino a mimare l'alternanza strofa/ritornello (realizzata come alternanza di versi medio-lunghi e brevi, oltre che di italiano e inglese) in *Spam (tormentone per la fertilità dei maiali)*: 4 + 4 + 3 + 4 + 4.

In *Previsioni e lapsus* (2014) di Luciano Mazziotta (1984), in modo alquanto simile, si spartiscono il campo forze contrarie o almeno molto diverse: una metrica forte, ancora efficace come fattore di formalizzazione, convive con una spinta a introiettare nel dominio dell'arte verbale altri codici e linguaggi espressivi. La varietà, che ritorna accresciuta di peso, è incasellata in una struttura macrotestuale calcolata al millimetro e fondata sui due principi dell'alternanza e della specularità. [6] L'organizzazione per sezioni, anche attraverso il ricorso in sede di indice al maiuscolo, al corsivo e al maiuscoletto, nel suo riportare l'attenzione al primato della differenza indirizza fin da subito alla pluralità dei mezzi espressivi e degli agenti strutturanti. A un primo livello i testi a forte ricorsività ritmico-fonica (in grado di apparentare Mazziotta a Bernasconi e Targhetta), il cui impaginato lungo risulta movimentato dalla comparsa sporadica dei versi a gradino (*Avvenimenti, Promemoria, Conversazione in ascensore, Del tempo mi chiede se piove*), coesistono con la prosa. A un secondo livello, la distanza tra i due mezzi diminuisce in virtù dell'intervento di due procedimenti afferenti rispettivamente al piano grafico e a quello sintattico-testuale. Tanto alcune prose quanto alcuni testi in versi (fra cui il finale *Penultimo quadrato*) risultano colati in uno stampo che li riporta alla figura del quadrato. Il riferimento, che la citazione d'apertura si cura di esplicitare fin da subito («*La tela sarà un unico blocco, senza giunture*»), non è ad Amelia Rosselli ma al *Quadrato nero* di Kazimir Malevič, caposaldo dell'astrattismo pittorico. Centrale poi risulta una strategia di deraggiamento sintattico (con la superfetazione di un *che* più che polivalente, sempre incongruo e fuorviante in *Un tempo che non è altro che tempo*), che arriva a farsi perdita della coerenza e della coesione testuali nelle prose della serie tripartita *maturità berlinese*. Vi si riflette un soggetto privo di riferimenti logico-cronologici, immerso in uno stato di semi-coscienza turbato dall'insorgere di «immagini disturbanti»[7]:

e dalla porta socchiusa entravano api, che, anche a lasciarla la casa, mentre ronzavano ora più forte, le api venivano dietro. ed al semaforo, a mehringdamm, accerchiavano i fermi che se c'erano alcuni che non temevano il pungolo, io acceleravo e, sbadato, inciampavo. che a chi si riuniva, volendo sapere che fosse successo, le api, dicevo, più o meno, le api di casa
(Maturità berlinese I. Errori per una riconciliazione)

Con *Senso comune* (2011) di Jacopo Galimberti (1981) quella libertà che in Mazziotta era confrontata a un'intenzione geometrica e, prima, a una forte ricerca formale, trova libero corso in una raccolta dove, forse più che in tutte quelle già viste, al centro dell'esperienza di scrittura (e lettura) è il singolo individuo poetico. Il senso comune del titolo, a occhio la presa d'atto dell'inclusione del singolo in una dinamica di trascendenze oggettive, si concretizza in un primato dell'*inventio* e delle sue figure. Galimberti lavora infatti per selezione di referenti: personaggi o situazioni manipolati fino a che diventano piccoli quadri narrativi o drammatici in alta definizione, dove la lingua è «perfettamente integrata nei contesti di riferimento»[8] e la forma, metrica compresa, del tutto risolta nell'istanza espressiva locale. Ciò significa, in negativo, che è molto difficile rintracciare delle costanti formali in grado di uniformare l'intera raccolta al pari dei vincoli tematici e “metodologici”, fra i quali spicca *la prospettiva dal basso* del *Prologo*: un'angolatura che porta al centro della rappresentazione «l'indicibile sociale» e «il vissuto quotidiano del non aver futuro»[9], ma anche una serie di grandi aperture spazio-temporali; il tutto condito dal ricorso a immagini forti, a una corporalità cruda. Per cui possiamo certo identificare alcune preferenze: per la colata lunga, anche nei testi strofici, in corrispondenza con il monologo e prima con la «fame di realtà»[10] che spinge l'autore; oppure per il principio dell'alternanza (*Un antenato*), che può farsi vero e proprio montaggio alternato, anche sfruttando tondo e corsivo (*Prologo, La tradizione mancante*), o realizzarsi sul piano metrico come tendenza all'asincronia ripida e improvvisa (*Prologo, Metafisica del salario*); o ancora per l'anafora e l'enumerazione con potenza strutturante (*Prologo, Due antenati, Tentativo pacato di avvicinamento*). D'altro canto, capita di imbattersi in testi come questo (corsivi miei):

Perdo biro, accendini, sigarette,	1 3 6 10
ne reperisco, ne ripero, le ritrovo	4 8 12
e di nascosto a me stesso	4 7
le rimetto nel loro corso materiale.	3 8 12
Gravi sottili, ignoti a dono e commercio	1 4 6 8 11
<i>circolano docili</i>	1 5”
in <i>peripli minimi</i> .	2 5”
In altre fattezze <i>ritornano</i>	2 5 8”
e trovo nuove biro, accendini, sigarette,	2 4 6 9 13
a caldo, senza saldi <i>postumi</i> .	2 6 8”
Quasi un esercizio spirituale.	1 5 10

Vi trionfano calma e nitidezza, mentre formalmente il testo appare serrato dal parallelismo ternario iniziale, dall'insistenza accorta sulla terminazione sdrucchiola nella seconda porzione, infine dalla rima che sigilla l'ultimo verso e sancisce il rovesciamento della prima nella seconda dimensione. È in fondo il quadro consueto cui ci ha abituato la metrica successiva alla frattura otto-novecentesca, dove il rapporto di forza tra funzione strutturante e ancillare s'inverte, e dove la forma muta in sinergia con le istanze semantiche nel corso del tempo.

Giunti alla fine del percorso, non si può non rimarcare anzitutto l'assenza di forme chiuse e versi regolari, il che significa indifferenza a ogni neometricismo e prima ancora alla periodicità come vincolo cui ancorare la scrittura in versi; la qualità, tradizionale o meno, dei formanti impiegati o non impiegati è, da questo punto di vista, irrilevante. È altrettanto vero però che la sopravvivenza della più debole *réurrence* non è in discussione. Essa si concretizza presso molti come ricerca di un gruppo versale dominante e/o dell'omogeneità ritmica entro la coppia di versi o la serie breve (Bernasconi, Targhetta, Mancinelli, Corsi), per prendere altrove (Rusconi, Borio) e negli stessi la via consueta della realizzazione su un altro piano, a mo' di compenso. È così per il parallelismo sintattico, la ripetizione, l'insistenza fonica, tutti provvisti di una qualche forza strutturante. Più largo però mi sembra il margine d'azione concesso alla vecchia interazione di metro e sintassi (Bernasconi, Mancinelli, Di Dio, Bellomi, Leonessa), se essa continua a creare eventi riconoscibili, nella misura singola e nella coppia, combinando inarcatura, collocazione delle pause, lunghezza dei segmenti e scansione accentuale. L'aggiunta dell'asse retorico ai due già in gioco completa il quadro delle figure relazionali la cui costanza, magari a volte più che altro paradigmatica (e quindi ricostruibile nella sua portata effettiva solo a lettura ultimata) assicura tenuta al testo. E non c'è in questo nulla di nuovo, nella misura in cui sono modi già sperimentati a fondo dalla poesia primo- e secondo-novecentesca. Giulia Rusconi, in una video-intervista apparsa su Rai Letteratura, ha affermato di non credere alle raccolte di poesia; il macrotesto dovrebbe possedere una maggiore organicità, un filo rosso che lo percorra – aggiungo io: nel quale un unico nodo di pensiero sia confrontato a una sua possibile risoluzione formale. Allo stesso modo, per Daniele Bellomi[11] al libro mancherebbe quel fattore di episodicità, produttivo sul versante della lettura di una fruizione potenzialmente più franta, proprio invece della raccolta. La nostra analisi a suo modo concorda affermando la rilevanza dei libri chiusi (Corsi, Di Dio, Rusconi, Gallo, Sinfonico), dove la forma (o formula) che guida l'insieme prevarica la forma individuale. Al di là dei valori – la coerenza – e dei rischi – la cristallizzazione, la maniera di se stessi – insiti in tale opzione, viene da chiedersi quanto del peso di questa decisione possa essere attribuito al carattere più o meno esordiente di queste voci (alla necessità, quindi, di una definizione netta del proprio timbro), e quanto invece a un insieme sfrangiato di fattori tra cui: lo svuotamento delle forme metriche in quanto contenuti sedimentati; la relativa confusione di tecniche e modi compositivi conseguente al regime di intermedialità diffusa in cui si muove il fruitore-creatore; e soprattutto, forse, lo sforzo di individuazione dovuto alla necessità non tanto di superare il muro del silenzio quanto piuttosto di innalzarsi oltre il brusio di troppe voci solo individuali e fra loro equivalenti.

Se infine osserviamo opere come quelle di Sinfonico e Gallo, tenendo a mente anche il peso tutt'altro che trascurabile della prosa, ci pare che la loro metrica (e forma) ridotta o diffidente tradisca una poetica nella quale all'idea di forma come deposito in cui si raccoglie il lavoro dell'artefice e insieme il peso di passato dei materiali accolti si sostituisce la poesia come evento del pensiero o piuttosto scelta di una posizione da cui intraprendere la «decostruzione del soggetto lirico» e il «lavoro sull'ordine del mondo»[12]. Comunque sia, c'è anche un lavoro critico ancora in gran parte da fare, rispetto al quale non possiamo che concordare sulla necessità di «una lettura che faccia uso degli strumenti di analisi in modo sempre più induttivo, con un aggiustamento della quadratura di fronte a ciascun esempio e con una elasticità dinamica nel confronto reciproco tra le possibili quadrature»[13].

Note:

[1] Il libro + cd è uscito per la collana VivaVox di Luca Sossella.

[2] Gezzi2015, p. 8.

[3] La sperimentazione in questo senso è evidente, come dimostrano i molti grafismi, libertà tipografiche, inserti di codice informatico e di altre lingue, prima fra tutte quella inglese, che in Leonessa prevede un impiego peculiare in parole composte come quella del titolo o *Alphafunding* dove il secondo elemento è greco o latino.

[4] Batisti2015.

[5] Nella prefazione al precedente volume di Leonessa, *Postumi dell'organizzazione* (2013), si insiste giustamente su una vera e propria educazione digitale che oltre ai videogames include «sperimentazioni raw di grafica e video» (Biasetti2013).

[6] Nelle sezioni seconda e quarta, entrambe titolate *Statistiche*, i titoli in maiuscoletto si alternano a quelli in tondo, mentre nella terza *Proiezioni* la stessa alternanza di tipi sottende quella tra versi e prosa. Quanto alla specularità, chiara fin dalla distribuzione dei testi nelle varie sezioni (3 + 6 + 7 + 6 + 3), essa è sistematica nell'ordine di comparsa dei testi entro le solite tre sezioni, e per la precisione all'interno della terza e fra la seconda e la quarta.

[7] Inglese2014, p. 73.

[8] Cepollaro2011, p. 6.

[9] Cepollaro2011, p. 6.

[10] Inglese2011, p. 70.

[11] Bellomi2015.

[12] Bortolotti2017.

[13] Borio2015, p. 194.

Bibliografia:

Batisti2015 = Batisti, Roberto, recensione a *Daniele Bellomi, Dove mente il fiume*, <https://poetarum-silva.com/2015/03/03/daniele-bellomi-dove-mente-il-fiume-recensione-di-roberto-batisti/> (consultato il 20 aprile 2017).

Bellomi2015 = Bellomi, Daniele, intervista con Giusi Montali per la presentazione di *Dove mente il fiume*, 16 aprile 2015, <https://prufrockspa.com/2015/07/23/dove-mente-il-fiume-compendio-1/> (consultato il 20 aprile 2017).

Biasetti2013 = Biasetti, Pierfrancesco, *Prefazione* a Leonessa, Andrea, *Postumi dell'organizzazione*, Biblioteca di Floema, 2013, pp. 5-20.

Borio2015 = Borio, Maria, *Anni Novanta. Individui e fluidità*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 18 (2015), pp. 181-195.

Bortolotti2017 = Bortolotti, Gherardo, *Cosa abbiamo da dire. Poeti italiani a 40 anni*, <https://forma-vera.com/2017/06/19/cosa-abbiamo-da-dire-poeti-italiani-a-40-anni-gherardo-bortolotti/> (consultato il 20 giugno 2017).

Cepollaro2011 = Cepollaro, Biagio, *Prefazione* a Galimberti, Jacopo, *Senso comune* (2004-2009), Milano, Dot.com Press, 2011, pp. 4-9.

Gezzi2015 = Gezzi, Massimo, *Prefazione* a Sinfonico, Damiano, *Storie*, Forlì, L'arcolaio, 2015, pp. 7-9.

Inglese2011 = Inglese, Andrea, *Postfazione* a Galimberti, Jacopo, *Senso comune* (2004-2009), Milano, Dot.com Press, 2011, pp. 71-74.

Inglese2014 = Inglese, Andrea, *Postfazione* a Mazziotta, Luciano, *Previsioni e lapsus*, Arezzo, Zona, 2014, pp. 71-74.

Bernardo Pacini

La promessa, la svolta, il prestigio:

illusionismo e disillusione nella poesia di Luigi Socci

Nel film *The Prestige* (2006) di Christopher Nolan, Michael Caine interpreta Mr. Cutter, uno scenografo esperto di illusionismo che all'inizio del film pronuncia questa frase illuminante a proposito dei giochi di magia:

«Ogni numero di magia è composto da tre parti o atti. La prima parte è chiamata “la promessa”. L’illusionista vi mostra qualcosa di ordinario: un mazzo di carte, un uccellino o un uomo. Vi mostra questo oggetto. Magari vi chiede di ispezionarlo, di controllare che sia davvero reale... sì, inalterato, normale. Ma ovviamente... è probabile che non lo sia. [...] Il secondo atto è chiamato “la svolta”. L’illusionista prende quel qualcosa di ordinario e lo trasforma in qualcosa di straordinario. Ora voi state cercando il segreto... ma non lo troverete, perché in realtà non state davvero guardando. Voi non volete saperlo. Voi volete essere ingannati. Ma ancora non applaudite. Perché far sparire qualcosa non è sufficiente; bisogna anche farla riapparire. Ecco perché ogni numero di magia ha un terzo atto, la parte più ardua, la parte che chiamiamo “il prestigio”».

La meraviglia e lo smarrimento sono sintomi comuni e auspicabili nel pubblico degli spettacoli di magia: il verificarsi di tali reazioni è un buon modo, se non l’unico, per capire se l’esibizione abbia avuto il successo sperato. Lo stesso non si può dire del pubblico della poesia (se esiste), abituato com’è ai più banali marchingegni letterari e a una testualità senza maniglie o bottoni nascosti, a semplici presenze o presentazioni sul palco più che a svelamenti, apparizioni o mascheramenti. Del resto è meglio così: quanta cattiva e inutile poesia può generare una pratica ideologica del gioco letterario fine a se stesso, l’idea del *calembour* come chiave di volta o elemento fondante di una poetica. In questo senso il caso di Luigi Socci potrebbe essere l’eccezione che conferma la regola. Ogni volta che ci si immerge nella lettura o nella rilettura di uno dei libri di poesia di Socci – sia esso *Il Rovescio del dolore*[1] o il più recente *Prevenzioni del tempo*[2], fresco vincitore del premio Ciampi-Valigie Rosse 2017[3] – ci si ritrova puntualmente in imbarazzo, come quando si tenti l’impresa di uscire da una *escape room*: leggere Socci (ma a ben pensarci, leggere ogni buon libro di poesia) equivale per certi versi all’arbitraria decisione di entrare in prima persona nel luogo fisico della parola poetica, dominio del paradosso ingannevole e dell’apparenza, alla ricerca della soluzione che ci faccia uscire nuovamente alla luce del sole. Soluzione che, inutile dirlo, non si trova al di fuori dalla stanza, bensì misteriosamente nascosta al suo interno, per quanto non visibile.

Chi conosce la vicenda editoriale di Luigi Socci sa che il suo nome è stato (ed è tuttora, in parte) legato principalmente alla scena della poesia orale e performativa: per lunghi anni il poeta ha disertato i tavoli delle presentazioni classiche in libreria per esercitare la propria poesia di fronte al pubblico delle piazze, dei teatri e dei poetry slam[4]. L’approdo al testo su carta – inteso come pubblicazione in volume organico – è avvenuto molto più tardi: non si fatica ad immaginare il lungo auto-apprendistato dell’autore, immerso in un processo di perpetua auscultazione della propria voce poetica, galleggiante in un purgatorio dove la compitazione – prima che scritta, prima che orale – è mentale/silenziosa (Socci in pubblico è solito dire le poesie mandandole a memoria)[5]. Calarsi in un libro di Luigi Socci è un’esperienza tanto quanto lo è assistere a una sua performance: la concisa,

laicamente sapienziale brevità della poesia o della singola strofa[6], il rapporto (così rilevante in poesia) tra scrittura e spazio bianco, tra vuoto e pieno, bianco e nero, l'impronta inconfondibile del ritmo, il taglio del verso sembrano davvero il frutto di una insistita *pentagrammatura* squisitamente mentale, come quando si prepari una battuta contando le sillabe, sperando e in fondo sapendo che solo così può sortire l'effetto desiderato.

Pentagrammatura: uso questo pseudo-neologismo un po' per gioco, un po' per aiutarmi a mostrare quanto in Socci siano rilevanti da un lato la partitura musicale, con particolare attenzione alle pause sul *pentagramma* e alla «percussione ritmica»[7]; dall'altro la *grammatura*, intesa come pesa di precisione di ogni singolo termine, di ogni emistichio o spicchio di verso: persino della carta su cui leggiamo la poesia, verrebbe da aggiungere. La pausa, si diceva, viene restituita oralmente con magistrale fedeltà al testo scritto, tanto che ci si può malignamente sorprendere a sperare (invano!) che il poeta sbagli qualcosa leggendo in pubblico: essa coincide sempre con la secca e nitida partizione logico-sintattica del verso, che appare perfettamente squadrata e funzionale anche quando la logica e la sintassi vengono stravolte o rovesciate (secondo un'operazione frequente in Socci): come quando, appunto, si conduca un ragionamento per assurdo. Il poeta anconetano manipola con abilità l'assurdo e il ridicolo, la beffa e il paradosso, il comico e il tragico. In realtà, come afferma Maccari nella postfazione, si dovrebbe parlare di un'«ironia precisissima e feroce»[8], uno «strumento conoscitivo»[9] vicino all'accezione filosofico-speculativa di Socrate. Il titolo dell'ultima plaquette di Socci è per l'appunto *Prevenzioni del tempo*, una boutade tremendamente seria: se dobbiamo lasciare le previsioni del tempo ai meteorologi (e subirle ineluttabilmente), forse è ai poeti che dobbiamo chiedere di *prevenirlo*. Il titolo, grazie a un lieve spostamento d'asse del significato, ci mostra un tempo che non è più solamente quello atmosferico-uggioso che varia di stagione in stagione[10]; ecco che l'idea della prevenzione ci presenta il tempo come dimensione e categoria nella quale si accumulano in modo inquietante gli eventi più lieti o dolorosi del nostro quotidiano: l'ordinario e l'assurdo, l'ovvio e l'imprevedibile, il banale e l'inaspettato. Un divorante *χρόνος* assurdo e sequenziale che non diventa mai *καίρος*, evento o avvenimento che sveli il non-senso dell'assurdo.

Si può anticipare il tempo tramite la poesia? Curarlo preventivamente, renderlo così inoffensivo? Obliterare ogni sofferenza semplicemente voltando la pagina o andando a capo per sfruttare l'«effetto / sorpresa»[11] dell'enjambement? Far passare velocemente questa «mediocre perturbazione», rovesciare nuovamente il «modesto rovescio temporalesco»[12] per ottenere un po' di sole nonostante la stagione? La poesia ha davvero nelle sue corde questo prestigio? A giudicare dalla maestria con cui Socci ne maneggia gli strumenti, ci illudiamo che questo sia possibile, almeno in un primo momento. Nella danza della pioggia al rovescio di Socci il sole, sì, «passa come una cometa», sì, «rischiara», ma infine «rioscuro gettato nella mischia di una nuova / era di rotatorie / molto meno sicura»[13]. Eppure è lo stesso poeta che, tra un numero di magia e l'altro, si trova a sospirare tutta la propria disillusione[14]: la ferrea, capricciosa volontà di anticipare il ciclo insensato del tempo si trasforma così in un tentativo velleitario. «Al riparo dai falsi freddi»[15], il poeta deve fare i conti con l'*imprevedibilità della poesia*, con gli improvvisi sbalzi di temperatura della vita. Scrive Buzzati in una delle sue rare poesie:

«L'importante nella poesia è lo stacco
imprevedibile e stagno
che fa sentire la presenza
e il genio, la stoltezza divina
che riallaccia i funerali dell'eroe
con il dente che duole, con l'elenco del telefono
[...]

cateratta di umanità sconosciuta
e ciascuno polvere verme niente mondo sterminato
con dentro però la fiaccola accesa
che va che va e desidera e chiede
e ha bisogno, ed è sperduta
e tremola al respiro della notte
nell'ombra del ponte immortale
e piange. Ed è bambina, è gatto diseredato
è uccellino, è passero delicato e morente,
dove il lumino leggendario.
Ciao ciao, chissà quando, vero?
Manda una cartolina, amore.
Si vide l'orso al finestrone,
si vede il fumo lentamente Nantucket.
Sparire di là, di là dove mai
avrò il coraggio.» [16]

Non c'è una diretta corrispondenza formale tra i testi di Buzzati e Socci: se la poesia del Nostro è minuziosamente lavorata per sottrazione, quella di Buzzati è vulcanica e smodata, si compiace di un diletterantismo nella costruzione del verso[17] che non sa né vuole liberarsi da certi vincoli della prosa. Ciò che invece accomuna i due autori è, tra le altre cose, il rilievo teorico di una particolare facoltà della poesia, ovvero la sua imprevedibilità: nella combinazione dei segni e dei significati, nella inaspettata sovrapposizione dei piani semantici, nella quanto mai sorprendente capacità di allaccio tramite nodi segreti: lo *stacco imprevedibile* della poesia, appunto. Nel caso di Socci (come in quello di Buzzati) tutto ciò non si limita a un suggestivo enunciato metapoetico; al contrario è un effetto ricercato e ottenuto tramite una rigida impostazione metodologica che non si limita alla prassi poetica, ma che trova il suo primo fondamento nel preletterario, attraverso l'indirizzo dello sguardo e il voltaggio dell'ingegno poetico. Di Socci, tramite il taglio della scrittura, si riesce spesso a intuire l'apertura alare, il «dominio dello sguardo» (Maccari, p. 43), proprio come avviene nel caso di una pregevole regia cinematografica. Talvolta si riesce addirittura a percepire il suono secco della tagliola che (tac, d'improvviso) conferma che, da un verso all'altro, siamo caduti nella trappola che il poeta ha preparato per noi – non senza averla più volte, dolorosamente sperimentata sulla propria pelle.

Socci ama raccontare pubblicamente di un'infanzia da piccolo e talentuoso prestigiatore: questo dato autobiografico non può che condurci su una via comoda, già efficacemente battuta sia da Cortellessa[18] che da Zinelli[19], oltre che dai prefatori dei due libri di Socci, Raffaelli e Maccari. La via di cui si parla è quella che accomuna la disciplina della scrittura poetica a quella affascinante e misteriosa della prestidigitazione[20]. Secondo le definizioni di Mr. Cutter, a noi non interessa in fondo sapere come faccia Socci a fare i suoi giochi di magia: come vedremo a breve, a noi piace essere ingannati, vedere svelato lo straordinario nell'ordinario. Allo stesso tempo però, ci aspettiamo il prestigio, ovvero che ciò che l'illusionista ha fatto misteriosamente sparire torni di nuovo di fronte ai nostri occhi, magari in un'altra forma, o da tutt'altra parte. A noi piace credere per un attimo che – sotto al fazzoletto in cui Socci ha nascosto l'uccellino (il senso, la norma linguistica, il luogo comune) – non solo non ci sia più l'uccellino, ma che il pennuto, con un abile colpo di mano a noi inconoscibile, dopo qualche secondo torni sulla scena svolazzando dal fondo del tendone, magari col piumaggio di un altro colore; o che magari i pennuti siano due, uno in ogni manica della camicia[21].

La scatola con il doppio fondo, la donna divisa in due, il cilindro vuoto da cui si fa uscire il coniglio

o l'animale da cortile di turno: nel caso del Socci, la tecnica utilizzata è chiaramente la figura retorica, sia essa di suono, di ordine o di significato; anzi, la bravura del poeta sta spesso nel riunire le varie funzioni e ottenere l'effetto di una tramite l'utilizzo dell'altra. Ma si tratta solo di virtuosismo? Stiamo parlando di una particolare forma di neoavanguardia, di un ibrido cinico e impersonale tra i capisaldi di una tradizione (Palazzeschi, Moretti, Gozzano, l'ultimo Caproni e Montale in primis) di cui il Nostro si vuole improvvisare epigono postmoderno[22]? Non ci deve ingannare il sorrisetto beffardo nascosto di sbieco nelle sue poesie: Socci mira a svelare il complicato meccanismo che soggiace al nostro mondo sensibile, nel quale oggetti e soggetti si confondono in un gioco di specchi[23] di charlotiana memoria, dove la guardia del buon senso insegue invano l'idolo moltiplicato dell'inafferrabile saltimbanco de *Il Circo* (Charlie Chaplin, 1928).

La prima poesia del libro è in questo senso esemplare:

«Sei rimasto seduto
dove stavi seduto da prima
senza il cappello per tenere il posto
che comunque nessuno vuole».

Non c'è più il classico cappello a tenere la sedia, ma è il soggetto senza il cappello (il mago senza più il prestigio) che mantiene un posto che nessuno vuole occupare.

La seconda strofa, apparentemente slegata dalla prima, serve invece a mostrare in modo ancora più esibito gli effetti sorprendenti dello stesso rovesciamento:

«Ti *attieni* ai *fatti*.
Te li *tieni stretti*.
Guardi sembrare immobile
l'acqua dei *rubinetti*»[24].

Le impercettibili variazioni del sistema metrico, i nessi fonici, lo schema delle rime sono gli elementi che utilizziamo per illustrare una possibile coincidenza tra il procedimento di scrittura della poesia e i tre atti del gioco di prestigio di cui parla Mr. Cutter:

La *promessa*: l'allitterazione all'inizio dei due versi, la rima imperfetta tra *fatti* e *stretti* e quella inclusiva tra *tieni* e *attieni* sono in grado di unire inscindibilmente i primi due versi (un quinario e un senario, ambedue frasi compiute), tanto che è naturale aspettarsi un soluzione fonica simile anche nel terzo verso.

La *svolta*: inaspettatamente, nel terzo verso non c'è alcuna eco dei primi due: tutte le particolarità si dissolvono. Spariscono le occlusive dentali, il verso (un settenario) è spezzato in enjambement, il ritmo si distende anche grazie alla parola finale sdrucchiola. Come si nota, l'unico legame con i versi precedenti è il progressivo aumento delle sillabe.

Il *prestigio*: la frase si completa e risolve la tensione del verso in enjambement con lo svelamento del complemento oggetto. Ma ciò che attira la nostra attenzione è l'atteso ritorno della rima, il prestigio che risolve perfettamente la quartina con la parola *rubinetti*, rima perfetta con *stretti*. Dopo il settenario, si torna a un senario, la cui misura coincide con il secondo verso.

Mentre eravamo de-concentrati[25] da un elemento secondario del gioco di prestigio aspettando una qualsiasi quadratura del cerchio, Socci sotto traccia ci ha mostrato qualcosa di ancora più sorprendente: l'atterrita solitudine di una figura umana che prende atto (una *constatazione*, secondo Maccari), tramite un semplice cambio di prospettiva, dell'ennesimo «equivoco della vista»[26], e quindi della

percezione del senso. L'acqua che – stando ai dettami più elementari della fisica – è in movimento, quando viene fissata può apparire effettivamente immobile: possiamo tranquillamente affermare che, quando è *pieno* e non singhiozzante, il getto d'acqua *in sua movenza è fermo*, come il mulino del motto dell'*Accademia degli Immobili* (Firenze). A che livello di attenzione ci ha accompagnato il poeta con il suo gioco di prestigio, e come ci ha tratti in inganno, ingannato a sua volta dalla trama della realtà! Noi che implicitamente abbiamo accettato di entrare in una stanza dove, per un tempo limitato, ogni banale legge universale ha le sue ingannevoli clausole di imprevedibilità.

Un piccolo excursus sulle somiglianze tra il pubblico della poesia e dell'illusionismo, a partire da un tragico episodio di cui sono venuto a conoscenza sul web[27]. Il prestigiatore afroamericano Benjamin Rucker, detto Black Herman, era solito stupire il pubblico con un numero in cui si faceva chiudere in una cassa per molte ore, uscendone poi vivo. Alla fine di uno spettacolo a Louisville, nel Kentucky, Black Herman si accasciò a terra, stroncato da un attacco di cuore. Il pubblico affezionato, largamente abituato ai suoi numeri, credette si trattasse dell'ennesimo trucco, e non volle accettare la morte del mago finché l'assistente non ne mostrò il cadavere nella bara, al funerale. Da questo episodio, per analogia si deducono alcune caratteristiche dello spettatore che assiste ai giochi di illusionismo/disillusione di Socci:

1. La sospensione dell'incredulità, *conditio sine qua* non ogni spettacolo di magia è una perdita di tempo;
2. L'accettazione incondizionata dell'assurdo, l'alterazione della normale percezione della realtà, l'elusione temporanea delle leggi della fisica;
3. Disposizione a lasciarsi "infastidire" in modo quasi molesto dal mago-poeta.

Mi pare interessante soprattutto questo terzo punto. Socci ama raccontare in pubblico di una signora che si scandalizzò ascoltando una sua poesia, intitolata *Certi rovesci*[28]:

«Il vento aspira l'aria, non la soffia
e lascia i corpi sparsi sottovuoto.

La foglia rimbalza in cima all'albero
la primavera retrocede a gambero.

La pagina si sbianca
l'inchiostro è risalito nella penna.
(bel risparmio)

Il fumo scende nella sigaretta
tornata intatta
come mamma l'ha fatta.
Fumo di meno e ho il pacchetto pieno.
(tutta salute)

E il morso che rinsalda ogni boccone.
La merda a riavvitarsi su nel culo.

dora è arod maria airam
paola sarebbe aloap alla rovescia

ma anna all'incontrario è sempre anna

Rovescio del dolore il suo discuoere.
Allegrì! Oggi si muore.»

Udendo recitare il verso evidenziato in corsivo, la signora sbottò in un ironico “bravo!”, che descriveva lo sdegno per l'operazione di rovesciamento del senso (e non solo per il turpiloquio del verso, inaspettatamente posto a metà di un climax che doveva ancora condurre al paradigmatico *rovescio del dolore*, futuro titolo del libro). Proprio come ci sentiamo molestati dal prestigiatore che ci invita sul palco per mostrarci di fronte a tutti gli altri quanto sia banale il suo impossibile trucchetto, Socci riesce a infastidire il lettore con il tono razionale con cui enumera le sue assurdità: con quanta facilità riesce a sovvertire ogni certezza in termini di linguaggio, stravolgendo il nostro limitato orizzonte d'attesa!

Ma sono molti i segreti che Socci ama nascondere nel suo valigione da prestigiatore, insieme alle maschere e ai nasi finti con cui ama truccarsi: il doppio fondo del baule, la moneta attaccata al tavolo, il fiore o il topo di caproniana memoria che scombinano la logica (perché fino a un secondo fa nella scatola non c'erano). Ancora, l'illusione del falso nodo: due fazzoletti legati insieme che, con abile mossa – nascosta ai nostri occhi – si slacciano, tornano a essere due oggetti distinti e indipendenti smentendo il precedente, indubitabile legame. In *Prevenzioni del tempo*, troviamo un esempio di questo gioco:

«Acque a temperature diseguali
tramite le manopole
svitando le quali»[29].

Una strofa che, secondi particolari combinazioni sintattiche dettate dalla priorità della rima *diseguali* – *quali*, mantiene saldamente una sua indubitabile logica dell'immagine (per così dire), che non viene scalfita dalla seccante (ma solo apparente) reticenza in fondo al periodo. Abbiamo l'impressione che ci siano tutti gli elementi di un discorso perfettamente comprensibile, in altre parole sappiamo che ci sono in gioco tutti e due i fazzoletti. Alla fine del trucco, tuttavia, i nodi si sciolgono prodigiosamente: ogni singolo elemento del discorso, ogni verso della strofa rimane fondamentale ma agisce in modo indipendente, svincolato eppure necessario al senso globale del discorso. Tramite un procedimento inverso si potrebbero riannodare i due fazzoletti per capire cosa sia accaduto, ma nessuno avrà mai il coraggio o la voglia di farlo: ci si accontenterà di aver assistito al prodigio, accettando di dimenticare o ignorare il segreto.

Poco prima, nella stessa poesia, troviamo queste due strofe:

«I fermacarte
inaspettatamente.

I tagliacarte
incredibili veramente»[30].

Ambedue i distici difettano evidentemente di una parte del periodo. Mancano almeno un predicato e un complemento: l'oggetto è diventato (o può ancora diventare) il soggetto, il senso della frase rimane sospeso a mezz'aria e nel frattempo la nostra attenzione si è già rivolta altrove, in attesa che spunti da qualche parte del palco (della pagina) la soluzione del gioco. Non è forse questo che dovrebbe fare

la buona poesia? Farci «sobbalzare increduli su sedie»[31]? *Su sedie*, scrive Socci, non *sulla* o *sulle sedie*: mentre sobbalziamo, ce la strappa da sotto il sedere, trasformando la preposizione articolata *sulla* nella generica, innocua preposizione semplice *su*. Come se nulla fosse, con un trucchetto da strapazzo.

Non solo sedie. Gli oggetti *ovvi e assurdi* di questo libro sono molti: non solo i fermacarte e i tagliacarte della poesia appena citata, ma anche figure quali gli *armadi nei muri*, le *maniglie* e le *manopole*, i *fantocci*, le *custodie*, i *pezettoni*, i *cocci*: un catalogo di *ephemera*, una vasta natura morta in cui si ha l'impressione vibrino impazzite numerose vite, tanto che, a sentire il poeta, di fronte alla visione delle maniglie nessuno di noi «può fare come fosse niente»[32]. Tutta la poesia di Socci vive di questa dinamica febbrile di investigazione minuziosa quanto ridicola del reale, da «scoperta dell'acqua calda»[33]: una *masochistica*[34] operazione di auto-persuasione, sostenuta dall'*illusione* che si possa davvero sperare in un prodigio («che schiuda la divina Indifferenza», con Montale). Eppure, come un giocattolo a molla, Socci svela immediatamente il trucco che *disillude*[35]. La “vita degli oggetti” (scomodando Zagajewski), la vita del poeta-soggetto-fatto-oggetto non ha bisogno di «effetti speciali» perché «in effetti / basta[va]no quelli normali» [36]. L'effetto ultimo, poi, in Socci è sempre la morte: la *Grande Disillusionista* che travolge ogni esistenza mancante di un significato capace di trasformarla senza giochi di prestigio[37].

I luoghi comuni del parlato (con i quali Socci si diverte alle pp. 13, 15, 19 ecc.), il riciclo di una lingua abusata dalla politica e depotenziata dalla cultura di massa, le aporie di un discorso svuotato e farcito di paglia come si fa con i fantocci: tutti questi *relitti* della lingua, se osservati acutamente, se messi in versi con uso brillante e rivelatore delle formule retoriche, se combinati tramite nessi impercettibili, perdono il loro generico senso comune, acquisendone per un attimo uno nuovo che sia capace di far emergere «ciò che di vero in essi rimane»[38]. Attenzione: è possibile vedere questa dimensione nascosta, questo *panorama*, «solo sporgendosi»[39] oltre il proprio io soggettivo, guardando all'esterno secondo «un procedimento creativo basato sull'abbandono del soggetto all'iniziativa della realtà»[40]. Accettando, per esempio, di confondere per un attimo le *briciole di pane* con la neve[41] in un giorno di primavera; o osservando con inusuale attenzione il semplice «irradiarsi [delle] dita / annidate nel palmo della mano»[42]. Solo una tale disponibilità ad ampliare (o concentrare) lo sguardo rende sopportabile la pena del poeta che, come una controfigura buffonesca di Jep Gambardella (*La grande bellezza*, Paolo Sorrentino, 2013[43]), è altrimenti *condannato alla sensibilità*, costretto a vedere: in questo stato egli non può che illudersi di riuscire a prevenire il tempo, rovesciando il dolore con acuti giochi di parole, prigioniero di una «matrioska di teste dentro teste»[44].

La facoltà visiva e visionaria del poeta viene ulteriormente parodiata nel penultimo testo del libro (un grande successo delle performance orali di Socci). Come un'idea monomaniacale, *Poesia Visiva* batte sul medesimo tasto fino a guastarlo: la voce del verbo vedere, l'azione del vedere, l'intenzione dichiarata di farci vedere qualcosa «per ipnosi»[45] diventa invece il pretesto per non farci vedere un bel niente. In altre parole, Socci vuole dimostrarci che se davvero esiste ciò a cui allude nelle poesie alle pp. 14-15 («questa cosa che manca / che si inventa di sana pianta»[46], il *discuore* di cui montalianamente si «ha da non dire»[47]) si cela ben al di là delle apparenze e delle convenzioni del linguaggio comunicativo, svelandosi invece tramite un'epifania[48].

Tutto ciò per dire che, quando indichi la luna, anch'essa indica col suo dito qualcos'altro. E tu – sciocco com'è sciocco il tuo pubblico – ti sei fermato a guardarle il dito.

Note:

- [1] Luigi Socci, *Il rovescio del dolore*, Italic Pequod, Ancona 2013 (d'ora in avanti IRDL).
- [2] Id., *Prevenzioni del Tempo*, Premio Ciampi-Valigie Rosse, Livorno 2017 (d'ora in avanti PDT). Nel presente saggio si intende parlare principalmente di questo volume.
- [3] Il Premio di Poesia Valigie Rosse nasce a Livorno in sinergia con il prestigioso Premio Ciampi per la canzone e prevede annualmente la pubblicazione di due libri: uno di poesia italiana e uno di poesia straniera. Gli autori vengono scelti con un criterio molto interessante: si tratta di un primo premio alla carriera, destinato a poeti già riconosciuti ma non a "fine corsa" (il più anziano a ricevere il premio è stato Giacomo Trinci, classe 1960). Basta fare i nomi per capire il calibro del premio: oltre a Trinci, Francesco Targhetta, Andrea Inglese, Matteo Marchesini, Azzurra D'Agostino, Italo Testa e Antonio Turolo.
- [4] Il poetry slam è un pratica performativa guardata dal poeta con affettuoso distacco critico, come dimostra l'ultimo testo di *Prevenzioni del tempo* (pp. 33-40).
- [5] Diego Bertelli (Librazione di maggio: Luigi Socci, in "Samgha", 29 maggio 2014) ha parlato di «un'operazione [...] tutt'altro che lasciata al caso; essa rivela, prima di tutto, il piacere che si prova di fronte all'esecuzione di una forma di controllo, come nel caso di quella che nasce dai meccanismi della versificazione».
- [6] Massimo Raffaelli, nella sua nota a IRDL, parla di «poesia scritta e incisa ad epigramma sulla pagina» e di «postura assertiva» (p. 135-6). Aggiungo che il poeta è attento a non utilizzare toni apodittici, rimanendo sempre al livello della constatazione al più morale, mai moralistica.
- [7] Raffaelli, *postfazione* a IRDL, p. 135.
- [8] Paolo Maccari, *postfazione* a PDT, p. 46.
- [9] Ivi, p. 43.
- [10] PDT, p. 21: «l'autunno l'inverno eccetera / secondo una certa logica», con gradevole isosillabismo giocato sulle sdruciole *eccetera-logica*.
- [11] Ivi, p. 13.
- [12] Ivi, pp. 19-20.
- [13] Ivi, p. 22. Sembra quasi rispecchiare la rotazione astrale il ciclo di consonanze che si innesta tra le parole *rischiara, rioscura e sicura*.
- [14] Ivi, p. 15: «se solo questo preciso momento / durasse un altro momento», in cui si può rintracciare una eco parodica del Faust di Goethe.
- [15] Ivi, p. 21.
- [16] Dino Buzzati, *Tre colpi alla porta*, in *Le poesie*, Neri Pozza, Venezia 1982, pp. 58-9.
- [17] «Il postino era alto era forte era intelligente era io / Andò verso la porta d'ingresso aspettativa eccetera,
/ ci siamo intesi al volo? / Come nella vera poesia. / La quale non voglio dire che si trovi qui presente. / Non posso né voglio dire una cosa simile» (Buzzati, cit., p. 54).
- [18] Andrea Cortellessa, recensione a *Il Rovescio del dolore*, in "Alfabeta2", 32, settembre/ottobre 2013. Il critico segue la suggestione suggeritagli dall'immagine di copertina di IRDL: *la Caffettiera per masochisti* di Jacques Carelman ha un manico che rovescia il caffè addosso a chi lo impugni per versarlo.
- [19] Fabio Zinelli, recensione a *Il Rovescio del dolore*, in "Semicerchio", 50, 2014/1.
- [20] Al termine *prestigiazione* si preferisce *prestidigitazione*, perché è utile rimanga attivo il concetto

di digitazione, legato al tipo di scrittura a cui ci hanno abituato le officine di scrittura del contemporaneo.

[21] PDT, p. 32: «[...] adesso vi ho fatto vedere troppo / con ogni occhio per ogni occhio / adesso vi faccio vedere doppio». Peraltro chi ha visto *The Prestige* sa che con tutta probabilità il povero uccellino (proprio come il senso nella poesia) giace morto in qualche cassetto segreto, il corpicino spezzato dal meccanismo.

[22] Martina Daraio, *Il ribaltone della realtà reale. Luigi Socci e i rovesciamenti parodici*, in “In realtà, la poesia”, 6 gennaio 2014: «Socci stesso, del resto, ha confermato il concetto [il rapporto di “ossequio parodico” coi maestri, NDR] descrivendosi come uno «scolaro che per esorcizzare il grande fascino che subisce dalla sua compagna di scuola ne intinge le trecce nella boccetta dell’inchiostro» e ribattezzato il suo modus operandi come *parodia amorosa* [cfr. Gianni Montieri, Interviste credibili #6 – Luigi Socci, in «Poetarum Silva», 16 ottobre 2012]. Si tratta di un atteggiamento che reagisce dall’interno agli espedienti di svuotamento del discorso verificatisi nel contesto postmoderno in cui gran parte della sua produzione nasce. Reagisce dall’interno perché, pur conservando l’approccio burlesco a apparentemente “leggero”, Socci mira a ricostruire un rapporto con la tradizione riconoscendone l’importanza e la grandezza. Il suo utilizzo della parodia si avvale dei cardini del pensiero bachtiniano nel suo intendere la letteratura come momento dialogico: afferma infatti il critico che la scelta parodica porta con sé l’attivazione di una dialettica tra l’orizzonte in cui la parola si inserisce e quello del contesto storico in cui è già stata utilizzata [M. Bachtin, Dostoevskij. *Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 1968, p. 240.], creando una “duplice direzionalità” tra presente e passato epistemologicamente contraria all’autoreferenzialità del medesimo approccio utilizzato in ambito postmoderno».

[23] Ivi, p. 9: «In una pozza d’acqua / andando in cerca / (in un riflesso) / di una conferma certa».

[24] Ivi, p. 7. I corsivi sono miei.

[25] Dello spaesamento del lettore di fronte al «suono buffo di rime e assonanze» ha parlato Gianluca d’Andrea nell’ambito di una brillante analisi della poesia *Ci sono certi bui*: «La suggestione fonica confonde le idee, la referenza si sfalda e da percezione si fa credenza, cioè illusione: “vedi o credi di farlo”. L’ignoranza – o impossibilità percettiva del reale –, pur sembrando cialtronesca noncuranza, è fantasma del limite, oscura la dimensione scherzosa del testo [...]» (Gianluca D’Andrea, *Poeti italiani (10) – Spazio inediti: Luigi Socci*, novembre 2015).

[26] Maccari, p. 44.

[27] Cfr. Magic Tricks.

[28] IRDL, p. 27.

[29] PDT, p. 11.

[30] *Ibidem*.

[31] *Ibidem*.

[32] *Ibidem*. Sul rapporto di Socci con la «realtà oggettuale» rimando ancora una volta al lavoro di Martina Daraio (cit.), rivolto in maniera dettagliata ai vari casi presenti in IRDL.

[33] Ivi, p. 13.

[34] Cfr. Cortellessa, cit.

[35] Un esempio: «Gli armadi / nei muri / sarebbero magari / anche una cosa / come altre cose / ma siamo seri» (PDT, p. 11).

[36] Ivi, p. 12.

[37] Bertelli, cit.: «[...] L’esperienza poetica passa in rassegna eventi, situazioni, persone, fino a comprendere l’io poetante, il quale si confonde con gli altri soggetti attraverso l’uso della prima persona per fare esperienza di tutto, di quello che ha vissuto e che non ha vissuto, della vita stessa e

della stessa morte».

[38] Zinelli, cit.

[39] PDT, p. 14.

[40] Maccari, cit., p. 44.

[41] PDT, p. 21.

[42] Ivi, 14.

[43] Il nome del regista viene citato a proposito di Socci anche da Anna Elisa de Gregorio, *A lezione di poesia da Luigi Socci*, in “La poesia e lo spirito”, 16 settembre 2013.

[44] La geniale similitudine descrive l’inevitabile comportamento umano di «introspezione nevrotica» (Raffaelli, IRDL, p. 136). Secondo Raffaelli, tale comportamento è pariodato da Socci, che in effetti spiazzava il lettore concludendo così la poesia: «Una delle due teste ti fa male. / Non sai quale» (PDT, p. 22).

[45] Cfr. Zinelli, cit.

[46] PDT, p. 25.

[47] Ivi, p. 23.

[48] A proposito di una poesia non dissimile (*Raccontaci una storia poche storie*), Renata Morresi ha scritto che «Socci si prende gioco del pubblico dei lettori (e dei poeti) che reclamano a gran voce senso, storie, significato, pretendendo l’epifania senza mai lasciarla accadere» (Renata Morresi, *Freddure e anti-illuminazioni: su tre poesie di Luigi Socci*, in *Poesia di Strada XIII*, Vydia, 2011, pp. 72-77).

Northrop Frye

Sul linguaggio

(*Passi selezionati e tratti da N. Frye, The Great Code: the Bible and Literature 1982 (Il grande codice: la Bibbia e la letteratura, trad. Giovanni Rizzoni, Torino: Einaudi, 1986)*)

Linguaggio I

Nell'Esodo (3.14), Dio, sebbene giunga a darsi un nome proprio, definisce se stesso (secondo la AV) come «Io sono ciò che sono», espressione che, come sanno gli studiosi, sarebbe più correttamente tradotta con «Io sarò ciò che io sarò». Se ne deduce che potremmo maggiormente avvicinarci al significato della parola «dio» nella Bibbia se la intendessimo come un verbo, e non un verbo che semplicemente asserisca un'esistenza, ma che indichi piuttosto un processo in via di svolgimento. Si configurerebbe così un tentativo di pensare una nostra via di ritorno a quella concezione del linguaggio in cui le parole sono parole di potenza, espressione di forza e di energia, piuttosto che mere analogie di corpi fisici. In qualche misura ciò significherebbe far ritorno al linguaggio metaforico delle comunità primitive, in sintonia con le nostre precedenti affermazioni sul ciclo del linguaggio e la parola «primitiva» *mana*. Ma il nostro tentativo si porrebbe pure su un piano di strana contemporaneità con la fisica posteinsteiniana, ove gli atomi e gli elettroni non sono più concepiti come delle cose, quanto piuttosto come tracce di processi. Dio può aver perduto la propria funzione di soggetto o oggetto d'un predicato, ma forse non è così morto da potersi ormai considerare sepolto in un linguaggio morto. [pp. 39-40]

La poesia mantiene [...] vivo l'uso metaforico del linguaggio e i suoi modi di pensare secondo le relazioni di identità suggerite dalla struttura metaforica del «questo è quello». Scompare in questo processo l'originario senso della magia, delle possibili forze liberate dalle parole di potenza. L'approccio del poeta al linguaggio è in se stesso ipotetico: nelle società libere gli è permesso di fare qualsiasi affermazione, ma ciò che egli dice rimane staccato dalla fede, dal potere o dalla verità. E tuttavia la liberazione del linguaggio nel trapasso dalla magia alla poesia costituisce per esso un momento di grandissima emancipazione. La magia esige la prescrizione di formule che non possono essere mutate neppure di una sillaba, mentre la novità e l'unicità sono essenziali per la poesia. Con ciò la poesia non viene in realtà a perdere il suo potere magico, ma solo lo trasferisce, tramutandolo da un'azione sulla natura ad un'azione sul lettore o ascoltatore. [p. 49]

Linguaggio II. Retorica

Per se stessi, il verso e la prosa sono di solito entrambi continui e perlomeno il Vecchio Testamento è una mistura di verso e di prosa. I traduttori della AV non sapevano molto di poesia ebraica e, a differenza delle traduzioni moderne, non distinguono tipograficamente il verso dalla prosa. Ma molte copie della AV in circolazione fanno qualcos'altro di molto interessante: stampano ogni verso come paragrafo separato, in modo che di solito la frase e il paragrafo costituiscono la stessa unità. Il ritmo della AV ne trae un carattere di curiosa discontinuità che non è né verso né prosa ma un che di intermedio e che corrisponde a qualcosa presente nell'originale. Questo qualcosa è connesso con la struttura paratattica dell'ebraico biblico, che evita le relative e le subordinate per costruire

interminabili sequenze costituite da brevi frasi collegate da degli «e» (wa). [...] Forse in nessuna lingua diversa dall'ebraico biblico sarebbe stato possibile mettere assieme una massa di materiale così eterogeneo. L'ebraico del Vecchio Testamento, nonostante l'uso dei Settanta, rimane il modello stilistico del Nuovo Testamento, che gli si avvicina nel ritmo quanto lo permette la natura della lingua greca. [...]

Abbiamo ora due principi critici con i quali procedere. Il primo è che la Bibbia, nelle sue convenzioni linguistiche, è molto vicina alle convenzioni della lingua parlata e della tradizione orale. Il secondo è che, idealmente, ogni frase è una specie di monade linguistica. Da un certo punto di vista, la Bibbia è continua e unificata come lo è Dante [...]; da un altro punto di vista è epifanica e discontinua come Rimbaud. [...]

L'unità del verso biblico, il parallelismo, ha questo carattere ritornante: è una unità di due (raramente tre) membri, di cui il secondo completa il ritmo ma spesso aggiungendo molto poco, se non nulla, al significato. È un ritmo mirabilmente efficace per rendere l'idea d'un dialogo iniziato da Dio e che il lettore completa semplicemente con la ripetizione. [...] Il parallelismo costituisce un'unità ritmica ma, a quanto è riuscito sin qui agli studiosi d'appurare, privo d'una coerenza metrica; un'organizzazione metrica interviene certamente nel Vecchio Testamento, ma è probabile che gran parte degli schemi metrici siano stati spazzati via dal processo di compilazione, indifferente alla poesia in quanto tale. [...] siamo quindi ad ammettere che il ritmo predominante nella Bibbia sia tale da potersi volgere, con variazioni minime, tanto verso la prosa che verso la poesia.

La semplicità dello stile della AV è stata spesso lodata, ed è anche questo un carattere che appartiene all'originale. Ma vi sono diversi tipi di semplicità: che si voglia usare la moderna prosa demotica o descrittiva dovrà essere tanto semplice quanto lo permette l'oggetto della propria trattazione. È la semplicità dell'eguaglianza, dove lo scrittore si pone sullo stesso piano del lettore, fa appello all'evidenza e alla ragione ed evita quel genere di oscurità in grado di generare delle barriere. La semplicità della Bibbia è la semplicità della maestà, non dell'eguaglianza e tanto meno dell'ingenuità: è la semplicità che esprime la voce dell'autorità. La più pura espressione verbale dell'autorità è il comando [...]. La retorica del comando è tanto paratattica quanto lo possono essere le parole: i soldati non si getteranno ad un attacco all'arma bianca obbedendo a delle parentetiche, a delle subordinate o a frasi al congiuntivo. Più alta è l'autorità, più incondizionato è il comando: se si rende necessario precisarlo o adattarlo alle conseguenze, è compito dei subordinati farlo. [...]

La voce dell'autorità, quando trasmessa da un essere umano, è impersonale: un altro motivo della scarsa importanza dell'individualità nella Bibbia. Nei proverbi della letteratura sapienziale, essa esprime l'autorità della tradizione [...]. Il profeta può aver ragione o torto, può essere ragionevole o irragionevole: l'unica cosa che egli non fa è evitare di comprometersi. [...] La Bibbia ha quindi meno il carattere della massima enigmatica, perché il suo interesse principale è rivolto all'azione etica: il suo stile, come s'è notato, s'addice al campo di battaglia piuttosto che al chiostro.

[pp. 266-272]

Nel primo capitolo abbiamo detto che lo stile della Bibbia è oratorio, fra il poetico e l'impegnato, in una combinazione fra l'istanza immaginativa e quella esistenziale. Come in Orfeo, l'influenza poetica viene combinata con quella magica [...]. Un insegnamento che un guro di questo secolo, Gurdieff, si dice abbia dato ai suoi seguaci, è che praticamente qualsiasi opera d'arte deve ritenersi «soggettiva» quando l'artista subisce la prevalenza delle convenzioni e condizioni della propria arte, accettando così che la presa sul pubblico venga ridotta e affidata al caso. Vi è poi un'arte «oggettiva», in cui intravediamo il sogno di ogni propagandista, quando l'artista sa perfettamente quali effetti vuol produrre e li può porre in atto a piacimento, influenzando secondo i propri desideri il pubblico. Gli esempi di arte oggettiva che ci vengono proposti sono la Sfinge, una statua in India che solo Gurdieff ha visto, la musica oggettiva che fece crollare le mura di Gerico e, in campo verbale, i Vangeli.

[p. 276]

Fernando Marchiori

Nei dintorni di Planaval con Stefano Dal Bianco

Da poche settimane è uscita, per la collana Gialla Oro di LietoColle, la ristampa di Ritorno a Planaval di Stefano Dal Bianco. Il volume ripropone il testo della prima edizione (Mondadori 2001), seguito da una postfazione inedita di Raffaella Scarpa, uno scritto di poetica dell'autore e un saggio di Fernando Marchiori. Presentiamo l'uscita con un estratto del saggio di Marchiori.

“Restare senza niente (niente che uno apprezzi) tranne un modo di scrivere, forse non è un male per uno che scrive.” Il dimesso apoftegma di Luigi Meneghello (*Le Carte*, vol. III) ben si attaglia allo stile e vorremmo dire alla persona di Stefano Dal Bianco. Chi conosca l'autore di *Ritorno a Planaval* (Mondadori 2001) – chi ne conosca la biografia e il volto perplesso e la *bella mano* pronta a tambureggiare metri e discernere versi – potrà leggere infatti tra le righe cose che le parole non dicono che a noi, a ciascuno di noi, e che pertanto sono *irripetibili*. Restiamo dunque nel luogo che ci viene spalancato, quello della poesia, che qui del resto – come ogni vera poesia riesce a fare, e non ne avremo mai la formula – accoglie e *comprende* pienamente, tacitamente anche la vita. E non perché l'antinomia vita/scrittura vi sia risolta, ma perché è da quella antinomia, sempre bruciante perché viva, che la poesia nasce.

Per entrare nello spazio di questa poesia dobbiamo – è il poeta che ce lo chiede, ed è il suo modo di venirci incontro – attraversare la soglia, e prima ancora riconoscere che c'è una soglia, che anzi ce ne sono due: una che ci sta già portando dentro e una che ci farà uscire dal libro. Sono soglie prive di insidie, chiare e quasi fisiche nel loro sporgersi verso di noi, nel loro aprirsi fiduciose al nostro passo incerto. Sono i limiti del corpo poetico. Per varcarli occorre un gesto. Anzitutto un gesto di fiducia, poi, alla fine, sul bordo estremo all'altro capo del libro, un gesto e basta. Un gesto e un pensiero. Un gesto che è un pensiero.

Ma soffermiamoci sulla prima soglia:

I sensi

Il pesco che vedo fiorito tra i cumuli della città di Milano non è l'idea della vita che vince il cemento ma solo un'aria di cemento, una vita di cemento nel pesco, la mia vita. La nostra vita elusa sopra i tetti.

Allora guardo la forma del pesco,
scavo nella sua chioma piccola di ladro
la parola pianta, la parola parola
che lo possa salvare
che mi possa salvare e provo a dire: sì,
per la forza di una parete, sì,
perché il tempo ripeta
tante volte la stessa stagione
e mai nella mia casa.

Sono sul muro sette sensi
legati l'uno all'altro a due a due, consolidandosi

l'uno, l'altro sparendo senza paura di sognare...
Sono disposti in forma di poesia, che dice:

“Il primo senso
è il senso della gioia, senza scopo, come quando
si rivela una cosa.

Il secondo è quella cosa, resa vicina,
di cui non devi mai parlare.

Il terzo senso è notturno,
dove nessuno vede niente
dove la mente resta uguale.

Il quarto senso è con l'amico fiore,
e tu e lui siete una cosa
abbandonata sotto un cielo chiaro.

Il quinto senso è lontano dall'amore.

Il sesto senso è non di te.

L'ultimo senso è tutti quanti,
settimo senso inespiabile,
indurisce
la parola in parola, il muro in
muro”.

Umanità minuta,
della stessa sostanza del mio cuore,
fammi dei morti e io sarò salvato.

Sul primo limite la chiarezza è dello sguardo su un pesco “fiorito tra i cumuli della città di Milano”. Sguardi, città, fiorire e ripiegare di nature naturate, e più avanti ancora sguardi, lune, case, venti, animali: sono gli attori di una scena che certe volte ci sembrerà lasciata sola, svuotata di ogni umanità, e sarà solo per cercare di dare spazio a una presenza che ci diminuisce perché ci vede *fare parte* e annichila l'arte e il mestiere di vivere. Ci chiede di essere partecipi non artefici del mondo. Qui il pesco, il suo grumo di vita restio alla soluzione antropomorfa (alla “sua chioma piccola di ladro” – ed è la posizione dell'attributo a farcelo perdere di vista e a riportarci sull'azione che pensavamo di poter lasciare inerte all'inizio del verso: *scavo*) vengono a fuggire subito l'equivoco romantico: nessun afflato consolatorio, idillico o rivendicativo: “non è l'idea della vita che vince il cemento ma solo un'aria di cemento, una vita di cemento nel pesco, la mia vita. La nostra vita elusa sopra i tetti”. La rinuncia è già stata, è lontana, è alla radice più profonda di questo sentire. Che elude la vita e lascia perdere l'io, lo stempera in una persona plurale che appare adesso per la prima volta e non sappiamo quanto ci riguardi.

Così se dopo queste poche righe in prosa entrano già in campo (in forma) i versi, non possiamo fraintendere. “L'albero delle mele è un albero di mele”, era l'esergo di una delle prime uscite di Dal

Bianco su rivista (la padovana e semiclandestina “Inverso”, nel 1985), citando dalla prefazione a *La parola innamorata*. Ora dentro quella pianta innestata di altra vita, che l’esperienza del limite ha sfrondato – sfrondò: il passato è remoto – di ogni trascendenza, Dal Bianco scava “la parola pianta, la parola parola”. Strappa alla “realtà” un’immanenza – la sola che possiamo condividere sulla pagina perché passa attraverso il linguaggio – che ci lasci considerare la pianta, il muro, la nostra relazione con la pianta, con il muro. Che ci offra di esperire il nocciolo duro, “reale”, del linguaggio. Su ciò di cui non si può parlare si deve scrivere, ha insegnato María Zambrano violando il tabù del primo Wittgenstein. È questo paradosso a scavare nel linguaggio un altro linguaggio, il vuoto necessario a un diverso dire. Ed ecco un fare poesia che se ne assume il compito. Anzitutto chiarendo i termini – i *limiti*, appunto – del proprio discorso, in una vera e propria teoria della percezione. Salvare noi e il pesco, noi e il muro, *io e noi* – *io nel noi* – significa *consentire* il trascorrere di una medesima vita, fino a farsi muro e nel muro sentire il fluire rappreso dell’acqua. Perché anche il mare di cemento di una città “sotto sotto si muove, ha delle vite in sé”, dirà più avanti la poesia del *Trasloco*.

I sette sensi

I sette sensi “disposti in forma di poesia” – poesia nella poesia nella prosa, ma disposte come cerchi concentrici, in progressione sullo stesso piano orizzontale, non *mise en abîme*: poesia che non gerarchizza, che mette sullo stesso piano o segue le striature non la verticalità – stanno ai cinque sensi canonici come io sto al mio corpo, a quel corpo che credo di sapere “mio”. E stanno al sesto senso ipocrita di vati e fanciullini come io sto all’immagine che ho di me, a quel che credo essere “io”. Come distinguere e ascoltare tutti gli altri sensi senza nome del mio corpo, e i miei diversi da quelli? Dal Bianco si deve inventare una nuova nomenclatura sensoriale per cercare di dire qualcosa di profondamente *sentito*, facendo finalmente a meno di quell’ingombrante eredità novecentesca di indagine e sperimentazione (poetica, politica, psicanalitica) sui sensi che ha finito per renderci *insensibili*.

C’è allora un senso primigenio e immediato, innocente come lo è il divenire: il “senso della gioia”, un senso *in-fante*; perciò è legato a un altro più segreto: “quella cosa, resa vicina, di cui non devi mai parlare” – la prossimità silenziosa e il tacito accordo, l’affinità elettiva o l’assistenza ai moribondi? Il terzo è *notturno*, ma di una notte in cui le vacche possono anche sembrare tutte nere, quello che conta è fermare il pensiero, arrestarne il flusso entropico, disinnescarne il meccanismo antropocentrico. Se “la mente resta uguale” e “nessuno vede niente”, allora può aprirsi lo spazio per un senso creaturale ma assolutamente antimetafisico: essere “abbandonati sotto un cielo chiaro”, tutt’uno con “l’amico fiore”. Niente altro – dove il niente non ci esime dal sentire-pensare all’*altro*. Anzi, ora *tutto è altro*. Il quinto e il sesto sono i sensi del non-amore, dell’amore che nella disposizione litotica promana e si dilata in un alone che ne fa sentire più limpida e forte la gravidanza nell’assenza, nella lontananza. E dona quella postura di fronte al mondo, quel *distacco amoroso* dalla vita che è il tono più caldo di Dal Bianco, il suo sereno sorriso tra i versi. Oltre, c’è solo la concrezione minerale della vita apparente, la durezza cristallina del quotidiano morire, l’insensibilità “inespiabile” perché si espia una colpa e questa non è neanche più percepita come tale. È questo l’ultimo senso, e serve a scrivere: “indurisce / la parola in parola, il muro in / muro.” Serve a generare nella fissità. Come quella *geminatio* in enjambement che cementa il verso mentre lo spezza, e sembra quasi tenere insieme tutto quanto è stato detto, tutto quanto verrà detto.

Della “stessa sostanza del mio cuore” è allora il pesco, è il muro, sono le cose – come non rilevare un’eco della sensibilità tozziana, sia pure in una lingua che non inclina mai all’espressionismo? –, sono le presenze minime alle quali il poeta chiede la misura della riduzione del sé. Poiché *l’uomo* è più piccolo, molto più piccolo di se stesso. E al fondo, dove tutto si indurisce e sigilla, dove l’ultimo cerchio – il più interno e “inespiabile” come il settimo senso – è quello che contiene tutti gli altri,

persino la frusta parola “cuore” può tornare a dirci qualche cosa. Non è la sola vicinanza sabiana del passo, se si considera al verso precedente quell’“umanità minuta” che nel balbettio dell’anagramma sembra continuare la discesa salvifica tra gli “umili” di tutte le *città vecchie* dell’anima.

Il “fammi dei morti” di questa laica preghiera “capovolta”, in quanto invocazione verso il basso e per una salvazione che è un abbandono, dice una volontà di *essere per i morti* – non l’essere-per-la-morte di heideggeriana astrattezza – che significa fedeltà al silenzio dei morti. Si capirà addentrandosi nel libro che un tale atteggiamento etico porta dalla fedeltà ad una persona che è morta, segnando la vita di chi è rimasto – e *stare, restare* sono tra le parole chiave, ma chiave che vuol essere *girata* – fino alla considerazione di noi come anche parte di “una zanzara uccisa con il nostro sangue”, in un unico movimento che abbraccia, o forse non abbraccia ma solo guarda e considera tutte le cose senza giudizio né conclusione alcuna. Lasciandole essere quello che sono. Continuando a chiedersi semmai *che cosa* sono. Un modo al di fuori del paradigma antropocentrico per tornare a chiederci, cosa tra le cose, *che cosa* siamo noi.

E come per un bisogno di risonanza poetica condivisa, per dare visibilità (cantabilità) a una mestizia che non vuol essere detta presunzione né lamento – o forse per un rigurgito, “un resto di un bisogno di bellezza”, come altrove viene giustificato il cedimento alle forme (della poesia o del mondo, qui cambia poco) – il poeta ricorre al calco liturgico: al *Credo* per il penultimo verso, al responsorio dell’eucarestia per l’ultimo. Anche inconsapevolmente, anche senza riconoscerne l’origine rituale, al lettore può capitare di sentire una voce nella propria voce silenziosa: tolta la tara – tolta cioè ogni sacralità alla formula, ogni solennità alla clausola – quella che resta dovrebbe essere la voce della poesia. O almeno quella del poeta.

E così abbiamo compiuto un passo: abbiamo varcato la soglia. Ora possiamo ascoltare. Sentire di stare ad ascoltare – ovvero la disposizione all’ascolto dell’altro (e per una volta sembra superfluo il corsivo) come percezione della sua possibile presenza ma anche come percezione della mia stessa presenza, della relazione che si sta aprendo. Come lettore, sto insomma cominciando anch’io a guardarmi da fuori. Posso forse entrare nella poesia se prima esco un po’ da me stesso. È stato scritto sul risvolto di copertina che Dal Bianco “è un uomo che si guarda vivere ad ogni istante ostinatamente, dolorosamente”. Non potrebbe importarcene di meno se, nel seguire il suo delirare, non sentissimo subito, fin da questa prima poesia, qualcosa d’altro dalla solita auscultazione egocentrica e autoreferenziale, se non ci trovassimo improvvisamente anche noi *spostati*, fuori dal nostro centro, esposti.

Carlo Bordini

Lolini, l'obliquo della poesia

Nel 2018 è uscito, per le Edizioni l'Obliquo, Variazioni sull'Ecclesiaste, un libro di Attilio Lolini con disegni di Giorgio Bertelli, una nota di Massimo Raffaeli e una poesia di Fabio Sargentini. Mi pare un'occasione importante per ri-parlare di un altro libro di Attilio Lolini, Zombi-suite, pubblicato nel 2002 dallo stesso virtuoso editore.

L'articolo che segue è stato pubblicato su «l'Unità» del 18 settembre 2002. (C. B.)

LOLINI, L'OBLIQUO DELLA POESIA

Nella raccolta Zombi-suite l'amarezza e lo sberleffo di uno scrittore fuori dal mondo

Nel giugno di quest'anno è uscito, per i tipi delle Edizioni l'Obliquo di Brescia, un libro di poesie di Attilio Lolini (Attilio Lolini, *Zombi-suite*, l'Obliquo, Brescia – piazza T. Brusato 27, 25121 – www.edizionilobliquo.it). Gli indirizzi, elettronici e non, che riporto qui, sono necessari in quanto i lettori di questo articolo molto difficilmente potranno leggere questo libro acquistandolo in libreria. Come tutti gli altri libri di Attilio Lolini e come gran parte della poesia contemporanea questo libro è praticamente introvabile (o, almeno, trovarlo implica un'attività e un tempo di attesa: ordinarlo presso un libraio disposto a muoversi per un solo libro di poesia). Ciò nonostante vale la pena di parlarne. Una poesia di un nichilismo totale. Di una grande amarezza, una grande consapevolezza, una grande laicità. Il male di vivere è per Lolini un ghigno beffardo. E un grande coraggio. Questo coraggio si esprime nell'invettiva, nell'ironia, nello sguardo che guarda l'orrore ma senza quasi mai manifestare il dolore. Una poesia anche sapiente, in cui naturalmente si sente l'influsso crepuscolare (siamo tutti, in fondo, figli della banda Gozzano). Oltre allo sberleffo c'è l'allucinazione, qualcosa di allucinato, che viene proprio, potremmo dire, dalla banalità del malessere, doverosamente prosastica (ma in realtà si tratta di un prodotto molto raffinato: all'interno di questa raffinatezza ci sono doverosi elementi di prosasticità, come ha cominciato a insegnarci Gozzano e come ha continuato a insegnarci Pasolini). Questo libro inizia con un editoriale, scritto doverosamente in corsivo: «*Quando è mattina / non aprire il giornale // guardati allo specchio / leggi l'editoriale // osserva l'occhio vuoto / scruta l'occhio tondo // le sole notizie / dall'infame mondo*». Un libro di poesie che inizia con un editoriale non sarebbe forse possibile oggi se non ci fosse stato *Trasumanar e organizzar* di Pasolini. L'allucinazione dello psicofarmaco in questo libro è particolarmente viva: «*Sto in questa stanza / tutto accovacciato / guardando la tv / da sera alla mattina / a fianco della cara / signora anfetamina*». O come nel bellissimo *Spettri*: «*Non è raro che le cantine / sappiano di muffa // ma l'odore della pazzia / è tutt'altra cosa. // A metà della notte / è doveroso alzarsi / per bere o pisciare // ma non esitare / quando scorgi una luce // vai dietro allo spettro / se lo vedi*». Poesia estremamente raffinata, quasi da pittura cinese, a volte, o da impressionismo, che poi magari a metà si spezza in un ghigno, o in uno sberleffo o in un umorismo verde: «*[...] ho sentito alla radio / che ho un genoma // sono rimasto di sale // non immaginavo / di finire così male*»...

Lo zombi è nella poesia di Lolini un motivo ricorrente, come si vede in altre sue raccolte, *Notizie dalla necropoli*, o in *Poesie a mezz'aria*. Una poesia che ha al fondo un amaro nichilismo filosofico: basta vedere la fine di alcune sue poesie (*Notizie dalla necropoli*): «*il secolo creperà con loro / la terra dimenticherà presto / l'uomo e le sue opere // voleranno leggere le ricette / di herr karl e del dottor freud*»; o anche: «*l'universo è fatto d'otto lettere / dio di tre*». Disperato nichilismo che si

esprime anche nel suo amore per il testo dell'*Ecclesiaste*, che ha rivisitato facendone una bellissima traduzione creativa (l'Obliquo, Brescia, prefazione di Franco Fortini, 1993).

Lolini è uomo dalla satira feroce, ferocissima e corrosiva. In uno dei suoi testi più sulfurei, *P3: Presidenti – Politici – Partiti*, ha scritto, commentando con una comicità acida e paradossale i funerali di Pertini: «Molti onori, e giusti, ricevette in vita / lo possono attestare i compagni sopravvissuti. / Credente ai suoi interessi ed al suo orgoglio / li fece piangere assai prima del trapasso». A volte è molto lirico, molto metafisico, manifesta il dolore. Spesso si supera. A volte è splendido. A volte sembra Trakl. «La luna pare sonnacchi / ha la testa goffa / poggiata su una tenda / erosa dalla pioggia. // I caffè al mattino / sono attraversati / da rigagnoli, veleni / nell'agguato / della nebbia» (*Poesie a mezz'aria*, Siena 1999). Un panorama di desolazione, come ne *Le stagioni*: «Vanno le stagioni in giro / come vecchie coppie / pestando la ghiaia dei viali / con passo strascicato / avvolte in grandi cappotti // malevole battono l'erba / con bastoni appuntiti / dei fiori hanno orrore / come di spettri mattutini / di ciò che sorge e scompare» (*ibidem*).

Adoratore del paradosso, Lolini ama la poesia e odia tutto ciò che è retorica. È un amore molto esigente. Forse è uno dei pochi poeti veramente necessari.

Oltretutto dal suo eremo in provincia di Siena Lolini è riuscito anche, nel corso di questi anni, con iniziative minimali, appartate, a contribuire a darci il polso di ciò che accade nelle acque profonde della poesia in Italia: da anni (dagli anni Settanta) pubblica la sua piccola collana siglata Barbablu nella quale hanno trovato ospitalità una serie di autori della poesia contemporanea (tra cui Dario Bellezza). Recentemente la sua vecchia sigla Barbablù ha dato luogo a una rivista-tabloid che si definisce così: «Foglio di lettere, arti ed altre inezie. Tiratura, non venale, di 101 copie numerate per amici e conoscenti. Nuovo millennio, nuova serie». Una pubblicazione povera, di una povertà dignitosa, da nobile decaduto, e infatti la poesia è nobile decaduta. Nell'ultimo numero, dal titolo *Quaranta poeti*, oltre all'ultima poesia di Ezra Pound, sono pubblicate quaranta poesie di altrettanti poeti italiani. Ne viene fuori qualcosa di notevole, come una promessa, come un segnale che la poesia è forte e viva. Questa poesia italiana contemporanea bistrattata, non letta, non pubblicata, di cui nessuno parla, snobbata dalla critica, aborrita dagli editori, è molto vitale, e lo è forse almeno quanto la narrativa. È proprio questo isolamento, forse, che le dà forza, o che le impedisce di cadere nella banalità della rappresentazione spettacolare. Perché non dover divertire, non dover vendere, non dover seguire le mode, non dover ammiccare, non dover essere i primi della classe, non dover fare carriera, dà la possibilità di una libertà, di una obiettività e di una radicalità molto grandi. Nel danno c'è anche qualcosa di positivo.

Fabio Magro

Una lettura della Capanna indiana di Attilio Bertolucci

Questo saggio è contenuto nel volume Sulla famiglia Bertolucci. Scritti per Attilio, Bernardo e Giuseppe, a cura di G. Coccia, M. Confuorto, F. Di Mattia, I. Martano, F. Santucci, Ensemble 2018. Secondo l'intenzione del suo autore, si consiglia la lettura del seguente saggio con a fianco il testo de La capanna indiana. Ringraziamo le curatrici per la concessione.

1. Di che cosa parliamo quando parliamo della *Capanna indiana*?[1] Almeno di tre cose diverse, o in parte diverse.

In primo luogo del poemetto che così si intitola e che porta come date di composizione 1948-1950. In secondo luogo del libro che Attilio Bertolucci pubblica nel 1951 e che contiene una scelta delle poesie delle prime due raccolte, *Sirio* (1929) e *Fuochi in novembre* (1934), a quell'altezza ormai introvabili; una sezione che si intitola *Lettera da casa* (1935-1950) e appunto il poemetto che dà il titolo al tutto. In terzo luogo del volume *La capanna indiana* pubblicato nel 1955 che contiene oltre a quanto già detto, anche una parte in aggiunta – alla fine –, denominata *In un tempo incerto* (1951-1954). Ci sarà poi un'altra *Capanna indiana*, nel 1973, però con mutamenti tutto sommato non di troppo rilievo rispetto alle prime tre.

La capanna indiana viene così a coincidere con l'intera produzione poetica del primo Bertolucci (dal 1929 al 1955), anche se da *Viaggio d'inverno* in poi tutte le raccolte ospiteranno una sezione di *Versi negli anni*, ossia di testi giovanili recuperati.

Il titolo del volume complessivo, *La capanna indiana*, tiene insieme dunque fasi diverse, sensibilmente diverse: ogni fase documentata dal libro del 1955 è autonoma anche se dialoga profondamente con le altre. Sull'autonomia e individualità ad esempio di *Lettera da casa* ha insistito lo stesso Bertolucci, che in una nota lettera a Sereni del 16 agosto del 1948 definisce quel gruppo di poesie come «un ciclo abbastanza omogeneo, gioie e dolori nel breve ambito familiare, una storia, insomma un *libro*, non una raccolta»[2].

Sulla fedeltà di Bertolucci a sé stesso, come tratto caratteristico e anzi fondante dell'uomo prima ancora che della sua scrittura poetica, la critica ha giustamente insistito, ma è altrettanto vero il fatto che fedeltà, coerenza e stabilità dei propri motivi si coniugano benissimo con crescita, maturazione e addirittura sperimentalismo. In altre parole Bertolucci non è mai uguale a sé stesso benché sia estremamente e necessariamente fedele a sé stesso. Bertolucci in altre parole ha sempre continuato a muoversi, a maturare e a cambiare, seppure in modo sottile, a volte quasi impercettibile. E *La capanna indiana* intesa come libro sempre in progress, nelle sue diverse tappe conferma tutti questi spostamenti.

Resta in ogni caso l'interrogativo sul titolo di una parte scelto per indicare il tutto. E di una parte così particolare e diversa da tutte le altre come il poemetto. Certo, se si pensa alle qualità di Bertolucci come titolista, a partire proprio dal primo libro, *Sirio*[3], lo stupore è meno evidente, ma rimane comunque interessante che nel 1955, anche dopo aver aggiunto la nuova importante sezione intitolata *In un tempo incerto*, relativa alla primissima e delicata fase del trasferimento da Parma a Roma, il titolo rimanga quello della *Capanna indiana*. Inizialmente, come testimoniano alcune lettere ancora a Sereni, la raccolta bertolucciana avrebbe dovuto avere o un titolo generico e complessivo come *Poesie* oppure un titolo tratto da una poesia della sezione *Lettera da casa* e forse, dice Bertolucci, proprio *Lettera da casa* o qualcosa di simile[4]. Poi il poemetto comincia a prendere consistenza e forma, e la sua centralità per l'autore diventa palese.

Basti pensare che per annunciare a Sereni l'inizio del lavoro al poemetto, Bertolucci spende le parole, impegnative, di Leopardi e dice: «Sto scrivendo una cosa lunga, La capanna indiana, con quel cuore di una volta»[5]. Con il senso quindi, fatta anche la tara all'ironia leggera del contesto, di una rinascita, dell'apertura di una nuova fase poetica e insieme dello sviluppo di una vena narrativa che aveva sempre sollecitato le corde del poeta[6].

Ad un anno o poco più di distanza Bertolucci, in un'altra lettera a Sereni, datata 5 dicembre 1948, sancisce diciamo ufficialmente l'importanza di quel lavoro, che occupa ormai tutto lo spazio della poesia: «il manoscritto [delle poesie] non te lo porterò che completata La Capanna indiana: è troppo importante, c'è tutta la mia poesia di questi due anni, buona o cattiva che sia, e il mio sentimento di questi anni. Le cose di prima non le vedo che accresciute da questa. E potrebbe essere un fiasco, o un passaggio necessario e basta, chi sa per dove arrivare»[7].

Quanto presagio e insieme quanto senso del rischio in queste parole; e quanta fiducia nel proprio istinto. Considerando in ogni caso il poemetto non solo come punto d'arrivo di una parabola iniziata qualche decennio prima, ma attribuendogli anche la capacità e la forza di influenzare la ricezione di quanto scritto in precedenza, Bertolucci ci dà con queste parole, implicitamente, una chiara ragione sui motivi che lo hanno spinto a scegliere proprio il titolo del poemetto per il volume che raccoglie tutta la sua prima produzione poetica.

Il poemetto in effetti rappresenta a quest'altezza una testimonianza concreta della capacità di Bertolucci di portare avanti la propria ispirazione originaria scoprendo dentro di sé modi nuovi per declinarla proprio perché in qualche modo accoglie e tiene insieme la vocazione narrativa e l'innata inclinazione descrittiva, paesaggistica e impressionista; l'amore per i propri luoghi ma anche la tentazione di fuga verso l'ignoto, temuto e insieme desiderato; la fedeltà al vero e insieme il gusto per l'invenzione.

Da questo punto di vista il poemetto si pone a conclusione di un percorso, come esito tutto sommato atteso, implicito e in ogni caso coerente della scrittura bertolucciana. Continuità e variazione sono possibili perché al cambiamento di genere (sia pure nell'ambito della scrittura in versi) corrisponde un linguaggio che non cambia nella sostanza, si fa solo più sottile, più complesso, pur utilizzando gli stessi materiali.

Si prenda ad esempio la poesia *Il viaggio* di *Lettera da casa*:

Tinge d'un rosso lume la quieta
terra l'inverno, cara stanza è il giorno
al viaggio senza sonno e alle parole
d'altri anni per pianure neviccate.
Torni allora senza fine la svolta
che la siepe deserta cinge con il suo braccio
tormentoso.

La stagione invernale, il colore rosso; la metafora del giorno come stanza; la svolta e la siepe deserta. Ma anche la capacità di legato sul piano fonico e il senso vivo del ritmo. Sono tutti elementi che ritroviamo nel poemetto, sia pure con qualche minima variazione o magari spostamento di registro. Ma si potrebbe rileggere anche *Versi scritti in autunno* (sempre in *Lettera da casa*) per ritrovare il riferimento alle nebbie mattutine, all'uccellino che trova riparo nella siepe (cfr. CI vv. 49-53), al carro dell'ambulante (qui la carretta, v. 56), al cane (CI v. 159), alla rondine (v. 266), al passaggio delle stagioni (*Altri giorni verranno*; mentre in CI v. 110 *Verrà l'inverno*). Ma è in realtà tutto il lessico del poemetto che trova riscontri precisi non solo in *Lettera da casa*, ma anche nelle altre raccolte di Bertolucci. E si tratta ovviamente, e soprattutto, del lessico che ha a che fare con il tempo e le stagioni. Nelle cinquantadue poesie di LC ad esempio, *inverno* è presente per 15 occorrenze (5 nel poemetto);

nebbia ha 7 occorrenze (4 nel poemetto); *autunno* 19 occorrenze (3 nel poemetto). Non si tratta solo di singole parole ma anche di sintagmi (in *Tornando a casa*: «È il caro tempo dell'anno quando [...]», in CI: «Oh sarà un tempo così calmo» v. 33; ne *I morti*: «è il tempo più grigio // e dolce dell'anno», in CI v. 49 «È il tempo più dolce dell'anno»; in *Due stagioni a Parma*: «Il tempo passa», in CI, v. 78: «Il tempo passa»; in *Uccelli di passo* si ha «viene l'autunno», in CI, vv. 216-7 «l'autunno / sta per venire») ecc.

La continuità che questi riscontri evidenziano, con altri che si potrebbe allegare, garantisce della stabilità dell'orizzonte poetico e simbolico di Bertolucci.

2. I tratti stilistici più significativi del testo possono essere ricondotti a due diverse strategie compositive: la prima va nella direzione della precisione, della nitidezza, della chiarezza e anche perentorietà; la seconda al contrario va in direzione del vago, dell'incerto, dello sfumato. La prima fissa o ambisce a fissare le coordinate spazio-temporali e anche psicologiche della storia; la seconda punta a togliere a quelle coordinate saldezza e realtà. Una ha a che fare con una concezione del tempo come movimento lineare e progressivo (si legga ai vv. 222-3: «sappiamo che c'è tempo, ma che pure / l'anno dovrà morire»), l'altra con una concezione del tempo come circolarità, come ritorno dell'identico (vv. 90-1: «un tempo che non finisce mai», ma anche v. 149: «il tempo non finisce mai»).

Questa ambivalenza, questa doppia concezione del tempo investe tutti i livelli del discorso poetico. A partire dall'assetto generale del testo[8]. Nella prima sezione lo svolgimento narrativo mantiene l'unità temporale riferita al mese novembrino, sviluppando un discorso che ha come punto di riferimento la giornata, dall'alba nebbiosa (v. 1) al giorno che cresce (v. 92) all'uccello lontano e silenzioso che annuncia il pomeriggio e la sera (vv. 105 sgg.); la seconda sezione invece attraversa l'intero anno, dall'inverno (v. 110) alla primavera (v. 135) all'estate (v. 170) e all'autunno successivo (v. 216). Tra prima e seconda sezione non c'è dunque uno svolgimento coerente della linea temporale: la prima fa riferimento al tempo lineare, la seconda a quello ciclico. La seconda sezione si aggancia in ogni caso alla prima dal momento che questa si chiude con l'annuncio dell'inverno (v. 94).

Nonostante questa sfasatura temporale la trama narrativa che il poemetto sviluppa è incentrata sul racconto dell'escursione di due ragazzi lungo un sentiero nei boschi, vicino alla riva del fiume Cinghio, con meta la capanna indiana: alla passeggiata in direzione e nei pressi della capanna segue il rientro a casa di corsa (vv. 193-4). La terza sezione svolge una funzione di congedo e per tanto la voce narrante si rivolge in prima battuta alla capanna stessa (vv. 240 sgg.), in un tempo e un luogo successivi.

Le tre sezioni dunque svolgono una trama quanto mai esile, ma quel che conta è che l'avventura raccontata abbia una durata temporale limitata all'arco di una giornata o poco meno, ma sembri svolgersi sullo sfondo di un tempo che si dilata e copre intere stagioni e anni: «il tempo passa» v. 78 e «le stagioni vengono e vanno» v. 135 sono due affermazioni del tutto congruenti, che ancora una volta ci riportano alla duplice coscienza della temporalità.

Ma vediamo più nel dettaglio alcuni aspetti formali. Il poemetto è composto da 268 versi in totale. È diviso in tre sezioni di diversa misura numerate con numeri romani: la prima sezione è composta da 109 versi; la seconda da 130; e la terza da appena 29 versi.

Ciascuna sezione è poi divisa al proprio interno: la prima in quattro parti, la seconda in otto e la terza, che rappresenta il congedo vero e proprio, in due.

La forma del poemetto è mobile e aperta e quindi progressiva e narrativa, ma lascia intravedere anche elementi che saldano il testo agganciando singole parti o frammenti, evitando così qualsiasi effetto dispersivo. L'ultimo verso del poemetto riprende ad esempio il v. 54, saldando l'ultima sezione con la prima. Il verso, Qui siamo giunti dove volevamo, è in qualche modo la chiave dell'intero poemetto: indica contemporaneamente progressione (la meta da raggiungere) e circolarità o chiusura (l'accordo tra mente e azione, tra desiderio e suo compimento). E si può anche notare di sfuggita come questo

verso porti in sé le due prospettive di cui si è detto: da un lato la perentorietà del dettato, dall'altra il vago e l'indeterminato (*Qui* è un luogo non definibile esattamente, se non nella condizione, sospesa, di pendolarismo tra due luoghi).

Un altro esempio di ripresa leggermente variata mette in collegamento i vv. 90-1 («un tempo / che non finisce mai»), con il v. 149 («il tempo non finisce mai»), a ribadire la fiducia consolatoria nel tempo ciclico.

Il frammento escluso si aggancia invece al poemetto tramite un collegamento tra il primo verso (*D'ogni istante la mente s'innamora*) e il v. 265, ossia il primo verso della seconda parte dell'ultima sezione (*Un luogo è quale stilla nella mente*): alla ripresa dello stesso sostantivo, mente, si aggiunge qui il fatto che nel primo caso (il v. 265) il centro del discorso è lo spazio (*Un luogo è...*), nel secondo – il verso iniziale del *frammento escluso* – al centro è invece il tempo. Vengono così ribadite le due coordinate fondamentali del testo, che ne guidano e organizzano tutto il contenuto.

Altri elementi agiscono in modo più circostanziato, legando parti di testo più circoscritte: si prenda ad esempio la quarta parte della prima sezione, vv. 105-9: qui la chiusura è sancita dall'anafora, resa necessaria dall'inserzione di un inciso che si allunga nella ripetizione quasi dell'intero verso.

Nella prima parte della seconda sezione si nota invece un collegamento circolare tra primo e ultimo verso (v. 110 e v. 134) mediante la ripresa del nome della stagione. Naturalmente il collegamento è favorito dalla progressione narrativa.

In realtà le prime tre parti della seconda sezione iniziano tutte con un riferimento alla temporalità: «Verrà l'inverno e della capanna / farà un presepe deserto» (v. 110); «Le stagioni vengono e vanno (v. 135); «Una giornata è uguale all'altra» (v. 150). Nel primo caso si sottolinea la scansione progressiva, negli altri la circolarità del tempo.

Anche all'inizio delle varie parti di cui si compone ogni sezione si possono cogliere degli agganci che hanno valore strutturale. Ad esempio tra la prima e la terza parte della prima sezione: ai vv. 62 e 64 sono ripresi sia *casa* sia *novembre* con cui il poemetto si era aperto («Dietro la casa s'alza ella nebbia / di novembre [...]»); mentre tra la seconda e la quarta parte (con scansione in qualche modo alternata: abab) la ripresa comporta la ripetizione del riferimento stagionale, *inverno*, ai vv. 48 e 94. Altro elemento che va in direzione della chiusura si coglie alla fine della prima e della seconda sezione, al v. 109 e al v. 239: l'ultima parola è proprio il pronome di prima persona plurale, nel secondo caso isolato in un versicolo. E dunque, se non è troppo, si potrebbe anche ricostruire la sequenza che collega l'ultimo verso di tutte le sezioni: *Noi... noi... qui siamo giunti dove volevamo*.

In buona sostanza, da un lato il testo svolge il suo discorso in una forma aperta e libera; dall'altro alcuni elementi si richiamano a breve o meno breve distanza, in modo da istituire dei collegamenti che suggeriscono al lettore il senso di un controllo formale, di una struttura più chiusa se non proprio circolare.

Del resto, quando Bertolucci scrive a Sereni a proposito della *Capanna indiana* che «In queste cose lunghe bisogna puntellare» si riferisce forse anche a questi aspetti[9].

Veniamo all'assetto metrico. Come noto, la novità fondamentale della *Capanna indiana* rispetto all'opera precedente di Bertolucci è l'endecasillabo, che si avvicina ad una percentuale del 70%, ossia quasi raddoppia non solo rispetto a *Lettera da casa*, ma anche rispetto a *In un tempo incerto*[10]. Rispetto ad una scrittura poetica che aveva fatto fino ad allora dell'endecasillabo solo un reagente, con funzione stabilizzatrice, del verso medio o breve, la scelta di affidarsi al metro più illustre della tradizione italiana equivale alla ricerca di un passo ritmico riconoscibile e insieme anche un riferimento alla tradizione di opere narrative in sciolti.

Si tratta di un endecasillabo in netta maggioranza canonico, ma comunque mobile negli accenti e duttile nella misura, capace di accorciarsi fino al novenario e allungarsi fino alle tredici sillabe o al doppio settenario, accogliendo qua e là anche versi più brevi (fino al trisillabo).

Quel che conta però non è tanto la misura, o non è solo la misura quanto la possibilità di disporre

di una formula sillabica in grado di accogliere, entro oscillazioni comunque controllate, ora tre ora quattro accenti (in rarissimi casi cinque). Dalla modulazione di versi impostati su questi intervalli nasce il ritmo così riconoscibile della *Capanna*, tutt'altro che monotono dal momento che può sempre accorciarsi o allungarsi di una o due sillabe e può giocare comunque con un rapporto molto attivo con la sintassi.

In definitiva la strategia metrica della *Capanna* si basa sulla dialettica tra un verso tendenzialmente accentuale (basato su tre o quattro accenti) e una sintassi spesso sfasata rispetto alla battuta versale, che crea dunque spesso inarcature di varia tipologia e intensità.

Altro dato importante: l'unità di misura, o meglio, il punto di riferimento per la voce è il periodo. Fine periodo e fine verso tendono infatti nella stragrande maggioranza dei casi a coincidere (cfr. per restare solo alla prima parte il v. 13, v. 20, v. 27, v. 32, v. 37, v. 44).

Bertolucci adotta dunque una misura di riferimento per il verso e una misura anche per il respiro. Il fatto che ad un certo punto struttura sintattica e battuta versale coincidano ci dice della naturalezza di questa scrittura, costantemente appoggiata alla fisicità di colui che (anche solo mentalmente) la pronuncia. Il «ritmo per l'esistenza e per il verso» (a cui si accenna nella Lettera a Franco Giovanelli di *Viaggio d'inverno*) è dunque per Bertolucci un'esperienza concreta, misurata sul passo e sul respiro. Come ha sottolineato Lagazzi, dietro questa scoperta dell'endecasillabo ci sono probabilmente le traduzioni di Bertolucci dal poeta inglese William Wordsworth, pubblicate nel 1948[11]. Questo modo di utilizzare l'endecasillabo e le misure ad esso adiacenti in un'ottica narrativa è in effetti molto in sintonia con i modi della metrica inglese e con le necessità e le fatiche della traduzione.

Vediamo allora come funziona il verso *Capanna*. Prendiamo l'incipit del poemetto, che ha la straordinaria capacità di essere immediatamente memorabile e insieme di agganciare il lettore, di tenerlo stretto al testo, come ogni buona narrazione, in versi o in prosa, deve saper fare:

Dietro la casa s'alza nella nebbia
di novembre il suo culmine indeciso:
una semplice costruzione rurale
ai limiti dei campi, una graziosa
parvenza sulla bruna che dirada,
si direbbe una capanna indiana.

Dei sei versi che costruiscono il primo periodo, quattro sono endecasillabi. Il primo più impostato e lento su quattro accenti, gli altri tutti su tre accenti. Il terzo verso non ha undici sillabe ma dodici, e anche rubando una sillaba alla sdrucchiola non uscirebbe un endecasillabo canonico. A compenso della mancanza di isosillabismo si ha un'equivalenza sul piano del numero dei tempi forti: sia nel secondo che nel terzo verso infatti si contano tre accenti. I due versi inoltre condividono una parola sdrucchiola, sia pure in posizione diversa, e sono anche sintatticamente conclusi, indipendenti. Come dire che fanno di tutto o quasi per assomigliarsi, anche se a rigore qualcosa manca. I due versi successivi (vv. 4-5) sono invece endecasillabi che hanno lo stesso passo di 2a6a10a.

Il v. 6, che conclude il periodo ha anch'esso tre accenti (è il quinto verso consecutivo ad avere tre accenti in questo inizio). Ma ha dieci sillabe e non undici, quindi a rigore anche in questo caso la misura manca. Saranno qui l'allitterazione e l'assonanza a legare il decasillabo all'endecasillabo precedente e a risolvere in una unità più alta e diversa l'aritmia.

Per il nostro discorso dunque importa che alla precisione della misura e del ritmo si accompagni la ricerca invece della variazione, anche della sprezzatura. Per restare ad esempio ancora sui primi due versi del poemetto si può notare come l'intonazione del primo (*Dietro la casa s'alza nella nebbia*) rimanga sospesa nell'attesa del soggetto, che ritarderà la sua comparsa fino al v. 6. L'inserimento della determinazione che precisa la collocazione temporale, stagionale, di quella nebbia risulta per

certi aspetti spiazzante. Abbiamo qui contemporaneamente un attacco in stile elevato e indeterminato, suggestivo (che piaceva tanto a Elsa Morante come lo stesso Bertolucci ha ricordato), con una linea melodica in crescendo, e un secondo verso che in modo inatteso interrompe la tensione e piega la linea melodica sotto il peso del complemento, per poi stabilizzarla adeguandosi al passo endecasillabico e terminando con una pausa sintattica.

La metrica informale di Bertolucci sfrutta con grande maestria, anche nella dinamica narrativa, queste attese frustrate, questi inciampi e rilanci ritmici.

Veniamo ora alla sintassi, per distinguere anche qui tra formulazioni che puntano alla chiarezza e quelle che invece puntano al vago e all'indefinito.

Da un lato abbiamo dunque una sintassi lineare, magari chiusa perfettamente dentro la misura dell'endecasillabo (come in versi frase quali *Qui siamo giunti dove volevamo* al v. 54, o anche al v. 33 *Oh, sarà un tempo così calmo*), o anche una sintassi che pur profonda e ricca di incisi o subordinate, è scandita con precisione di nessi.

Dall'altra abbiamo alcune zone in cui i rapporti sintattici rimangono impliciti.

Si veda ad esempio ai vv. 144-9:

E tu voce assoluta che ci svegli
l'indomani nel verde delle imposte
chiuse, aperte già, e te ne sei andata,
siamo caduti in una rete d'oro
mista di raggi e foglie, la mattina
indugia, il tempo non finisce mai

Qui qualcosa non torna: il rapporto tra la prima parte del periodo e la seconda non è esplicitata. Permane il mistero di questa voce, sospesa, che riscuote dal sonno e introduce al giorno: senza soluzione di continuità si passa da quella voce che richiama dal sonno al rapimento del giorno. Anche se il collegamento sintattico non è espresso, la voce assoluta riverbera comunque la sua luce (potremmo dire sinestetica) nella rete d'oro mista di raggi e foglie. Se un rapporto si instaura, tra le due parti del periodo, rimane quindi sul piano figurativo.

Anche la gestione dei deittici temporali e spaziali, che costellano il poemetto, può essere letta secondo le coordinate di precisione e indeterminatezza di cui si è detto (si veda ad es. il rapporto tra il determinatissimo *qui* del v. 7 e quelli di valore tanto più sfuggente ai vv. 54 e 268).

Altro discorso per la gestione dei tempi verbali: il tempo principale è il presente con il quale il racconto si apre, ma questo tempo si dilata accogliendo il futuro e il passato nei momenti in cui scatta la *rêverie*. Il continuo passaggio temporale finisce per turbare la linea narrativa facendo letteralmente perdere il senso razionale e progressivo del tempo. Tutto alla fine è compresente: più che il nome di Proust, si può spendere qui quello di Agostino.

Si prenda ancora la prima parte del poemetto, che si apre, al presente, con l'alba nebbiosa di novembre e si chiude con l'annuncio della notte. Il primo passaggio temporale, al v. 28, dalla mattina di nebbia al giorno sereno è gestito con il presente, con uno spostamento in avanti segnalato dal deittico temporale («Ora il giorno è sereno su tutta la pianura»). La visione della città all'orizzonte fa però scattare una sorta di *rêverie* che utilizza il futuro per segnalare non tanto la novità attesa quanto la gioia di qualcosa che è già avvenuto e di cui si desidera il ritorno. La notte che viene con il ritorno della nebbia non è la notte di quello specifico giorno da cui il narratore aveva preso le mosse. Il presente della narrazione si è fatto carico di altre due dimensioni temporali, la dimensione della memoria e quella dell'attesa: il presente, si potrebbe anche dire, è un tempo circolare. A confermarlo è proprio il *Frammento escluso*: «D'ogni istante la mente s'innamora» perché ogni istante contiene in sé tutti i tempi.

Si consideri che a tutte queste fibrillazioni della linea temporale si accompagnano segnali di indeterminatezza disseminati a più livelli: a partire naturalmente dalla nebbia che introduce subito un elemento di incertezza, per cui il culmine della *capanna* appare *indeciso*; ma la capanna stessa è una graziosa *parvenza*, al punto che si usa il condizionale per definirla («si direbbe una capanna indiana»). Non c'è certezza del resto neppure sulla motivazione dell'escursione (*quale promessa... quale dolce cibo ecc.*).

Se l'atmosfera con cui si apre il poemetto può far pensare ad un altro scrittore inglese amato da Bertolucci, Thomas Hardy, un punto di riferimento per *La capanna* deve essere stato anche Pascoli. Non solo naturalmente il Pascoli di *Nebbia* in *Myricae*, in cui ritornano con la nebbia anche il motivo della siepe che protegge e quello delle campane; ma anche il Pascoli della *Servetta di monte* dei *Canti di Castelvecchio*, di cui la *montanara* falsa (con l'aggiunta della mosca) della terza parte della prima sezione (vv. 67-73) sembra quasi il rovescio.

Al di là delle fonti più o meno esplicite, resta il fatto che le due serie di elementi che si incrociano nel testo (ma altri esempi oltre a quelli che è stato possibile citare qui si possono aggiungere per le diverse categorie), rinviano in qualche modo al tema stesso che sta al centro del poemetto, ossia il tempo e le modalità del suo manifestarsi.

Sottolineando i tratti che distinguono *La capanna indiana* dalla *Camera da letto*, Bertolucci stesso ha avuto modo di affermare che «il poemetto è una metafora stretta, chiusa, intoccabile, del tempo, mentre il romanzo è un tentativo di restituirlo, il tempo, nel suo fluire ininterrotto, senza fine»[12].

Non resta che chiedersi a questo punto chi siano i due ragazzi che compiono questa escursione così particolare, tra le due polarità di un tempo circolare (*Le stagioni vengono e vanno* v. 135) e insieme infinito (*il tempo non finisce mai* v. 149). Rispetto ad una serie di interpretazioni per così dire *facilior* (i due ragazzi potrebbero essere Attilio stesso e il fratello Ugo, oppure i due figli Giuseppe e Bernardo), Bertolucci, rispondendo ad una sollecitazione di Lagazzi, ha sorprendentemente precisato che «No, potrebbero essere i ragazzi già morti: questo io pensavo»[13].

Se ripercorriamo il poemetto alla luce di questa affermazione possiamo in effetti cogliere più di qualche elemento che suggerisce una prospettiva mortuaria.

All'inizio della seconda parte della prima sezione, vv. 45 sgg., si legge infatti:

L'erba che tocca fredda i nostri corpi
distesi e accovacciati dentro l'ombra,
i nostri visi nascosti, i ginocchi dolenti,
è già una dura erba d'inverno, morta.

Non pare così difficile riconoscere qui la presenza di una figura retorica come l'enallage, con uno spostamento del termine perturbante nel passaggio “dai corpi freddi all'erba fredda”; “dai corpi morti all'erba morta”.

Più avanti ai vv. 86 sgg. i due ragazzi letteralmente scompaiono, e proprio mentre la bruma si sta alzando:

il fiato / di bruma che si va alzando adagio
sul passo di due ragazzi soli
prima, poi sempre meno distanti,
finché si vedono avanzare insieme
e scomparire parlottando, amici
di tanti giorni lunghi in un tempo
che non finisce mai.

Anche la sottolineatura patetica con cui si chiude la prima sezione può andare in questa direzione: «Nessuno si ricorda [...] / Nessuno si ricorda più di noi».

Almeno un paio di volte inoltre si racconta che l'escursione dei due ragazzi si spinge in territori sconosciuti, in cui ricompare la parola *morte*: si veda al v. 27; oppure più avanti ai vv. 173 e seguenti dove si dice che i ragazzi animati da una «cara paura / e meraviglia» si spingono «al di là del confine» da dove si fa loro incontro «un paese / bellissimo di piante sconosciute / sotto nuvole ferme e uccelli in volo», mentre solo poco più oltre il narratore si chiede «Com'era stato lungo dietro i tuoi passi sicuri arrivare là dove / ora ci sconvolgeva inaspettata / un'aria ignota, vibrante, / presagio di futura beatitudine, / di quell'eterno che ci strazia». E non si sa se apprezzare di più la grazia di queste figurazioni o avvertirne con un brivido l'atmosfera irreale.

Difficile sciogliere ogni dubbio. La distorsione temporale su cui è costruito il poemetto sopporta evidentemente anche questa duplicità: la vita (il tempo lineare e progressivo) e la morte (il tempo ciclico senza fine) sono indissolubilmente legate e intrecciate. L'unico modo per contrastare l'ansia è cercare di non separarle, di tenerle insieme, anche solo in una dimensione fantastica.

Immergersi nel tempo ciclico stordisce e inganna perché imprigiona nella ripetizione ogni tempo possibile, dilatando l'istante, dandogli profondità e spazio. Ma l'uso del verbo imprigionare intende rilevare anche, del tempo ciclico, le sue criticità. Che sono in fondo quelle del desiderio, che si fonda sulla ripetizione ma che nella ripetizione può rischiare anche di bruciarsi.

L'ansia che nasce da questo irrisolto rapporto con il tempo e con il desiderio, è destinata ad aumentare. Si apre già da qui un *tempo incerto*, che condurrà al lungo e intensissimo *viaggio* attraverso l'*inverno* fino all'approdo non meno perturbante, ma già in qualche modo pacificato nella distensione, della *Camera da letto*.

Note:

[1] Salvo diversa indicazione, i testi di Bertolucci sono citati da A. Bertolucci, *Opere*, a cura di P. Lagazzi e G. Palli Baroni, Milano, Mondadori, 1997. Per i rinvii al testo de *La capanna indiana* si userà la sigla CI.

[2]A. Bertolucci, V. Sereni, *Una lunga amicizia*. Lettere 1938-1982, a cura di G. Palli Baroni, Prefazione di G. Raboni, Milano, Garzanti, 1994, p. 150 (corsivo dell'autore).

[3]Mi permetto a questo proposito di rinviare a F. Magro, *Titoli poetici*, in «*Un ritmo per l'esistenza e per il verso*». *Metrica e stile nella poesia di Attilio Bertolucci*, Padova, Esedra, 2005, pp. 233-266.

[4]Cfr. *Una lunga amicizia*, cit., pp. 135 e 150.

[5]Ivi, p. 136.

[6]Si pensi non solo a poesie come *Romanzo*, o anche *Romanza*, di *Fuochi in novembre*, che fin dal titolo dichiarano l'appartenenza ad un genere non lirico, ma anche ai tanti spunti narrativi che abbondano nelle prime due raccolte poetiche di Bertolucci, spesso appena accennati o allusi per scorci, ma ricchi già di futuro.

[7]*Una lunga amicizia*, cit., p. 158.

[8]Bisogna anche ricordare che la prima sezione fu pubblicata autonomamente su «Botteghe oscure» nel 1949, mentre la seconda su «Paragone» nel 1950.

[9]*Una lunga amicizia*, cit., p. 154.

[10]Per qualche riferimento statistico rinvio a F. Magro, «*Un ritmo per l'esistenza e per il verso*», cit., p. 267, e a G. Morbiato, *Forma e narrazione nella Camera da letto di Attilio Bertolucci*, Padova, libreriauniversitaria.it, 2016, p. 218.

[11]P. Lagazzi, *Introduzione* a A. Bertolucci, *Al fuoco calmo dei giorni. Poesie 1929-1990*, a cura di P. Lagazzi, Milano, BUR, 1991, p. 19: «Nel “discorso familiare e continuo”, nella vibratilità materica e metrica del maestro inglese Bertolucci riconosce e approfondisce il senso stesso della propria ricerca: l'esigenza di una parola capace di dire il flusso, la durata dell'esserci, e insieme il suo ininterrotto variare nelle sue forme, nella sua luce, nei suoi impasti, nei suoi ritmi nervosi».

[12]A. Bertolucci, *I segreti della narrazione*, in *Gli immediati dintorni. 2. Rassegna di poesia contemporanea*, Modena, Mucchi, 1990, pp. 7-14; la citazione è a p. 10.

[13] Ivi, p. 46.

Riferimenti bibliografici:

A. BERTOLUCCI, *Opere*, a cura di P. Lagazzi e G. Palli Baroni, Milano, Mondadori, 1997.

A. BERTOLUCCI, *I segreti della narrazione*, in *Gli immediati dintorni. 2. Rassegna di poesia contemporanea*, Modena, Mucchi, 1990.

A. BERTOLUCCI, P. LAGAZZI, *All'improvviso ricordando. Conversazioni*, Parma, Guanda, 1997.

A. BERTOLUCCI, V. SERENI, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di G. Palli Baroni, Prefazione di G. Raboni, Milano, Garzanti, 1994.

P. LAGAZZI, *Introduzione* a A. BERTOLUCCI, *Al fuoco calmo dei giorni. Poesie 1929-1990*, a cura di P. Lagazzi, Milano, BUR, 1991.

F. MAGRO, *Titoli poetici*, in «*Un ritmo per l'esistenza e per il verso*». *Metrica e stile nella poesia di Attilio Bertolucci*, Padova, Esedra, 2005.

G. MORBIATO, *Forma e narrazione nella Camera da letto di Attilio Bertolucci*, Padova, libreriauniversitaria.it, 2016.

Corrado Benigni

Un'intervista

A cura di **Francesca Santucci**

Francesca Santucci: La coerenza di poetica da *Tribunale della mente* (Interlinea 2012) a *Tempo riflesso* (Interlinea 2018) è forte: un invito costante alla decifrazione del segno, alla disamina del vero. Cosa significa condurre una ricerca sull'individuo attraverso le tracce, oggi che l'individuo è circondato dalla superfetazione di segni e produce di per sé una quantità vertiginosa di dati?

Corrado Benigni: Significa tentare, attraverso la poesia, di cogliere i segreti che il mondo nasconde oltre la pellicola delle apparenze. Attraverso le parole un poeta tenta continuamente di forzare la percezione e il linguaggio; crea una sospensione, una distanza in cui il senso del mondo forse non ci apparirà spiegato, ma almeno intravisto. In questo senso la poesia è anche uno strumento di conoscenza e un'attitudine dello sguardo. Uno sguardo, soprattutto in questo mio ultimo libro, che alterna l'abbassamento verso quanto c'è di più ovvio e piccolo nella natura, quanto l'alzarsi verso un orizzonte in cui ombelico è l'infinito. Non a caso una delle parole chiave di *Tempo riflesso* è 'pietra'. Le pietre sono un simulacro perfetto del mistero dell'esistenza: numerose quanto e più degli uomini, così anonime, eppure ciascuna con una sua storia. Le pietre sono il prodotto passivo di forze gigantesche e casuali: ma proprio questo essere ostaggio del destino le rende così uniche; osservare un sasso che ti capita tra i piedi può aprire una vertigine di conoscenza. Questo detrito cosmico apparentemente senza valore e senza espressione, che racchiude in sé passato, presente e futuro, può dunque essere letto come il simbolo della mia ricerca sull'individuo attraverso le sue tracce.

FS: L'uso dell'imperativo e dell'asserzione rappresenta, in *Tribunale della mente*, uno spazio discorsivo rigoroso, fortiniano. In *Tempo riflesso*, l'uso assertivo e gli imperativi sono presenti, se pure in forma attenuata: la sentenza non è più quella di un tribunale, e il soggetto delle poesie parla più spesso attraverso una prima persona plurale che profila un'indulgenza nuova.

CB: Più che indulgenza, parlerei di uno sguardo nuovo sulle cose. In *Tribunale della mente* l'uso dell'imperativo e dell'asserzione era funzionale al tema del libro che ruotava intorno al grande archetipo della giustizia e dove anche l'area terminologica era riferibile all'ambito etico-giuridico. Molti termini ed espressioni erano mutuati proprio dal gergo della legge e delle aule di giustizia. E certamente in questo libro il magistero di Fortini è stato importante. Come è giusto che sia in un poeta, poi, ogni nuovo libro è insieme svolta e permanenza; dunque in *Tempo riflesso* qualcosa è rimasto della raccolta precedente: un'intima continuità di lingua e di stile, la passione giuridica per l'esattezza e il vocabolo preciso. Lo sguardo nuovo di queste poesie è prima di tutto sui dettagli, dove l'esteriorità si incontra con un'interiorità profonda e a volte indecifrabile. L'enigma dell'invisibile che si cela nel visibile, verrebbe da dire. In queste poesie ho lavorato molto anche su una maggiore concretezza delle immagini (la consuetudine con il linguaggio della fotografia mi è stata molto utile), aprendomi di più a quella che Saba chiamava la "calda vita", tuttavia senza mai cedere all'autoreferenzialità. Il vissuto personale, pur presente, appare sfumato e solo accennato, pretesto per riflettere sul mistero del tempo, sulla sua natura di sfuggenza e di enigmatico deposito. In *Tempo riflesso* ho voluto trasmettere l'emozione nel sentire e osservare il mondo (anche nei suoi aspetti più abrasivi), un'emozione che increspa tutte le poesie, che si muovono tra il nulla e la luce breve del vivere, in cerca di un misterioso senso dell'origine, perché alla fine quello che davvero mi interessa è l'interrogazione sulle questioni ultime della nostra natura e del nostro destino di uomini.

FS: Nel testo *Orme* il soggetto si chiede: «cos'è la nostra vita fuori dal tempo?». E cos'è la nostra vita fuori dallo spazio? *Tempo riflesso*, più che un senza-tempo agostiniano, sembrerebbe parare davanti al lettore un immaginario che astrae la spazialità («Tutto è sullo stesso orizzonte / e si assottiglia fino a svanire, / barlume puntiforme di tempo»), e già a partire dal titolo. Questo, però, all'interno di una raccolta che organizza molti dei suoi testi attraverso una pratica di *ekphrasis* e che ripone nell'esercizio scopico un'attenzione dichiaratamente particolareggiata (penso, ancora, al titolo della raccolta, e alla citazione da Benjamin in epigrafe alla sezione *Apparenze*). Lo spazio, dove c'è, è in funzione del tempo, mi pare: serve a misurare il tempo. Più che di spazio, bisognerebbe parlare di immagine: le categorie indagate dal soggetto della raccolta non sembrano quelle di spazio e tempo; direi più di immagine e tempo.

CB: Il tema di fondo del libro è il tempo, intrecciato al motivo del rapporto tra parola e immagine. Ho cercato di esplorarlo creando – soprattutto nell'ultima sezione, dal titolo non casuale di *Apparenze* – una specie di gioco di specchi tra queste due tecniche espressive, utilizzando in questo senso la figura dell'*ekphrasis* di cui parli. L'idea di fondo è che le parole, così come le immagini, possono rappresentarci solo condensandoci nell'istante, mentre la vita avviene nel tempo, nella durata. Poesia e immagine appaiono come la declinazione di una fonte comune dalla quale possono generarsi vicendevolmente e appartenersi. Non si tratta di riprendere il precetto oraziano *ut pictura poesis*, ma di mostrare che poesia e immagine non rappresentano la realtà così come è, piuttosto un'idea, che sono strumenti di indagine metafisica. Tuttavia in questa indagine lo spazio c'entra: della temporalità infatti tratteniamo solo un gioco di riflessi, che rimbalzano da una superficie all'altra in cui siamo immersi. Potremmo dire che lo spazio è senso esterno e il tempo è senso interno: ecco perché molte poesie del libro sono costruite proprio sul rapporto tra interno ed esterno. Kant diceva che noi non possiamo conoscere se non spazializzando e temporalizzando, e ciò avviene contemporaneamente nella percezione. Per questo “l'esercizio scopico” diventa fondamentale in questo libro.

FS: *Tempo riflesso* (e *Tribunale della mente*, prima di lui) presenta componimenti dai versi estremamente lunghi, versi-frase, e la sezione *Dall'invisibile* è interamente composta di prose. È una lunghezza che tuttavia insiste su un proposito antinarrativo, eminentemente lirico.

CB: Il mio lavoro, in generale, si caratterizza anche per l'intimità tra poesia e pensiero. In questa sezione, in particolare, il rapporto tra queste due dimensioni è ancora più stretto e certamente è una delle ragioni per cui i testi sono in forma di prosa. Tuttavia il passaggio dalla lirica alla prosa, e viceversa, avviene in me in modo naturale, è sempre una questione di ritmo, che nasce spontaneamente nella mia mente in funzione di quello che esprimo. Per dirla con Victor Hugo: «La forma è il contenuto che affiora in superficie». L'alternarsi di scrittura in versi e prose liriche riflette la ricerca di un equilibrio anche stilistico tra tensione verticale dell'a capo e distensione orizzontale della prosa, dunque tra sintesi e analisi. Hai ragione quando parli di “antinarratività”: nei versi in prosa c'è sempre un andamento ritmico non casuale. D'altronde se non vi fosse un'organizzazione ritmica all'interno del verso non vi sarebbe poesia, perché è il ritmo, sia esso musicale o iconico, la spina dorsale di ogni testo poetico.

Segno

Tutto lascia una scia di scrittura.
Tutto si muove in un'unica sintassi.
Le onde che ci attraversano
in assenza di campo,
l'acqua che cancella e decifra.
Nessuna direzione è tracciata,
eppure qualcuno per noi
volta le pagine di un libro
dove ogni azione è segnata.
Ma a quale appello rispondono
le cose che non riesco a nominare?
Nulla è promesso, nulla è sottratto
e la strada è muta.
Lo dicono queste pietre
che abitano il presente prima di noi.

Fermo immagine

Le bolle di sapone grandi come auto
soffiate da un artista di strada a Oxford Street
e i guanti senza dita della ragazza dark seduta a fianco
sulla metro a Charing Cross. Estate 1992.
Il mendicante chiede pietà all'uscita della stazione,
mentre due ragazzi si baciano
seduti sui leoni di Trafalgar Square.
Tra le palpebre socchiuse provo a fermare
l'immagine di quei volti
intrecciati per un attimo col mio.
Cosa davvero abbiamo vissuto, domanda una voce,
come dal fondo di un vetro.
Tutto sembra rimasto in attesa
dietro gli occhi, sgranato
nella velocità del tempo,
sospeso in un silenzio di nomi.
Tropo brevi i miei passi.
(La memoria ci avvolge,
ha una membrana trasparente
e guardandoci attraverso,
ci cambia la visuale e la luce).
«Chi sei ora?
Chi risale dentro questa prospettiva di ombre?»

Il mondo invisibile degli insetti

C'è una luce che trionfa e dura in tutto ciò che esiste di minuscolo e molecolare: le ondulazioni delle ragnatele, il luccichio delle zanzare vaganti, le gemme che si prolungano in steli. Nel fango si scorgono distintamente le forme, simili a larve, di innumerevoli esseri senza nome, che ne emergono e si rituffano. E mentre animali più grandi dormono, un mondo invisibile di insetti si agita dentro la pienezza della vita. Nella natura di quello che non sappiamo distinguere dimora sommersa l'evidenza di ciò che siamo.

La fotografia è un testimone che non mente
porta impressa, sicura, la memoria,
come la superficie l'orografia di un paesaggio.

Siamo se non nel segno di chi scrive
o guarda.

Così ci specchiamo nei corpi non trasfigurati
di un'immagine, nella loro violacea penombra.
Ma cosa divide dal nostro il loro destino?

da *Tempo riflesso*, Interlinea 2018

Carlo Bordini

Un'intervista

A cura di **Claudio Orlandi**

Carlo Bordini nasce nel 1938 a Roma, dove vive. Inizia a scrivere sin da giovane, smettendo solo nel periodo di militanza trotskista, tra i 24 ed i 32 anni. Ripresa successivamente la scrittura, comincia a lavorare come ricercatore presso il Dipartimento di Studi storici dell'Università di Roma La Sapienza. Dopo anni di sostanziale anonimato e pubblicazioni di fortuna nel 2010 esce, per Luca Sossella editore, un'antologia dei suoi lavori in versi, *I costruttori di vulcani. Tutte le poesie 1975-2010*. L'opera ottiene l'attenzione ed il riconoscimento del mondo poetico italiano.

Recentemente sempre per le edizioni Sossella è stato pubblicato *Difesa berlinese*, raccolta della produzione in prosa, nella quale appaiono *Memorie di un rivoluzionario timido*, *Gustavo* e *Manuale di autodistruzione*.

Nel 2017 riceve il Premio Nazionale Elio Pagliarani alla carriera.

Claudio Orlandi: Il tuo lavoro letterario inizia negli anni '70 e per molto tempo ha vissuto ai margini del percorso ufficialmente riconosciuto. Oggi i tuoi testi vengono "riscoperti" e posti all'attenzione di un pubblico anche giovane. In questo lungo lasso di tempo come hai vissuto questa marginalità? Eri consapevole che saremmo arrivati alla situazione attuale o anche per te è una scoperta?

Carlo Bordini: Ho sempre amato la marginalità e i marginali. E ho sempre provato un'istintiva diffidenza per il successo. Sono stato e mi sono sentito minoranza per tutta la vita. Se avessi successo lo considererei qualcosa di comico, mi sembrerebbe uno scherzo del destino. Credo che la marginalità sia un valore. Permette di essere se stessi. Permette di stare fuori dal circo dell'autorappresentazione e di arrivare a dei contatti davvero reali sia sul piano letterario che sul piano umano.

CO: Quando penso al tuo lavoro letterario mi vengono in mente istintivamente le poesie, forse perché ti ho conosciuto con *I costruttori di vulcani*, ma poi allargando l'orizzonte mi rendo conto che la tua produzione in prosa è altrettanto importante, allora mi chiede e ti chiedo: qual è nel tuo mondo interiore il rapporto tra la tua poesia e la tua prosa?

CB: Credo che la prosa vada più a fondo e la poesia vada più in alto. Per spiegare questa affermazione devo fare un ragionamento generale. La poesia è universale perché è impersonale. La Silvia di Leopardi potrebbe essere qualsiasi donna, e questa è la sua universalità come personaggio, e anche la sua impersonalità. E anche il suo essere sublime. Ogni uomo ha o ha avuto la sua Silvia; anche la Beatrice di Dante è impersonale, puro simbolo, puro oggetto di adorazione.

La Nataša di Tolstoj è invece una donna concretissima, non è un puro simbolo; e un altro personaggio femminile estremamente caratterizzato è la Pisana di Nievo, una donna con caratteristiche profonde e profondamente delineate, forse il più bel personaggio femminile della letteratura italiana. Una donna di carne, che non ha assolutamente niente di impersonale.

(*En passant* vorrei notare che le donne sono più concrete quando descrivono l'uomo amato).

Questo per dire che la narrativa va più a fondo nell'esaminare i moti dell'animo umano, e che i grandi miti letterari, i grandi personaggi letterari, sono presenti sempre in opere narrative o teatrali. Dal Don Chisciotte, a Gregor Samsa, ad Amleto, a Madame Bovary. In Italia (in Sicilia, pardon) nelle opere di Pirandello e di Tomasi di Lampedusa. Ma questa descrizione può essere troppo schematica... La realtà è più complicata. Vi sono momenti della poesia che delineano grandi personaggi: l'Ulisse e la

Francesca di Dante, per non parlare di Omero... Ma in genere la poesia si pone ad altezze siderali e non realistiche. Puro dolore, puro sentimento, pura bellezza, espressi attraverso il ritmo, la musica... la poesia parla di tutti e di nessuno in particolare. Esprime schemi generali (l'albatro di Baudelaire) con micidiale chiarezza, distrugge con furia idee preconcepite (Rimbaud). Ma i personaggi chiave che simbolizzano una situazione umana (gli uomini-simbolo) appartengono alla narrativa e al teatro (*Edipo, Il fu Mattia Pascal, Madame Bovary*).

Per tornare alla domanda: qual è nel mio mondo interiore (cioè, intendo, nella mia scrittura) il rapporto tra la poesia e la prosa? Non lo so. Forse si può dire che sono un ibrido: c'è qualcosa di narrativo nella mia poesia e qualcosa di poetico nella mia narrativa. Se fossi un atleta correrei gli 800 metri: gara veloce ma lunga, lunga ma che richiede anche velocità, ma comunque non abbastanza lunga, non abbastanza veloce per appartenere a qualche schema puro.

CO: In un articolo recente parlando dell'aspetto musicale della tua scrittura hai affermato che adori la reiterazione: «strumento che è proprio della musica di tutti i tipi, e che cerco di usare ogni volta che posso». Ti andrebbe di approfondire questo concetto?

CB: Credo di non poter aggiungere molto, tranne il fatto che la reiterazione può contenere molto *pàthos*. Reiterare mi emoziona molto. E credo che emozioni anche chi mi legge. Ma voglio aggiungere una cosa: l'abbandono della metrica tradizionale, che era la base per la creazione di un'armonia, in cui aveva molto peso la musicalità, mi sta spingendo a creare una nuova forma di armonia o di disarmonia che esca fuori dai moduli classici. Questo è inevitabile: già Apollinaire, cento anni fa, aveva scritto e aveva affermato che non possiamo più essere classici, non possiamo più perseguire l'armonia e l'equilibrio che caratterizza la classicità. Questa armonia o disarmonia che vado cercando ha anch'essa una sua musica: ma bisogna cercarla, crearla, creare forme nuove. Del resto questo avviene in tutte le forme di espressione artistica contemporanee. All'interno di questa nuova armonia o disarmonia che vado cercando ha molta importanza il ritmo, un ritmo irregolare, che potrei definire legato in un certo senso ai battiti cardiaci, e quindi anche al disordine delle emozioni, l'intreccio dei temi (e in questo mi riferisco alla musica contemporanea e alla grandissima lezione di Amelia Rosselli) e, per quel che mi riguarda, anche l'uso della reiterazione e di materiali estranei (che entrano a far parte dell'intreccio dei temi). La reiterazione, forma di insistenza, dà ritmo e *pàthos*; del resto i musicisti questo lo sanno benissimo; ma in un certo senso può anche dare l'idea della confusa serialità della nostra esistenza e dell'emozione (l'emozione dell'alienato, che a volte è una forma di epifania) che è ad essa connessa. Questo Joyce lo aveva capito benissimo.

CO: Nel riflettere sul tuo stile di scrittura, sia in prosa che poesia, devo ricorrere al concetto di libertà per cercare di definire quello che avverto leggendoti. In poesia forse la cosa è più velata, ma nella prosa è evidente con tutte le conseguenze del caso. Ma tu come ti rapporti al concetto di libertà? È un valore per te importante o solo un vezzo individuale?

CB: Per me essere libero è sempre stata una necessità. Credo che solo chi è libero può inventare qualcosa di nuovo, di diverso. Non credo quindi nei movimenti letterari, che possono essere interessanti (a volte) quando nascono, ma poi diventano semplicemente scuole di imitazione.

CO: L'anno scorso sei stato insignito del Premio Pagliarini per la carriera e nell'occasione hai letto nella sala del Teatro Argentina di Roma il tuo *Poema a Trotsky*. Ero in sala, e mentre ascoltavo la lettura si è avvertito chiaramente come tutti fossimo immersi in un'atmosfera aulica, vorrei dire importante. Nel testo venivano richiamati momenti rilevanti della storia recente, facenti parte di un mondo ormai quasi del tutto scomparso, cancellato quasi, eppure ancora fondante per molte persone. Ovviamente il giorno dopo nessun organo di stampa ha dato notizia né del premio né della lettura, a dimostrazione dei tempi che stiamo vivendo. Tu credi che un giorno le voci poetiche possano di nuovo tornare a parlare ad una platea popolare o saranno sempre più schiacciate nella fantomatica quanto scomoda nicchia?

CB: Le prospettive non sono favorevoli. Ma prevedere il futuro è molto difficile. In linea di massima sono pessimista, e non solo per quel che riguarda i destini della poesia. La barbarie, parola con cui finisce il *Poema a Trotsky*, è ormai tranquillamente consolidata. La poesia, del resto, può vivere e prosperare solo dove c'è vita. Può creare vita, ma in un ambiente vivo. Oggi la vita esiste solo nella marginalità, ed è da lì che bisogna partire per fare qualsiasi forma di resistenza e di esistenza.

CO: I tuoi lavori hanno trovato nel tempo un'ottima accoglienza anche fuori dall'Italia, penso in particolare all'America Latina. Nel complesso cosa ne pensi della traduzione in ambito poetico?

CB: Dipende. Un testo tradotto può perdere molto, ma essere tradotti può anche non essere una perdita. Tradurre è un atto d'amore. Alcune mie poesie mi piacciono di più nella loro traduzione in altre lingue. Per altre è il contrario. Questo dipende forse dal fatto che io non sono legato alla musicalità in senso tradizionale, e quindi non credo affatto all'idea dell'intraducibilità della poesia. Su questo ho scritto qualcosa in *Difesa berlinese* che voglio riportare nelle sue linee essenziali: l'uso di materiali linguistici diversi porta cioè necessariamente a qualcosa di diverso, e questo va accettato: tradurre è una reinterpretazione. La traduzione è un atto creativo inevitabile e a volte di altissimo livello.

CO: Che domanda avresti fatto ad un personaggio a te caro per la tua formazione letteraria?

CB: Mi sarebbe piaciuto parlare di donne con Apollinaire.

CO: Nelle Memorie di un rivoluzionario timido hai scritto che «Chi vive di un ideale non può amare il mondo in cui vive; si sforza di migliorarlo ma non lo ama; e in fondo lo disprezza». È una riflessione della quale sei partecipe anche oggi o con il tempo hai imparato anche ad amare questo nostro mondo?

CB: Un tempo amavo l'immagine di un mondo che avevo costruito, o che mi avevano costruito. Ora, conoscendolo meglio, lo amo un po' di meno. L'idea del rivoluzionario che disprezza il genere umano può portare molto lontano. C'è una certa freddezza, a volte, nel medico e nell'educatore.

CO: La prima volta che ho letto la tua prosa ho provato una sorta di shock, una sensazione che mi ha ricordato le prime letture di Beckett. Cosa pensi del suo lavoro? E, inoltre, hai mai pensato di scrivere per il teatro?

CB: Mi piace molto Beckett, ma soprattutto nella prosa. Il suo teatro lo stanno dimenticando, credo che ci siano in esso dei luoghi comuni che oggi interessano molto di meno. Mi piacerebbe scrivere per il teatro, ma non potrei farlo da solo. Bisognerebbe starci dentro. Dovrei trovare un complice all'interno. Molti grandi commediografi sono stati attori. Devo dire, però, che alcuni miei testi poetici sono stati utilizzati per rappresentazioni teatrali.

CO: Rispetto a quanto detto come inquadri il tuo ultimo lavoro *Difesa berlinese*? C'è un nesso tra il titolo del testo e la situazione politico-culturale attuale?

CB: *Difesa berlinese*, pubblicato da Luca Sossella, contiene quasi tutta la mia opera narrativa (prima dispersa o introvabile) con un saggio introduttivo di Guido Mazzoni (nel volume non è presente *Pezzi di ricambio*, pubblicato da Empiria, che, comunque, verrà ristampato tra breve). Il titolo si richiama a una forma di difesa nel gioco degli scacchi in cui il nero si difende attaccando il centro, e determina quindi una situazione di parità. La metafora che c'è dietro, e che riguarda la nostra situazione politico-culturale, e non solo in Italia, è che in questo momento, se anche, come è ovvio, non si può vincere, è possibile comunque fare una forma di resistenza che ci permetta di evitare di essere schiacciati. Questa, almeno, è la speranza che questo titolo vuole trasmettere.

Giorgio Ghiotti

Costellazioni

I. Una giovinezza inventata

1. Per la prima volta da che si è andata formando (ed è ancora in fase d'emersione), una nuova generazione di poeti, quella dei nati negli anni Novanta, ha sentito l'esigenza di scrivere o di riflettere sottendendo – felicemente e miracolosamente, a mio giudizio – un “noi” collettivo.

L'occasione è stata la pubblicazione, nell'aprile 2018, del librino *La poesia è finita. Diamoci pace. A meno che...* del poeta Cesare Viviani, che apertamente e non privo di un certo rancore taccia i giovani poeti *tout court*, quasi trattandoli come categoria indistinta o mostro a tre teste, di ignoranza, narcisismo, autoreferenzialità, operando una semplicistica banalizzazione della realtà: «La maggior parte dei poeti più giovani, dai ventenni ai quarantenni, non valorizza il lavoro di noi più anziani. Ci hanno letti solo nelle antologie o su internet. Noi, “ai nostri tempi” e modi, abbiamo letto tutti i libri, dalla prima all'ultima poesia, dei poeti più anziani, con passione e ammirazione (...) il problema è che voi non avete letto nemmeno Luzi o Zanzotto, Sereni o Giudici, Raboni, Porta o Pagliarani, se non nelle antologie o su internet.» Magari le antologie universitarie antologizzassero Raboni o Porta! E in quanto a Pagliarani, bisogna fare il diavolo a quattro per recuperare in libreria l'Elefante Garzanti di tutte le poesie. Per la pace di Viviani, lo spreco è la misura della giovinezza e i poeti ventenni sono disposti a tutto per scovare sugli scaffali più nascosti di qualche libreria indipendente un libro di poesia oramai introvabile, ritrovandosi con la testa piena di versi, la loro camera – spesso di fuorisede – zeppa di libri e poco o niente antologie, le tasche leggere.

Questo lo dico senza alcuna demonizzazione delle antologie, che tanta parte hanno avuto soprattutto dagli anni Settanta a oggi – da *Donne in poesia* di Frabotta al *Pubblico della poesia* di Berardinelli e Cordelli, fino alla *Parola innamorata*, all'*Io che brucia* di Paris e oltre, ai *Poeti degli Anni Zero* di Ostuni, all'antologia dei poeti bolognesi (di nascita o in transito nella città-simbolo della poesia giovane) *Centrale di Transito* a cura di Brusa, Campi, Grutt.

Che l'“identikit dei nuovi poeti” tracciato da Viviani possa aderire a qualcuno di noi non lo si nega. Ma Viviani può dormire sonni tranquilli: tra le molte difficoltà e l'inesistente ritorno economico degli studi umanistici oggi in Italia, c'è ancora chi legge, rilegge, rumina, studia, da Alceo a Giorgio Caproni, da Lucrezio e Petrarca ad Amelia Rosselli e Vittorio Sereni, o Toti Scialoja, Vito Riviello, Cosimo Ortosta. Addirittura – ma qui metto una sola mano sul fuoco – capita che i giovani poeti si leggano tra di loro. Se ne stupisce, signor Viviani?

Non mi interessa la difesa a un attacco (o a un'analisi) privo di fondamento e, dopotutto, facilmente riducibile a quel che è: un lamento che però, a ben vedere, ha avuto il grande merito di innescare nei giovani poeti un desiderio di verità rispetto al racconto che volentieri si fa di loro, un desiderio che spero continui a formalizzarsi nella prima persona plurale, “noi”, generazionale, fuggendo abilmente anche le insidie del pronome più prezioso e più pericoloso di tutti. No, non ho interesse nel difenderci. I giovani poeti si difendono benissimo da soli con le poesie che scrivono e i libri che pubblicano, quando le une e gli altri hanno un valore riconoscibile. A me interessa piuttosto ragionare sui contrasti e le contraddizioni che coabitano nelle pagine di questo librino, senza che l'autore se ne renda conto, forse offuscato nella sua capacità critica dall'insoddisfazione e dalla delusione per una generazione di poeti «giovani, giovanissimi, che in qualche occasione pubblica mi guardano storto, loro che hanno letto niente dei libri che ho scritto, e mi salutano appena, forse per fare contento il loro tutore che non mi ama, o forse perché io non sono mai riuscito a elogiare i loro versi.»

2. Viviani attribuisce un'importanza centrale al silenzio, ritenendo che in poesia si debba partire dal silenzio e dal vuoto per arrivare alla parola che conserva in sé il silenzio e il vuoto (oggi, scrive, si parte invece dalla parola per scrivere poesia). Lo stesso vuoto che, secondo lui, esiste tra vita e poesia. E non c'è ponte che possa attraversarlo. A me pare, invece, che la poesia stessa sia in grado di farsi ponte tra la vita del poeta e la dimensione più assoluta cui il poeta tende. È vero; «le disgrazie della vita di un poeta e le sue diversità non possono diventare motivazioni dirette o contenuti espliciti della sua poesia. Altrimenti risultano essere veicoli pubblicitari.» Però ogni allegoria ha bisogno, per esistere, di un fatto vero. Se può avere un senso parlare di poesia tematica, è altrettanto insensato credere che il tema possa *fare* la poesia, o addirittura *essere* poesia. L. non è diventato un poeta rivoluzionario perché era un uomo della rivoluzione; così come M., che non è stata una donna della rivoluzione, non è diventata conservatrice. «Poeta della Rivoluzione e poeta rivoluzionario – due cose diverse» (Cvetaeva).

Risulta incomprensibile, allora, perché Viviani abbia scritto una lettera d'apprezzamento per uno degli esordi più discussi dell'ultimo anno, *Dolore minimo* di Giovanna Cristina Vivinetto, opera strutturata nelle intenzioni come un romanzo in versi sulla transessualità. La premessa è notevole e di enorme interesse, poiché si tratta di uno dei primi libri di poesia ad affrontare il tema della transizione; il risultato (poetico) è per me deludente. Come un giallo magistralmente pianificato che però, per difetto di lingua e di stile, si abbandona prima d'aver risolto il rompicapo. Verrebbe da chiedersi: ma perché voler scegliere per forza la poesia come strumento espressivo? Nessuno ci ha ordinato mai di essere scrittori o poeti. Libro e autrice presentano alcuni degli aspetti criticati proprio da Viviani quando scrive «L'impegno civile della poesia non è dato dai contenuti, espliciti o allusivi che siano. È la poesia stessa (quando c'è) ad essere impegno civile», o, altrimenti detto più efficacemente con Benjamin, il valore politico di un'opera letteraria è il suo valore letterario; «Alcuni poeti oggi puntano sulla propria biografia o su di sé come personaggio: cercano una più facile notorietà attraverso elementi – atti e fatti – biografici.»

È vero, ciò accade perché la critica militante e non, è sempre meno capace di affrontare il testo poetico. Se gran parte della critica non è stata in grado di salvare dalla dimenticanza autori dal potente dettato poetico, relegati a editori minori e costretti a un successo provinciale (ho sentito nello studio di un'agenzia letteraria un agente, che si dichiarava amante della poesia e suo conoscitore, affermare di una poeta romana “Oltre Viterbo non se la fila nessuno”, lasciando intendere che il problema fosse della poeta, e non della critica), come si può pretendere una riflessione seria e circostanziata sui primi risultati poetici dei giovanissimi nati degli anni Novanta? Per fortuna ci sono poeti-critici che continuano, nonostante tutto, a dimostrare un rispetto eguale per poeti di ieri e di oggi, sicuramente nella serietà del loro approccio alla lettura, priva di pregiudizio, indipendentemente dal dato anagrafico dell'autore. Parlo di Roberto Deidier, di Biancamaria Frabotta, per fare solo due nomi.

(...)

4. Per poter avere occhi in grado di capire ciò che si legge, e criticare in modo libero – l'unico possibile –, è necessario riconoscere che anche il critico-critico o il poeta-critico più puro esercita sempre su un testo un giudizio di merito e un giudizio di gusto. L'importante è saperli calibrare, e lasciare che la bilancia penda, per quanto poco, più verso il primo che verso il secondo. “Non è bello ciò che è bello ma è bello ciò che piace” è un proverbio che non dovrebbe poter funzionare quando si parla di letteratura. Non così poveramente almeno. Io lo riformulerei così: “È bello ciò che è bello, e non sempre è bello ciò che piace”. Che ogni critico porti avanti un discorso teso a includere i suoi “preferiti” e a marginalizzare i restanti (tutti gli altri) mi sembra auto-evidente e, in parte, sensato. Accade lo stesso con i manuali di storia, chi dà una certa rilevanza alla storia economica, chi alla storia delle ideologie, chi alle teorie dei conflitti, chi alla storia sociale. L'importante è non essere ciechi, ma

realmente capaci di ammirazione; non chiudersi in gruppi e parrocchie incapaci di comunicare con l'esterno, inclini a bocciare ogni alterità nella quale non scorgano piena corrispondenza. Altrimenti anche la cultura potrebbe non essere lontana, come la politica, dal costruire muri, dal ragionare irrazionalmente e pericolosamente in termini oppositivi: "noi" e "loro". Ecco il rischio, cui alludevo all'inizio, sul quale deve costantemente sorvegliare la prima persona plurale.

Come ha scritto Berardinelli in *Leggere è un rischio*, «il critico non dovrebbe approvare libri brutti che illustrano, applicano, sostengono la sua poetica preferita: meglio che invece sappia riconoscere il valore di opere riuscite che si ispirano a una poetica che disapprova.» Parole condivisibili di un critico che non è nuovo ad attacchi duri e a volte esagerati nei confronti della poesia. Parole di un critico al quale Andrea Cortellessa ha augurato di "tornare a credere nella poesia". Un critico che non più crede nella poesia è un critico in pensione, e farebbe bene a deporre le armi. "Io credo solo in quelle poesie che mi fanno credere nella poesia!" Come nel caso Ortese-Napoli, si è più duri con la creatura che più si ama? «Io stesso detesto la poesia pur avendo organizzato la mia vita su di essa», scrive Ben Lerner in *Odiare la poesia*.

Per parlare di poesia bisogna parlare d'altro; ma occorrono certamente degli strumenti, e io credo che i poeti della mia generazione, i giovani critici della mia generazione si stiano armando a dovere, mossi dalla passione e dall'intelligenza cui alcuni dei più vecchi pensano forse di poter abdicare, in nome proprio di un nome raggiunto. Non è così se un poeta come Caproni, vivendo al contempo l'esperienza della morte di Dio e della fine del viaggio, del commiato, dell'essere in un certo senso caro a Ferroni già "dopo", "postumo", fa monito a se stesso: «Tutto rimane ancora / (ricordalo!) da dimostrare.»

Gli strumenti poetici, critici e umani servono per non lasciare, come accade oggi nella rete-gabbia, che la misura del valore poetico o del valore di pensiero sia legittimato dal numero dei *like* collezionati sui social. Si dirà: ma ognuno deve essere libero di esprimere il proprio giudizio! E il suo giudizio deve contare quanto il tuo, questa è la democrazia! Questa non è democrazia. Siamo all'acclamazione popolare, al *crucifige!*, al paradigma della massa manovrabile[1] traslocata da una piazza reale a uno spazio incorporeo ma altrettanto reale. E il simbolo della promozione o della bocciatura della proposta, del "vivi o muori", è, ieri come oggi, il pollice alzato o abbassato. I segni dei tempi si offrono ambigui non meno dei loro simboli.

Può darsi che non sia per forza (*solo*) un male la falsa democrazia che, caratterizzante le società contemporanee e in particolar modo quella italiana d'oggi, ha raggiunto com'era inevitabile ogni grado di istituzione esistente, compresa quella culturale. Voglio credere, con Fortini, che il caos dei gusti sia la condizione del buon gusto (del riconoscimento di ciò che è *buono* davvero), così come l'idiozia è la condizione dell'intelligenza.

5. Voltandosi indietro, alla stagione degli anni Settanta, Ottanta, Viviani denuncia a ragione la svalutazione che oggi avviene della poesia, marginale ora come allora, ma ieri quantomeno tenuta in grande valore. Non sarebbe meglio, si domanda, consegnare a mano 10-20-30-40 copie del libro stampato a nostre spese, facendo 10-20-30 doni?

È quel che ha fatto, da un certo punto in poi, Roberto Roversi, opponendosi strenuamente all'industria culturale e alle grandi case editrici, e decidendo di pubblicare solo su piccole riviste autogestite o di stampare i suoi lavori in proprio, distribuendoli poi agli amici. Così è circolato uno dei libri più belli della poesia italiana del secondo Novecento, *L'Italia sepolta sotto la neve*, ogni copia numerata a mano e firmata da Roversi con quella sua grafia appena spigolosa che affolla le pagine di vecchie agende usate come quaderni per scrivere poesie.

Sono d'accordo con Viviani, in linea di principio; ma sento in me l'urgenza per la mia generazione di rispondere a una domanda che mi ossessiona da quando ho iniziato a leggere i libri degli altri e a pubblicare io stesso: Quale storia stiamo scrivendo, quale storia scriveremo domani?

La storia delle arti s'infittisce, s'infoltisce, e non si arresta. Starà a noi decidere, per quel che ci compete e per la fetta d'influenza che potremo avere – al momento sconosciuta in quale percentuale – starà a noi provare a indicare uno sviluppo possibile della storia della poesia contemporanea, per far sì che la narrazione di questi anni non parli (o non solamente) di una pluralità di scritture irrintracciabili, di una nebulosa impossibile da indagare, anni privi di nomi, di opere. La casa editrice è ancora, a me sembra, necessaria. Non se ne può fare a meno. Non così l'editore, sostituito da tecnici del settore o economisti che si comportano (inevitabilmente?) come dirigenti di azienda.

Una via percorribile ci è suggerita dall'esperienza dei poeti a Roma stretti, negli anni Ottanta, intorno alle riviste «Braci» e «Prato Pagano». Recuperando un filo diretto con la tradizione, da un lato, e con i fratelli maggiori che vegliavano ancora sui colli della città (erano ancora vivi e operanti Amelia Rosselli, Dario Bellezza, Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni ecc.) dall'altro, hanno optato per un artigianato della poesia, per un impegno non gridato ma costante. Così alla Biblioteca Nazionale di Roma, nel 2018, è stato possibile grazie a Gabriella Sica raccontare una storia di giovinezze incendiate e vera poesia, di anni fragili ma luminosissimi, tra l'università 'La Sapienza' e gli spazi di Roma nei quali incontrarsi, ragionare, scontrarsi, crescere, lasciando che naturalmente emergessero nomi e percorsi destinati a durare. Mi domando: sarebbe utile, sarebbe possibile oggi replicare, in mutato contesto, un'esperienza simile a quella? Magari occupandosi, tutti insieme, di una rivista dedicata alla poesia italiana giovane, che non trascuri la pratica della giovane critica, evitando di frammentare esperienze e forze in iniziative magari anche lodevoli ma indipendenti le une dalle altre, come vedo fare soprattutto online da alcuni amici poeti coetanei? E le riviste e i blog online sono davvero più efficaci di una pubblicazione cartacea? Non contano per il successo di un progetto le forze che lo animano, auspicando una direzione comune pur nelle sacrosante e ineliminabili differenze di posizione, più del mezzo, del supporto, della piattaforma che lo veicola?

6. È abbastanza evidente: già da qualche anno, non troppi in verità, le case editrici, e di conseguenza le storiche collane italiane di poesia – dallo Specchio mondadoriano, alla “Bianca” einaudiana fino alla collana Poesia di Garzanti, per citare le tre maggiori – stanno accusando una non trascurabile perdita dell'aura. Che le gloriose collane di ieri non siano più garanzia di qualità letteraria lo dimostrano volumi dal dubbio valore pubblicati in questi ultimi tempi da Mondadori, per esempio Il comune salario di Fabrizio Bernini (discepolo non a caso di Maurizio Cucchi, consulente dello Specchio), o da Einaudi Fatti vivo di Chandra Livia Candiani. Anche le prime due uscite della rinnovata Poesia Garzanti, Via provinciale di Giampiero Neri e La linea del cielo di Franco Buffoni, non erano minimamente all'altezza di quanto pubblicato in precedenza dagli autori – Avrei fatto la fine di Turing è uno dei libri più preziosi di Franco Buffoni, e forse anche uno dei più lirici, insieme a Jucci. De La linea del cielo, mi si perdoni la franchezza, gli elementi migliori sono il titolo e la copertina, e solo in terza battuta uno sparuto gruppo di poesie.

E allora guardiamo altrove. Non ambiamo più a quell'industria che pubblica sempre gli stessi nomi e, possibilmente, sopra i cinquant'anni almeno, giusto? Siamo tutti pronti a traslocare altrove, non è vero? A non vederci più realizzati solo se accolti nelle solite collane note grazie alle quali, pure, abbiamo letto i nostri poeti più amati, i nostri maestri. Sì, giusto! Giusto! «Tutti ti dicono che sono d'accordo con te; in pratica poi, uno non si vuol guastare con l'editore, un altro deve pubblicare un libro e spera nella recensione di Y, un terzo aspetta di entrare nella terna, un quarto c'è entrato, un quinto non può dire quello che pensa di Z perché gli ha portato via la moglie, un sesto sta per partire per un semestre all'università di Salt Lake City, un settimo pensa che ci sia molto da sperare dal prossimo convegno degli scrittori a Kiev, un ottavo ha l'esaurimento nervoso, un nono è morto, un decimo deve ancora nascere.» [2]

[1] Gustavo Zagrebelsky, *Il Crucifige! e la democrazia*, Einaudi, Torino 1995.

[2] Franco Fortini, *Verifica dei poteri*, 1965.

Matteo Tasca

Il volto e la voce

Contatti tra la saggistica di Umberto Fiori e la filosofia di Emmanuel Lévinas

Pubblichiamo un saggio di Matteo Tasca, precedentemente uscito sul n. 21 (2018) di “L’Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture”.

Nel corso di queste pagine tenterò di mostrare i legami intertestuali e le convergenze filosofiche che permettono di accostare alcuni scritti di Umberto Fiori con l’opera di Emmanuel Lévinas. Tracce del pensiero di Lévinas sono infatti presenti in numerosi scritti nei quali Fiori discute il rapporto tra etica e poesia e riflette sull’incontro/scontro con l’alterità. Dato che proprio la relazione io-altro costituisce una questione centrale per Fiori, il confronto con il filosofo francese risulta essere un’ottima chiave d’accesso alla sua poetica.

1. Epifania del volto

Del sistema di pensiero di Lévinas mi interessano soprattutto le riflessioni che si concentrano attorno al tema dell’«epifania del volto», ma per poterlo introdurre sarà necessario presentare una serie di questioni riguardanti la costituzione e le modalità di esperienza del soggetto. Secondo Lévinas il soggetto nasce come spinta egoistica al godimento «che rompe la tranquilla eternità della sua esistenza seminale o uterina per rinchiudersi in una persona»[1]. Il soggetto è dunque, per prima cosa, un essere separato e individuato dai suoi bisogni. Il soggetto non può però trovare soddisfazione restando isolato in sé stesso, ma necessita di oggetti esterni sui quali dirigere la propria intenzionalità ed esercitare il proprio godimento: «l’essenza del bisogno è costituita dalla distanza che si frappone tra l’uomo e il mondo dal quale esso dipende»[2]. Tuttavia il reale non si presta automaticamente all’intenzionalità del soggetto, ma deve essere addomesticato. Seguendo la fenomenologia di Husserl, Lévinas ritiene che questa operazione di addomesticamento avviene per mezzo della rappresentazione, la quale riduce la realtà esteriore, di per sé sottratta al dominio dell’io, ad oggetto sul quale poter esercitare il proprio dominio. Dato che «l’essere esterno si presenta come opera del pensiero che lo riceve»[3] si può dire che, di fatto, la rappresentazione prepara il terreno per ogni successiva attività intenzionale, anche quelle legate alla conoscenza e alla comprensione. Il soggetto finisce così per intrattenere con l’esteriorità una relazione di tipo soggetto-oggetto, ovvero una relazione di possesso che priva la realtà esterna della sua alterità e inafferrabilità. Per questa ragione nella «relazione intenzionale della rappresentazione [...] il Medesimo è in relazione con l’Altro, ma in modo tale che l’Altro non vi determini il Medesimo, che sia sempre il Medesimo a determinare l’Altro»[4] (con Medesimo si può intendere il risultato dell’attività di identificazione del soggetto nell’intento di appropriarsi della realtà esterna). L’opera di appropriazione dell’altro da parte dell’io compone una totalità, ovvero uno spazio in cui il soggetto possa sempre identificarsi, una «casa»[5] nella quale poter esercitare il proprio godimento senza il disturbo che proviene dall’altro. Questa condizione comporta però un rischio: «nell’identità del Medesimo a cui lo stesso pensiero aspira come a un riposo, bisognerebbe temere un ebetismo, una fossilizzazione o una pigrizia»[6], sarebbe a dire un automatismo della percezione che non conosce stupefazione.

La totalità all’interno della quale l’io si identifica viene interrotta dall’epifania del volto dell’altro, che irrompe nel mondo del soggetto restando però completamente esterno al suo orizzonte. «L’io non

ha scelto e determinato gli Altri, l'io s'imbatta negli Altri»[7]: l'intenzionalità oggettivante non può dirigersi verso il volto dell'altro, e per questo il Medesimo non può costringerlo nella totalità che è la sua casa. L'alterità del volto dell'altro è radicale e inaggirabile poiché non dipende in nessun modo dall'io che la percepisce, ma è completamente autofondata («kath'auto»[8]). «La presenza d'Altri equivale a questa messa in questione del mio indisturbato possesso del mondo»[9].

La relazione tra io e altro non è mai fusionale, ma può esistere solamente se i due termini resteranno separati e «il potere dell'io non supererà la distanza indicata dall'alterità dell'Altro»[10]. Nel caso contrario, infatti, l'altro sarebbe riassorbito nel Medesimo e cesserebbe di essere altro. Proprio perché tra io e altro resta una distanza invalicabile, la relazione è possibile solo tramite il discorso: «La relazione del Medesimo e dell'Altro [...] si dispiega originariamente come discorso nel quale il Medesimo, raccolto nella sua ipseità di "io" – di ente particolare unico ed autoctono – esce da sé»[11]. Non si tratta più di una relazione soggetto-oggetto, bensì una relazione soggetto-soggetto, e assume la forma di «un faccia a faccia»[12] nel quale le due parti, pur restando separate, grazie al linguaggio possono comunque stabilire un rapporto. «Il volto parla. La manifestazione del volto è già discorso»[13]. Il volto è pura auto-espressione, è un significante (nel senso che manda segni) senza significato, ogni sua parola non rimanda a nient'altro che a sé stesso e alla verità della sua presenza.

In questo senso è lecito dire che il volto, frantumando il sistema, si sottrae a qualunque possibilità di concettualizzazione. Ciò significa che la relazione con l'altro non può mai essere una relazione conoscitiva. L'altro infatti è un essere intransitivo e non richiede un'operazione attiva mirata ad attribuirgli un senso, ma costringe il soggetto a una condizione di passività, nella quale si può solo ascoltare il discorso che l'altro ci rivolge e assistere alla sua manifestazione. La conoscenza infatti è concepibile solo all'interno di una relazione soggetto-oggetto, e quindi a patto di restare nella totalità, ma «la relazione con il volto non è conoscenza di un oggetto»[14]. «La concettualizzazione è la generalizzazione principale e il condizionamento dell'oggettività. Oggettività che coincide con l'abolizione della proprietà inalienabile – ciò che presuppone l'epifania dell'Altro»[15]. Del volto dell'altro non ci si appropria come si fa con una nozione o con un sapere, l'altro mantiene irrimediabilmente il suo carattere di trascendenza, nel senso che è definitivamente esterno all'io. In questo senso, l'epifania del volto non assume le caratteristiche dello svelamento, perché non apre a nessuna dimensione di senso ulteriore. Piuttosto sarà il caso di definirla una rivelazione, volendo intendere così un'esperienza autoreferenziale, nel corso della quale chi esprime coincide con ciò che viene espresso, il messaggero è anche il messaggio.

Lévinas specifica più volte il fatto che, nel farsi presente, il volto si manifesta in una condizione di povertà e di nudità estreme. «La trascendenza del volto è, ad un tempo, la sua assenza dal mondo in cui entra, lo sradicamento da un essere, la sua condizione di straniero, di privo di tutto, di proletario. L'estraneità che è libertà è anche l'estraneità-miseria»[16]. Ciò vuol dire che, per essere nudo, l'altro si mostra privo di qualunque ornamento, si espone all'io senza risparmiare nulla di sé, desideroso di stabilire «un rapporto che è al di là della retorica»[17]. Allo stesso tempo l'urgenza dell'interrogazione a cui l'altro mi sottopone mi rende automaticamente – e infinitamente – responsabile nei suoi confronti: alla rivelazione segue il desiderio di «esistere per altri»[18], mettendo così in questione la spinta al godimento che originariamente aveva mosso l'io verso il mondo esterno. In questo senso la responsabilità diventa «il nome severo dell'amore»[19].

Nel portare avanti il suo discorso Lévinas ha il suo idolo polemico nella tradizione filosofica dell'occidente, che è una tradizione fondata sull'ontologia, e che da sempre propugna l'idea di una verità impersonale, scorporata, unica, nella quale «gli enti si riconducono al Neutro dell'idea,

dell'essere, del concetto»[20]. Nell'ottica occidentale infatti la conoscenza si colloca su un piano estraneo alla soggettività, a cui l'io deve innalzarsi per prendere parte alla recita di un monologo obiettivo, che non necessita di altri interlocutori. L'ontologia altro non è che una egologia nella quale il soggetto, misconoscendo il limite che gli verrebbe imposto dall'altro, finisce per assegnare un carattere anonimo, e per questo oggettivo, al proprio discorso. In questo modo il sapere assume una forma monologica, e mira a istituire una totalità impersonale a cui l'altro non può accedere, se non a patto di venire addomesticato e determinato dal Medesimo, ovvero se non dopo essere stato privato della sua alterità. Infatti «per noi europei – spiega Lévinas nel corso di un'intervista – [...] in ogni momento l'essenziale è avvicinarsi all'unità, l'essenziale è la fusione»[21].

Tuttavia, dato che qualunque discorso non può che appartenere a delle coscienze individuate, di fatto quello del sapere oggettivo non è che un mito occidentale che si traduce in delle «filosofie della violenza»[22], con aspirazioni alla «potenza, al dominio imperialista, alla tirannia»[23]. Contro una simile impostazione Lévinas avanza una proposta basata sull'etica come filosofia prima, nella quale «il volto, in opposizione all'ontologia contemporanea, introduce una nozione di verità che non è lo svelamento di un Neutro impersonale»[24]. Per Lévinas non è giustificabile il fatto che l'io proietti il suo mondo interiore su un piano impersonale, ma è necessario ricalibrare il nostro modo di pensare nella prospettiva dell'«esistere multiplo»[25] e del pluralismo. La verità è individuata, incorporata e non più spersonalizzata: è la verità del volto che si fa presente e si esprime. Inoltre, dato che il volto non è concettualizzabile, né riconducibile all'interno della totalità, la verità di cui parla Lévinas non ha a che fare con la conoscenza, bensì con la verità della presenza dell'altro:

il senso di tutto il nostro progetto consiste nel contestare l'instirpabile convinzione della filosofia secondo cui la conoscenza oggettiva è l'ultima relazione della trascendenza, secondo cui Altri – anche se fosse diverso dalle cose – deve essere oggettivamente conosciuto, anche se la sua libertà dovesse deludere questa nostalgia della conoscenza. Il senso di tutto il nostro progetto consiste nell'affermare non che altri sfugge per sempre al sapere, ma che non ha alcun senso parlare qui di conoscenza o di ignoranza[26].

L'esperienza che descrive Lévinas dunque non rientra nell'ontologia, né nella gnoseologia, ma pertiene in primo luogo alla dimensione etica (che a sua volta conduce all'idea di infinito e quindi alla metafisica, ma su questi due aspetti, che non vengono recuperati da Fiori, è il caso di soprassedere). L'etica è il luogo della verità, perché è qui che avviene la rivelazione fondamentale: che l'altro esiste al di fuori di me, senza essere in nessun modo condizionato da me. L'intenzione da cui è mosso Lévinas è dunque quella di avviarsi verso un pluralismo che non tenda a fondersi in unità, ma che graviti attorno ad un «noi», e cioè a un'aggregazione di io che pur restando individuati si relazionano tra loro, si fronteggiano nel faccia a faccia e creano una comunità nella quale non sussista la logica della totalità, ma l'alterità abbia spazio per esprimersi.

2. Il canto e la voce

A questo punto metterò in luce i punti di contatto tra la visione etica di Lévinas e quelli che sono i nodi centrali del pensiero di Fiori, così come è possibile leggerli all'interno delle sue raccolte di saggi: *Scrivere con la voce* (2003) e *La poesia è un fischio* (2007). Per Fiori «le parole suonano false, le frasi sembrano assemblaggi di termini, di vocaboli»[27] fino a che il poeta, ponendosi in una condizione di «essenziale povertà»[28], non accetti di perdere «tutte le bravure»[29]. Solo a questo punto è possibile per il poeta accedere alla dimensione della parola che non «dice la verità», ma «che è vera»[30] perché pronunciata veramente, perché «ha voce»[31] ed è priva di qualsiasi

retorica. Sia in Fiori che in Lévinas, dunque, l'assenza di retorica e la condizione di miseria sono due caratteristiche fondamentali di chi si esprime senza riserve («Al di là della retorica la parola scopre la nudità del viso»[32]). Ma si vedano anche affermazioni come la seguente: «Il canto è l'opposto della conversazione: pretende tutto il silenzio. Deve prendere forma, deve nascere e crescere senza interruzioni»[33]. L'affinità con Lévinas mi sembra piuttosto forte, in particolare nei momenti in cui riconosce la passività del soggetto di fronte all'epifania del volto che parla.

Per Fiori quando qualcuno pronuncia parole vere a piena voce significa che sta iniziando a cantare. Il canto è inatteso e tanto potente che non solo gli altri, ma persino chi canta assiste alla manifestazione della propria voce, come se non venisse da lui: «Capita a volte [...] che uno, mentre interviene, si senta uscire di bocca un suono che è proprio il suo. [...] È come se un cavallo si sentisse nitrire, o una capra belare. [...] Si sente nudo come in un sogno, e confuso; ha quasi paura»[34]. Così anche in Lévinas «l'essere che parla garantisce la propria manifestazione e si aiuta, assiste alla propria manifestazione»[35].

In altri interventi Fiori contrappone il canto (definito anche «poesia di voce»[36]) alla poesia moderna che, al contrario, tende alla «neutralizzazione della voce»[37], ovvero «verso l'ideale di una parola poetica disincarnata, purificata da qualsiasi traccia della presenza dell'autore»[38]. Prevedibilmente il culmine di questo processo è rappresentato da Mallarmé e dalla linea dei poeti puri, i quali aspirano alla «scomparsa elocutoria del poeta»[39] allo scopo di eliminare ogni traccia d'uso linguistico e di trapiantare la parola poetica su un terreno di impersonale oggettività. Al contrario, «un canto si produce quando si sta in sua presenza, quando la presenza che il cantare esibisce viene affrontata e ammirata nella infondatezza del suo esporsi. [...] Il canto non è nulla di straordinario. È il verso di tutti, una semplice manifestazione di esistenza»[40]. Dunque il canto, essendo inseparabile da una certa voce, porta sempre con sé l'impronta di una presenza umana, è incarnato e personalizzato.

Contro la «disumanizzazione dell'arte»[41] perseguita dalle poetiche simboliste ed ermetiche, Fiori propone dunque un programma di «riumanizzazione»[42] della poesia, il cui primo obiettivo è quello di porre al centro della scrittura la persona dell'autore e il suo gesto elocutorio. Per Fiori, così come per Lévinas (che in questa intervista viene esplicitamente chiamato in causa), è dunque indispensabile compiere il passaggio

da una impersonalità a una possibile umanità, che però non è una totalità, perché se lo fosse, l'altro sarebbe inserito dialetticamente... sarebbe *precompreso* nella soggettività. Il punto di riferimento qui è Lévinas, *Totalità e infinito*: il volto dell'altro non è qualcosa che io ho di fronte e posso pregiudicare in base alla totalità che ho presente nell'ambito della ragione... è qualche cosa che mi sfugge infinitamente, e che però, proprio per questo sfuggirmi, mi si rivolge e mi mette al mio posto, mi mette lì[43].

È bene specificare che quanto detto riguardo la voce non ha niente a che fare con «la foné, la viva voce che può venire ad animare la pagina scritta»[44]: la presenza dell'uomo all'interno del testo si risolve piuttosto nel «riconoscimento di un'origine che è anche riconoscimento di un limite, di un destino»[45]. Fiori infatti interpreta la ricerca simbolista di una lingua impersonale come volontà di evadere dai confini dell'umano, e quindi di costruire un linguaggio che, sottraendosi alla dimensione storica, divenga tangente al piano ontologico. Ma la parola dell'essere è una parola a cui non si può ribattere. Contro questa impostazione Fiori valorizza l'intonazione individuale del poeta, che è preziosa perché cerca di stabilire un dialogo da uomo a uomo, non si nasconde dietro una finta impersonalità, non maschera i suoi limiti.

Inoltre la voce, appartenendo radicalmente all'uomo, porta con sé anche il segno della wittgensteiniana «forma di vita»[46] nel quale il poeta si è formato, assumendo «proprio *questa* voce»[47] e non un'altra. È questa la ragione per cui, dal punto di vista di Fiori, la parola poetica non è espressione esclusiva dei sentimenti del poeta, ma anche della comunità di cui è membro. Proprio come avviene alla cantante Giuseppina[48] il canto appartiene contemporaneamente – e misteriosamente – al poeta e al gruppo sociale di cui fa parte: la parola vera è tanto profondamente personale quanto necessariamente comunitaria.

Dato che la poesia reca con sé una presenza umana, la voce del poeta è qualcosa a cui si sta di fronte, proprio come avviene con il volto dell'altro: «Chi dice “questo è un canto” si trova finalmente di *fronte* a un discorso, disposto ad ascoltarlo. [...] Solo come canto la poesia prende senso e vale davvero la pena di essere incontrata»[49]. Per Fiori dunque bisognerebbe stare di fronte a un testo poetico allo stesso modo di come si sta di fronte a un essere umano che ci parla a piena voce, o a un volto che esprime sé stesso nel discorso. Il poeta – o meglio: la sua voce che resta impressa nel libro – è il volto dell'altro che parla al suo lettore e chiede ascolto.

Proprio qui risiede il valore etico della poesia: «solo cominciando a raccontare quel canto col quale tutti noi abbiamo o possiamo avere a che fare mi è parso possibile provare a dire etica e poesia insieme. Canto è, in una parola, etica e poesia»[50]. Dato che per Fiori la relazione testo-lettore dovrebbe essere omologa a quella io-altro, la poesia diventa un mezzo per educare l'uomo a un'etica democratica, fondata sul discorso. Il canto rappresenta un luogo privilegiato dove imparare «a stare al mondo»[51] con gli altri uomini, sapendo anche accettare la condizione di separatezza che contraddistingue la soggettività, e quindi rispettando la distanza ineliminabile che si frappone a ogni rapporto umano:

Vedi? Parlare ci separa. Eppure
nemmeno nella stretta di mano
più calda, occhi negli occhi,
nemmeno abbracciati,
persi nel bacio più profondo
saremo mai vicini come siamo
nelle parole[52].

3. Etica esistenziale

A questo punto vorrei fare qualche considerazione sul modo in cui Fiori dialoga col suo modello, cercando di trarne qualche informazione di carattere più generale. Innanzitutto è evidente che Fiori non desidera aderire totalmente alla filosofia di Lévinas, né recuperarla in blocco, ma si limita ad accoglierne singoli spunti. In effetti Fiori è interessato soprattutto agli aspetti esistenziali dell'etica levinassiana, e pertanto segue volentieri il francese nel descrivere il rapporto con l'altro come evento, come incontro privato tra due individualità che entrano in relazione attraverso la parola. Tuttavia Fiori trascura significativamente non solo i risvolti metafisici e teologici dell'etica – che pure sono centrali nell'opera di Lévinas –, ma anche le riflessioni sulla natura della società, della giustizia, della politica. Una selezione del materiale così orientata è senz'altro un elemento interessante, in quanto rafforza l'idea che «quando la comunicazione etica si manifesta nella poesia contemporanea è affrontata soprattutto da una prospettiva esistenziale»[53], con al centro il soggetto e le sue micro-interazioni. Le tesi poetologiche di Fiori si radicano dunque in quella che Sennett definisce «società intimista»:

La convinzione diffusa oggi è che l'intimità tra persone sia un bene morale, mentre l'aspirazione principale è lo sviluppo della personalità individuale attraverso esperienze d'intimità e cordialità. Il mito dominante è che i mali della nostra società siano il frutto dell'impersonalità, dell'alienazione e della freddezza. Questi tre elementi che caratterizzano il tempo in cui viviamo formano nel loro insieme un'ideologia intimista: i rapporti sociali – di qualunque tipo – sono reali, credibili e autentici quanto più si avvicinano alle intime problematiche psicologiche di ciascun individuo. Questa ideologia trasforma le categorie politiche in categorie psicologiche. L'ideologia intimista definisce lo spirito umanitario di una società senza dèi: la cordialità è il nostro dio[54].

Nel caso di Fiori l'attenzione esclusiva per un'etica del privato, e quindi il relativo silenzio su questioni politico-sociali, colpisce in modo particolare, se solo si pensa alla sua attività di musicista negli *Stormy Six*, storici esponenti italiani del rock d'opposizione. Basti pensare che attorno al 1975 – dunque una decina d'anni prima di *Case* – Fiori, Fabbri e Leddi componevano testi come quelli di *Stalingrado*: «Fame e macerie sotto i mortai / come l'acciaio resiste la città / strade di Stalingrado di sangue siete lastricate / ride una donna di granito su mille barricate. // Sulla sua strada gelata la croce uncinata lo sa / d'ora in poi troverà Stalingrado in ogni città»[55]. Ora: per quanto certamente questo cambio di rotta rientri nel più generale clima della «glaciazione degli anni '80»[56], della cultura del riflusso e della svalutazione delle ideologie politiche, il punto non è che Fiori abbia rinunciato a qualunque intenzione politica, anche perché nell'ottica dell'autore il senso della sua operazione resta comunque quello di compiere «un passaggio dalla sfera estetica alla sfera etica, o anche politica»[57]. Il punto, piuttosto, è che per Fiori la poesia – al contrario della musica rock – non è un luogo dove avanzare certe rivendicazioni in maniera troppo diretta. Alla musica e alla poesia Fiori riconosce implicitamente due funzioni sociali molto diverse, e per questo – ma certo è complice anche lo scarto cronologico – seleziona temi, linguaggi e retoriche differenti a seconda del campo in cui si trova ad operare. La letteratura infatti ha il dovere di problematizzare, di «valutare l'ampiezza del nulla che accompagna l'azione positiva»[58], e pertanto non le è concesso di proporre esplicitamente un discorso alternativo a quello ufficiale, pena lo scadere nel paternalismo o nel pedagogismo. Questa condizione statutaria della letteratura fa sì che, anche per autori come Fiori che rivendicano ancora una funzione politica per la loro arte, questa funzione non possa che essere «molto indiretta, non intenzionale, casuale»[59].

Inoltre, affermando che la voce dell'individuo ha di per sé valore poetico, Fiori si inserisce perfettamente in un clima culturale nel quale, dopo le lotte politiche degli anni sessanta e settanta, erano dati per assodati il diritto alla presa di parola e all'auto-espressione dell'individuo. Allo stesso tempo però Fiori non vuole recuperare quelle forme di narcisismo poetico che avevano attraversato tutta la lirica moderna, e che, dopo un periodo di reazione anti-ermetica nel secondo dopoguerra, avevano riconquistato un posto centrale nelle poetiche neo-orfiche degli anni settanta. Per questa ragione da un lato insiste sul valore etico della poesia, mentre dall'altro lato adotta un atteggiamento tipico delle poetiche civili che potremmo definire «pathos sostitutivo», e che ben si riscontra in affermazioni come la seguente: «Chi è, allora, che cos'è, un poeta? Poeta è chi prova a parlare, prova cos'è parlare, chi fa fino in fondo esperienza e fornisce esempi di quel parlare che *riguarda ciascuno e tutti* e che qui ho chiamato canto»[60] (corsivo mio). Nonostante l'ormai conclamata perdita del mandato sociale, Fiori ritiene di poter ancora giustificare il ruolo del poeta considerandolo un individuo rappresentativo del gruppo sociale, e quindi in grado di parlare a nome di tutti gli altri.

In ogni caso l'insistenza che Fiori pone sui temi della presenza e della voce è anche una spia del bisogno provato dagli scrittori – ma non solo dagli scrittori – di autenticare le proprie parole.

L'avvenuta democratizzazione della cultura complica enormemente la corsa all'autodeterminazione degli individui, per cui diventa sempre più urgente la produzione di nuovi segni distintivi. Facendo leva sulla singolarità irripetibile dell'individuo, la voce e la presenza rispondono perfettamente a questa necessità, in quanto si presume che conferiscano un'identità inconfondibile all'interno del flusso indistinto di discorsi provenienti dalla mediasfera. Le formulazioni poetologiche di Fiori presuppongono dunque un'opposizione personale/impersonale, dove il personale occupa il polo positivo, diventando sinonimo di autenticità e immediatezza. Pronunciare un enunciato «personale» vuol dire dotarlo di una firma che assicura il dettato contro la falsificazione e la virtualizzazione del mondo: si genera così un «effetto di reale» che legittima le parole del poeta. Al contrario tutto ciò che è impersonale (sarebbe a dire tutti quegli elementi socio-culturali che trascendono l'individuo, come le ideologie o i codici di comportamento) finisce per essere considerato negativo, inautentico, mediato, e spesso scivola nell'irreale.

In questo modo Fiori recupera e riadatta uno degli argomenti classici delle teorie estetiche sulla poesia, ovvero la marcatezza della lingua poetica rispetto a quella di uso quotidiano. Tuttavia, se nelle poetiche classiche la diversità della poesia veniva ricondotta a fattori lessicali, retorici e metrici – dunque in ultima analisi a fattori linguistici –, nella formulazione di Fiori lo scarto pare collocarsi su un piano extra-linguistico. La «poesia di voce» o il «canto» non presentano elementi stilistici caratterizzanti, ma si distinguono comunque dalla comunicazione normale perché, interrompendo lo stato di alienazione, esprimono pienamente l'individualità dell'enunciatore. Insomma, l'opposizione che Fiori ha in mente non è tra prosa e poesia – intesa quantitativamente come «Prosa + a + b + c»[61] –, bensì un'altra, che vorrebbe essere sostanziale e non formale, e che si può spiegare così: comunicazione funzionale e neutra di uso quotidiano da un lato, espressione autentica di un soggetto individuato durante uno stato di grazia dall'altro. La funzione distintiva svolta dalla tecnica e dalle regole compositive tradizionali viene ora assegnata a fattori personali e impalpabili, fondati sul valore indiscutibile che la società intimista assegna all'individuo e alla sua presunta unicità.

In ogni caso, c'è qualcos'altro che rende estremamente significativa la testimonianza di Fiori. Canto, voce, presenza: i fattori che identificano e danno valore alla parola poetica non appartengono affatto al campo letterario, ma vengono dalla canzone. Rock star e cantautori hanno un ruolo sociale ben riconosciuto, per cui è a partire da loro che Fiori tenta di riconfigurare l'immagine del poeta e di condurla oltre la «disumanizzata» arte del Novecento:

Se l'assenza del corpo del poeta è stata cruciale, fondante, per tutto un filone della poesia occidentale, la sua presenza costituisce, nell'ambito della popular song, la garanzia in qualche modo rassicurante che ambiguità e scissioni, atti linguistici, parlanti, insomma tutti i tasselli del puzzle, possono essere ricondotti alla fine a una sola fonte, a un solo essere umano. In questo senso, quando vengono eseguiti, i testi rock e pop tendono ad assumere di fronte ai loro ascoltatori la natura di un giuramento, di una pubblica testimonianza[62].

Il bisogno di autenticazione viene soddisfatto dalla presenza dell'autore, cosicché ogni enunciazione finisce per diventare anche una testimonianza: l'autore si assume la responsabilità delle proprie parole e assicura che il suo discorso è stato pronunciato veramente da un uomo, che rimanda a una presenza reale. Come afferma Lévinas infatti «il fatto essenziale dell'espressione consiste nel portare testimonianza di sé garantendo questa testimonianza. Questa attestazione di sé è possibile solo come volto, cioè come parola»[63].

4. Una poetica epifanica?

Alla luce del discorso appena svolto, vorrei adesso proporre alcune riflessioni sull'opera poetica di Fiori. Generalmente i testi di Fiori si aprono su un soggetto alienato, la cui percezione del mondo e degli altri uomini appare automatizzata. Segue poi un «momento B», che smentisce la situazione iniziale presentando «il momento del classico *miracolo*, dell'*epifania* dell'eccezionale che si cela nell'ordinario»[64]. Quel che avviene dunque è una sorta di «disubriacatura» che consente una relazione più immediata e autentica tra il soggetto e gli altri soggetti o la realtà circostante. Questo secondo momento in alcuni casi passa attraverso un'esperienza etica con altri uomini, che in Fiori assume volentieri la forma di un dialogo, del saluto, dell'incontro quotidiano (*Canto*[65]: «Innanzitutto / bisogna salutare le persone, / guardarle in faccia, e se salutano / non risparmiare il fiato / e rispondere bene al saluto / ogni volta»). In questo caso «la relazione etica all'altro» costituisce «l'evento in cui questa rivoluzione permanente della disubriacatura è vita concreta»[66]. In altri momenti però la disubriacatura non avviene all'interno del rapporto interpersonale, ma scatta in seguito a quella che potremmo definire una agnizione del reale, sarebbe a dire l'istaurarsi di una relazione non-alienata con la realtà circostante (*Balcone*[67]: «Lo guardi, questo deposito, / e ti prende una calma: / diventi come sordo, sordo profondo. / Nemmeno più battere il cuore senti»).

È piuttosto chiaro che simili scelte compositive possano portare a parlare, per Fiori, di una poetica epifanica, in particolare per l'inevitabile imprinting narrativo che l'epifania conferisce al testo. Tuttavia, per quanto le affinità siano forti, mi sembra necessario trovare formule alternative che rilevino le differenze cruciali esistenti tra l'epifania comunemente intesa e la disubriacatura-agnizione del reale riscontrate in Fiori. L'epifania infatti era sempre stata portatrice di significati resistenti all'inautenticità del quotidiano, che nella maggior parte dei casi affiorano in seguito a «un episodio improvviso in cui l'io rievoca una verità, un'immagine, un ricordo che, in modo traumatico e istantaneo, riemergono e si rivelano»[68]. Inoltre spesso l'evento epifanico si presenta sotto forma di segno, o segnale, che rimanda ad un altro-da-sé assente perché passato, o perché non terreno. Insomma, l'epifania ha a che fare con l'attribuzione di senso, sottintendendo che il senso è qualcosa che l'uomo non ha mai di fronte, ma è sempre sottratto. Solo del segnale si può fare esperienza diretta.

Quel che si ritrova nei testi di Fiori è molto diverso dal quadro appena delineato. Proprio come nell'epifania del volto, l'altro – inteso da Fiori non solo come l'altro uomo – è puro significante, e per questo le «facciate di case» non rimandano ad alcun significato riposto: le cose appaiono nella loro singolarità, ma «non c'è niente da annunciare» (*Apparizione*: «Alte sopra la tangenziale, chiare, / due case con in mezzo un capannone. / È questa l'apparizione, / ma non c'è niente da annunciare»[69]). Le apparizioni delle poesie di Fiori funzionano all'opposto del segno: costituiscono delle manifestazioni puramente superficiali che non evocano nessuna profondità invisibile.

In questo senso si può sottoscrivere l'affermazione di Critchley, secondo il quale «quel che eccede i limiti della mia conoscenza richiede il mio *riconoscimento*»[70]. Per l'agnizione del reale, così come per l'epifania del volto, è scorretto parlare di conoscenza; quel che avviene è piuttosto il riconoscimento di una presenza estranea che ci pone un limite, ma che va rispettata in quanto presenza. In questo senso l'agnizione del reale permette di far esperienza della «molteplicità essenziale del reale»[71], e dunque ha un grande potenziale etico: ponendo il soggetto di fronte a qualcosa che esiste di per sé (kath'auto), lo prepara a stare di fronte agli altri uomini senza violarne l'alterità irriducibile. Lo spessore etico del riconoscimento è particolarmente evidenti in testi come *Muro*[72]:

In certe ore
sopra un distributore di benzina
un muro nudo si illumina
e sta contro l'azzurro
come una luna.

A un certo punto uno
abita qui davvero,
e guarda in faccia queste case, e impara
a stare al mondo,
impara a parlare al muro.

Impara la lingua,
ascolta la gente in giro.
Incomincia a vedere questo posto,
a sentire
nel chiaro dei discorsi
la luce di questo muro.

Una conferma interessante a quanto detto sin qui si può ricavare dall'impiego ricco e fortemente marcato delle similitudini in Fiori. Innanzitutto, riprendendo alcune osservazioni avanzate da Fiori riguardo lo stile dantesco, si può dire che anche nelle sue poesie le similitudini «spiegano» una cosa «richiamando altri aspetti del mondo, appellandosi all'esperienza del lettore, all'esperienza umana generale, nelle sue forme più varie. La fiducia in una comunità del vedere, dell'esperire, che li muove, è profonda, potente»[73]. Dal punto di vista di Fiori dunque la similitudine apre alla dimensione etica, non solo perché si appella a delle esperienze che accomunano tutti gli uomini, ma anche perché segnala lo sforzo del poeta di stabilire col lettore una comunicazione efficace, senza fraintendimenti.

Allo stesso tempo, la similitudine rappresenta la tensione della lingua che, davanti alla singolarità irriducibile del volto o della cosa, non riesce a trovare nomi che tengano. L'impossibilità di concettualizzare l'alterità mette in crisi il processo di verbalizzazione, ma dove non arrivano le parole subentra la capacità del poeta di accostare immagini. Un simile procedimento ha la funzione di rivelare il mondo senza svelarlo totalmente, ma anche senza arrivare all'oscurità linguistica – è per questo d'altronde che Fiori sceglie la similitudine e non la metafora.

Per arricchire il quadro si può ancora osservare che Fiori gestisce le sue immagini in maniera tale che «tra la scena che “serve” e quella “servita” [...] non ci sia disparità gerarchica». L'autore appare «“interessato” a entrambi i termini del paragone. Interessato [...] non tanto sul piano estetico, quanto – innanzitutto – su quello della realtà»[74]. In questa maniera Fiori conferma il suo profondo rispetto (che è anche fonte della sua poesia) per l'unicità della presenza, la sua fedeltà alle cose: «È dall'amore che nasce la poesia. E l'amore nasce dalla *presenza* di una cosa»[75].

Agnizioni del reale, riconoscimenti, epifanie del volto, uso marcato delle similitudini sono tutti elementi che portano a una conclusione forse ovvia, ma che vale la pena di esplicitare: il baricentro della poesia di Fiori è tutto esterno al soggetto lirico. La spinta etica alla comunicazione richiede che si parli di una realtà familiare al lettore, e dunque non trasfigurata in nessun senso dal soggetto. In questo modo Fiori finisce per assumere una postura estroflessa e socievole, innescando così un processo di svalutazione dell'interiorità. Infatti la vita interiore, essendo inaccessibile all'esperienza

altrui, per forza di cose non può costituire un terreno di comune intesa tra il poeta e il suo lettore. Una posizione del genere implica dunque l'abbandono di un certo sistema di valori modernista – e umanista –, in accordo col quale l'interiorità, la profondità, l'invisibile occupavano il polo positivo, di contro alla negatività della vita esteriore, della superficie, dell'apparenza. L'interiorità è infatti lo spazio della «totalità» da cui l'altro è esiliato, e per questo non è mai plurale. Al contrario Fiori, scegliendo di seguire la logica della pluralità, rinuncia al dramma intimo e si concentra sui legami del soggetto col mondo esterno.

Note:

- [1] E. Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, trad. it. A. Dell'Asta, Jaca Book, Milano 1990, pp. 149-150.
- [2] *Ibidem*, p. 116.
- [3] *Ibidem*, p. 125.
- [4] *Ibidem*, p. 125.
- [5] *Ibidem*, p. 159.
- [6] E. Lévinas, *Tra noi. Saggi sul pensare-all'altro*, trad. it. E. Baccarini, Jaca Book, Milano 1998, p. 15.
- [7] S. Petrosino, *La fenomenologia dell'unico. Le tesi di Lévinas*, in E. Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, p. LX.
- [8] E. Lévinas *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, p. 48.
- [9] *Ibidem*, p. 74.
- [10] *Ibidem*, p. 36.
- [11] *Ibidem*, p. 37.
- [12] *Ivi*.
- [13] *Ibidem*, p. 64.
- [14] *Ibidem*, p. 73.
- [15] *Ibidem*, p. 74.
- [16] *Ibidem*, p. 73.
- [17] *Ivi*.
- [18] *Ibidem*, p. 251.
- [19] E. Lévinas, *Tra noi. Saggi sul pensare-all'altro*, p. 209.
- [20] E. Lévinas *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, p. 87.
- [21] E. Lévinas, *Tra noi. Saggi sul pensare-all'altro*, p. 147.
- [22] J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, trad. it. G. Pozzi, Einaudi, Torino 1990, p. 116.
- [23] E. Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, p. 44.
- [24] S. Petrosino, op. cit., p. LXXIV.
- [25] E. Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, p. 225.
- [26] *Ibidem*, p. 89.
- [27] U. Fiori, *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006*, Marcos y Marcos, Milano 2007, p. 22.
- [28] *Ibidem*, p. 18.

- [29] Ibidem, p. 38.
- [30] Ibidem, p. 22.
- [31] Ibidem, p. 18.
- [32] J. Derrida, op. cit., p. 134.
- [33] U. Fiori, *La poesia è un fischio*, p. 30.
- [34] Ivi.
- [35] E. Lévinas *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, p. 97.
- [36] U. Fiori, *La poesia è un fischio*, p. 18.
- [37] U. Fiori, *Scrivere con la voce. Canzone, Rock e Poesia*, Edizioni Unicopli, Milano 2003, p. 33.
- [38] Ibidem, p. 32.
- [39] S. Mallarmé, *Crisi di verso*, in *Opere*, a cura di F. Piselli, Lerici, Milano 1963, p. 256.
- [40] U. Fiori, *La poesia è un fischio*, p. 50-1.
- [41] J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, PGreco, Milano 2016, p. 17.
- [42] U. Fiori, *Scrivere con la voce*, p. 78.
- [43] *Conversazione con Umberto Fiori*, intervista a cura di S. Burratti, S. Dal Bianco, A. Perrone, 2014. Consultabile all'indirizzo <https://formavera.com/2014/10/29/conversazione-con-umberto-fiori-prima-parte/>.
- [44] U. Fiori, *La poesia è un fischio*, p. 24.
- [45] Ibidem, p. 103.
- [46] Ibidem, p. 40.
- [47] Ibidem, p. 103.
- [48] Ibidem, pp. 39-54.
- [49] Ibidem, p. 37.
- [50] Ibidem, p. 34.
- [51] U. Fiori, *Poesie. 1986-2014*, Mondadori, Milano 2014, p. 67.
- [52] Ibidem, p. 42.
- [53] M. Borio, *Raccontare la guerra: la comunicazione etica nella poesia italiana contemporanea* (Fortini, Anedda, Buffoni, Gezzi, Testa), in «Già troppe volte esuli». *Letteratura di frontiera e di esilio*. Atti del convegno (Perugia, 6-7 novembre 2013), 2 voll., a cura di N. di Nunzio, F. Ragni, C. Bacoccoli, CTL, Collana dell'Università di Studi di Perugia, Perugia 2014. L'articolo è consultabile anche all'indirizzo [file:///C:/Users/myself/Desktop/Articolo%20Fiori/Raccontare%20la%20guerra_%20la%20comunicazione%20etica%20nella%20poesia%20italiana%20contemporanea%20\(Fortini,%20Anedda,%20Buffoni,%20Gezzi,%20Testa\).html](file:///C:/Users/myself/Desktop/Articolo%20Fiori/Raccontare%20la%20guerra_%20la%20comunicazione%20etica%20nella%20poesia%20italiana%20contemporanea%20(Fortini,%20Anedda,%20Buffoni,%20Gezzi,%20Testa).html).
- [54] R. Sennett, *Il declino dell'uomo pubblico*, trad. it. F. Gusmeroli, Mondadori, Milano 2006, p. 319.
- [55] Il testo si può consultare su <https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?lang=it&id=750>.
- [56] G. De Luna, *Le ragioni di un decennio. 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Feltrinelli, Milano 2009, p. 129.
- [57] S. Burratti, S. Dal Bianco, A. Perrone, op. cit.
- [58] F. Fortini, *Verifica dei poteri*, Einaudi, Torini 1989, p. 143.
- [59] I. Calvino, *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 1995, p. 355.
- [60] U. Fiori, *La poesia è un fischio*, p. 37.

- [61] R. Barthes, *Il grado zero della scrittura. Seguito da Nuovi saggi critici*, trad. it. G. Bartolucci, R. Guidieri, F. Maria Ricci, R. Loy Provera, L. Prato Caruso, Einaudi, Torino 1982, p. 31.
- [62] U. Fiori, *Scrivere con la voce*, p. 78.
- [63] E. Lévinas *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, p. 207.
- [64] A. Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Carocci, Roma 2007, p. 28.
- [65] U. Fiori, *Poesie*, p. 61.
- [66] E. Lévinas, *Tra noi. Saggi sul pensare-all'altro*, p. 15.
- [67] U. Fiori, *Poesie*, p. 50.
- [68] G. Mazzoni, *Forma e solitudine*, Marcos y Marcos, Milano 2002, p. 167.
- [69] U. Fiori, *Poesie*, p. 58.
- [70] S. Critchley, *Responsabilità illimitata. Etica dell'impegno, politica della resistenza*, Meltemi, Roma 2008, p. 79.
- [71] S. Petrosino, op. cit., p. LXIII.
- [72] U. Fiori, *Poesie*, p. 67.
- [73] U. Fiori, *La poesia è un fischio*, p. 178.
- [74] Ibidem, p. 178-9.
- [75] Ibidem, p. 79.

Daniela Gentile

Su Il libro delle cose di Fabio Donalizio

Il libro delle cose di Fabio Donalizio (Nino Aragno Editore, 2018) obbliga, sin dal titolo, a una riflessione sull'indeterminatezza e contemporaneamente sulla definizione necessaria dell'argomento. Le cose, calco della mutabile e variabile polisemia di *res* in latino, sembrano un rimando neutro e plurale a quanto possa essere inteso come reale, sia esso umano o meno, individuale o collettivo, ma soprattutto tentano di svincolarsi dalla distinzione grammaticale di genere; allo stesso tempo, però, l'idea rimanda anche ad una precisa immagine di accumulazione, di affollamento, di saturazione: è proprio tra i poli di sottrazione e addizione che si gioca la raccolta da un punto di vista formale e contenutistico, e diventa così più chiaro anche il riferimento al titolo della raccolta precedente, *Ambienti Saturi* (Amos edizioni 2017), quasi interamente confluita poi nel *Libro delle cose*.

Nella sezione d'apertura, *L'arte della guerra*, il primo testo presenta una dichiarazione d'assenza e procede poi per trasgressione «all'evento di non contraddizione», per negazione e sottrazione, per sottile raschiamento delle pareti e del soggetto parlante: «ci sei? mi dispiace no e credi è mica / facile dar risposta a quel che chiedi / mica lo si sceglie di esser quello / che rosicchia terra sotto i piedi ma, / stai tranquillo, comunque lo si fa / e bene, lo si trova l'anello che non tiene».

L'operazione conduce, al netto, a un effetto ben lontano dalla definizione al negativo delle situazioni descritte, sembra piuttosto privilegiare l'azione comunicativa in se stessa, privandola della distrazione del soggetto, delle intenzioni, persino dell'artificio sintattico. Sono poesie spesso brevi, a ritmo veloce e giocate su un suono interno di rime e che, sebbene costruite per eliminazione degli elementi prima accennati, si addizionano in sequenze assai fortemente argomentative, quasi a tentare di comporre, in sede finale, una tesi il più possibile completa e conclusa. Se assenti sono il soggetto, la sua volontà e la sua conseguente narrazione, l'unica azione, l'unica *ars* riscontrabile sembra essere il conflitto: «guerra è la parola, l'unica e sola». Questa azione, che troverebbe nel cogliere il senso delle cose il suo più grande obiettivo, è destinata a un vettore centripeto, al volgere le spalle, al retrocedere: sparire all'esterno e a se stessi è l'imperativo che dà urgenza a questo dire e libertà al disimparare. Tuttavia, poiché il conflitto è essenza stessa del soggetto ed «è semplice terrore del tempo / senza pieno, paura di vivere / di meno», è di per sé inevitabile e non esauribile: più si sottrae il senso, più si accumulano le argomentazioni; più viene meno il soggetto, più compare la sua fisicità; più si dilatano gli spazi, meno ossigeno sembra esserci al respiro. *L'arte della guerra* è perderla, infatti.

La seconda sezione, *Arte della fuga*, sembra mettere a fuoco gli effetti e le reazioni al conflitto prima descritto e pone maggiore attenzione al binomio di impersonalità e di coralità: i pronomi sono del tutto assenti o privati della loro stessa sostanza, e «io» e «tu» sono paradossalmente il modo più chiaro per intessere un discorso collettivo, comune e plurale e per descrivere un'azione che, quasi sempre espressa da modi verbali indefiniti, è per lo più volta non già alla fuga, sabotata anch'essa, ma al suo risultato, a una profonda e disarmante consapevolezza: «dire le cose non è raccontarle e / spiegarle men che meno; è accettare / che esiste il binario e pure il treno / e l'unico senso è che noi / non ci saremo». Se «dire» cade nel vuoto della non azione, della non fuga e si rivolge a un non soggetto, allora una necessità altra, immanente, pervade il discorso e richiama l'attenzione a un polo positivo, attivo, di reazione: occorre tornare alla fisicità, restare attaccati alla concretezza delle vite, a una sedia che nei versi è oggetto, se non epifanico, sicuramente perturbante nella sua presenza per ricordarsi che è il corpo più della mente che pensa e che combatte. Occorre nominare le cose, nominarci, e

noi, «vuota entità pronominale», esistiamo se, compresa la guerra che ci appartiene, ne indaghiamo a fondo i confini, le falle, le possibilità con una tensione che inevitabilmente si sposta piano come centro verso il metafisico. Questo vettore porta alla parte finale, *Dona eis*, a una preghiera laica che cerca la sua postura, «da emittente ignoto, a destino / ingrato in rapporto al suo significare». Suona come una invocazione collettiva, come collettive sono le *res humanae*, per un *eis*, «a loro, a quelli», lontani perché proiettati in un futuro, e perché il *nobis* convenzionale della preghiera è disgregato in particelle, nelle «infinite controllate variazioni / dello stesso» di questi versi, di queste cose.

[da *Arte della guerra*]

non sa dire più le cose spesso
manco il nome; manca la cosa
e spesso anche il come

potrai sempre dire, senza fallo, che
non c'eri; che non eri vivo – che non
eri nato – ieri; che il delitto è senza
testimoni tanto i ciechi di vedere
ci hanno fatto il callo: intanto
il silenzio sarà fatto salvo per un giorno
ancora – e la tua unica parola detta
finirà in mora, dimenticata in fretta
fino al prossimo quando meno
se lo aspetta

saltare in aria o precipitare o viceversa:
entrambi i vettori della forza sono battaglia
lasciata e persa, ringraziando i gravi; non
così l'aria che fa pesanti le travi, l'acqua
che solleva (e affonda) le navi, tutte intere

tu, sorridi, e impari a bere

[da *Arte della fuga*]

infinite controllate variazioni
dello stesso, semplice angolo
convesso del mondo che conosci
e che non sai; più di questo
non è dato, mai; abbastanza
da perderci la vita: soggetto
di una fuga di portata inaudita

provvisorio:
una famosa sedia – di legno – in mezzo
all'inferno cui abbracciarsi nel fuoco
generale; necessita un cambio di passo,
dicono, un crinale qualcosa di discriminante

eppure si sa, le cose sono enormi,
e tante; e tutti – tutti – si dilettono
di appartenere a coloro che sanno
ai sapienti

purché tutto resti buco resti fermo
(nell'universalmente ammesso moto
generale), puro gioco dimostrativo
tra tale e quale

noi – vuota entità pronominale – noi
ce ne vorremmo solo andare

Alessandro Mantovani

Su L'estate di Gaia di Alessio Paiano

Seguendo le orme di altri pensatori critici verso il capitale come Mark Fisher, in uno dei suoi libri più recenti il filosofo Byung-Chul Han teorizza la feticizzazione del desiderio come elemento basilare per il funzionamento dei social. Facebook e Instagram muovono quantità enormi di denaro col solo intento di vedere beni di consumo sfruttando il tempo degli utenti. Specialmente su Instagram – il più attuale tra i due social – lo spazio personale si fa esposizione, la bacheca vetrina, aumentando il rischio che il privato venga esposto alla stregua di una merce. Così, l'utente libidinoso non avrà altro che l'illusione di poter scegliere ciò che desidera, confondendo persone, partiti, paesaggi, animali con prodotti – o assimilandoli ad essi.

Appare dunque perfettamente normale che sul treno la mattina mi trovi circondato da uomini bianchi eterosessuali di mezza età intenti a osservare i profili di donne o ragazze e a scrivere loro, insistentemente, come a pretendere un diritto, una prelazione dovuta, su ciò che vedono.

Equiparabile ai miei quotidiani compagni di viaggio è CP, protagonista della raccolta *L'estate di Gaia* (musicaos editore 2018) dell'esordiente Alessio Paiano. CP sta per CamiciaPezzata, uomo di mezza età, bianco, italiano, etero; il classico angry white male appartenente a una piccola borghesia frustrata e depressa tutta contemporanea. CP si innamora di Gaia_91_ una instagrammer e da lì parte la trama che sta alla base del libro. Raccolta di poesie tematiche più che poema vero e proprio *L'estate di Gaia* presenta una notevole varietà di strumenti poetici: liriche tradizionali si susseguono a tavole grafiche, poesie capovolte, in forma di questionario, testi dialettali, versi fuori allineamento, emoticon e altro ancora in un linguaggio poetico tra l'avanguardia novecentesca e il digital. Come elemento coesivo in questo guazzabuglio l'ironia dell'autore – a volte un po' forzata – cerca di porsi come strumento dissacrante non solo verso la vicenda di CP, ma, allargando il campo, anche nei confronti dei rituali borghesi (l'aperitivo, il sabato sera, il fitness, ecc) e, in ispecie, verso il mondo digitale, stigmatizzato dall'autore come specchietto per le allodole, antonomasia dell'ipocrisia.

Così, la triste vicenda di CP – che dopo aver ricevuto un silenzio dopo l'altro da parte di Gaia confonderà la realtà fisica con quella virtuale tentando di eliminare i propri profili web e reali – diventa il punto di partenza per una critica agli hard times contemporanei, per mezzo di versi che forzano la struttura della frase, procedendo per omissioni e accumuli, in tensione – non sempre riuscita – tra la sintassi canonica, l'elenco e una sorta di paroliberismo. L'operazione poetica di Paiano si configura a ben vedere carica di una forte vena eversiva nei confronti della materia affrontata (la società) e dello strumento utilizzato (la poesia), ma forse è proprio in questo aspetto che risiedono pregi e vizi del testo. Di certo infatti, questo atteggiamento irrequieto conduce a una varietà di mezzi così ampia da confondere il lettore sulle intenzioni dello scrivente.

Se a un dato momento può sembrare che il libro vada letto come un'installazione artistica, subito dopo ci troviamo di fronte a procedimenti da prima avanguardia e dopo ancora a liriche tradizionali, dove i modelli (Eliot, Sereni, De Angelis) emergono sempre ingombranti e manifesti ad indicare la strada del testo. Pare che l'autore non abbia saputo ancora trovare una strada personale, non riuscendo a rendere omogenea una rosa di modelli culturali extrapoetici che va dal teatro di Carmelo Bene – di cui Paiano è studioso – al rock dei Pink Floyd. Se dunque l'operazione di Paiano come esordiente resta apprezzabile nel suo intento destrutturante sembra a tratti che manchi il coraggio di portarla fino in fondo, non

solo evitando di perdere l'orientamento tra i modelli, ma anche impedendo che alcuni di essi – in particolare la lirica della tradizione – lascino agire il loro influsso normalizzando alcuni luoghi del testo.

Ciò che resta alla lettura, tuttavia, non è un'impressione negativa. Nonostante una celata dose di moralismo, colpisce in Paiano la capacità di mettere a nudo – nei passaggi in cui il gioco linguistico risulta efficace – la psicologia deteriorata dei suoi personaggi (Gaia che induce il vomito per rimanere magra; CP che si fa stalker), l'ansia libidinosa, la prestazione che li muove come una psicosi collettiva veicolata dall'esistenza digitale di cui siamo tutti un po' colpevoli e conniventi. L'estate di Gaia, diversamente da molti esordi insipidi, tenta di dare una prospettiva forte sul tempo presente, mettendo in luce in maniera teatrale e oscena quelli che ora sono gli squallidi drammi accessibili alla piccola borghesia.

Boomerang video

E Camicia Pezzata ancora naviga
è un vecchio capitano a caccia;
di tanto in tanto lo minaccia una marea
d'informazioni che sempre l'annega

non può dormire senza un occhio
sulla tua bacheca e prega e prega
che tu condivida la messa in piega
il collo sudato, il culo palestrato

come ci piaci Gaia bella beota
il tuo sguardo che si svuota
in continuare la tua storia
da te riavvolta riaggiornata
in boomerang di cosa morta
per apparire morta
come t'hanno consigliato
le modelle dal costato trucidato
le puttane dello Stato-delle-cose

«E ti vedo ti vedo
onorare questo credo
In ginocchio sull'altare
tu sei pronta a lacrimare
Ogni volta che sei sola
con due dita in gola»

Scorrere scorrere
nel necrologio virtuale
la tua foto ritoccata
E sì ecco il mio like
tra file di ammiratori
stanotte è un addio domani chissà chissà

Dammi un segnale Gaia! Sono il tuo miglior cliente il tuo più grande pellegrino ma perché non rispondi più Dai che ieri scherzavo dai che ieri volevo solo Trovarci per prendere un caffè io e te soli Rispondi rispondi sei una bellezza rara brutta puttana M'incanto a contarti i capelli zoommando E ti vengo a cercare T'intono un canto Sotto la finestra al modo di un tempo Non ci sono più le donne d'un tempo T'ho vista a San Lorenzo sulla spiaggia com'una dea mi hai aperto il cuore spalmato sulle dune sei andata con quello Ho fatto qualcosa non dovevo ti ho comprato un libro Non ti deve toccare non vorrei mai ti voglio toccare Possiamo uscire insieme Gaia e parlare Noi due ti ricordi ti ho incontrata correvi in campagna la fermata del treno correvi avevi una sciarpa rossa e il seno fuori So che soffri sei chiusa nella tua stanza Non vivo senza te non puoi vivere senza me Mi ami mi ami mio amore muori mi ami mi ami mio amore muori Un'ultima occasione Usciamo usciamo da questa prigione.

Stefano Dal Bianco

Distratti dal silenzio

Giovedì 6 giugno 2019 è uscito per l'editore Quodlibet Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea di Stefano Dal Bianco, un'ampia raccolta di saggi, interventi, autoanalisi, interviste sulla poesia. L'esito è un attraversamento delle questioni fondamentali che hanno riguardato la poesia italiana degli ultimi anni, e non solo: «Una forma rara di testimonianza, che oscilla tra la dedizione al silenzio e la volontà di condivisione del dire, come fa la poesia». Pubblichiamo La questione dello sperimentalismo, intervento inedito tenuto da Stefano Dal Bianco al convegno «La questione dello sperimentalismo. In occasione dei quarant'anni del Gruppo '63», Palermo-Mondello 27-29 novembre 2003.

Non posso che parlare di poesia, e non posso che farlo in forma di testimonianza. Per motivi assolutamente contingenti (per esempio: sono nato e ho studiato a Padova, e non a Genova o Bologna) non mi sono mai – più di tanto – occupato, né come critico né come lettore, dei testi della neo-avanguardia italiana. Quando ho incominciato a pensare in che modo avrei potuto contribuire, nel mio piccolo, a questo convegno, l'unica cosa facile, non pretenziosa, che mi è venuta in mente è stata appunto di dare una testimonianza un po' geografica e un po' generazionale. Il tema è dunque: Come veniva vissuta la questione dello sperimentalismo da uno che aveva vent'anni a Padova nel 1981?

I primi anni Ottanta sono gli anni di gestazione dei poeti della mia generazione. Le esperienze fatte in quel periodo sono fondamentali, credo, per tutti noi, e non sono anni insignificanti. Ricordo che c'era il boom del festival di «MilanoPoesia», organizzato da Antonio Porta e dalla Cooperativa Intrapresa, che dava ampio spazio ad autori “sperimentali”; ricordo che «Alfabeta» si trovava dappertutto, con tutto ciò che la rivista significava in termini di supporto a una certa area “sperimentale”, sempre tra virgolette. Ma ricordo anche che nel 1980 era uscito *Ora serrata retinae* di Magrelli, e che dell'84 è la grandiosa svolta “sentimentale” dello stesso Porta con *Invasioni* (accesissime discussioni padovane al proposito: “Ma che fa? Si è rimbecillito?”). Il contesto era insomma quello di una persistente fascinazione per lo sperimentalismo linguistico. Anche se esistevano segnali, in qualcuno, di un cambiamento di prospettiva radicale, si ragionava comunemente ancora di “eversione linguistica”. Il sottoscritto – per chiarire – stava dalla parte di Joyce e non di Proust, si svenava per Tristan Tzara, Duchamp e Picabia, leggeva e amava più Zanzotto che Penna o Caproni.

Ciò che persisteva, soprattutto, era una visione della poesia come di un “movimento della poesia”, e l'unica poetica reale, recente, ancora attiva ma già storicizzabile in questo senso, era quella del Gruppo '63. Ci sembrava poi che i poeti della *Parola innamorata* fossero una sorta di naturale esito dell'avanguardia anni Sessanta. Da un movimento si passava all'altro e noi, più giovani, con questo altro movimento avevamo soprattutto a che fare. Il ‘movimento della poesia’ degli anni Settanta è stato fondamentale perché, tra le altre cose, ha fatto piazza pulita di uno dei due poli della prassi neo-avanguardista: l'ideologia, cosicché l'altro polo sanguinetiano, il linguaggio, si è trovato svincolato e libero di intraprendere le sue derive.

E però non del tutto. Il solo fatto che la poesia degli anni Settanta si autodefinisse come ‘movimento’ la dice lunga sull’atteggiamento mentale della maggior parte di quei poeti. Si poteva insomma liberarsi dei contenuti della politica, ma l’esperienza comune era quella dei gruppi politici della sinistra, con i suoi corollari, per esempio l’“odio di classe”. La rinuncia ai *modi* della politica era di là da venire: si era passati, non tanto impunemente, dal fare politica al fare poesia, e ciò che si conservava quasi perfettamente in questa trasfusione era, è stato, un atteggiamento reattivo, l’idea dell’operare *contro* un nemico comune.

Noi siamo venuti dopo. Eravamo infarciti di miti sperimentali sul linguaggio; la nostra esperienza di vita era ancora quella della politica (più blanda, meno violenta), ma avevamo qualche segnale cui aggrapparci, segnali che (come appunto Magrelli e Porta) ci portavano fuori, oltre che dall’ideologia, anche dalla centralità del linguaggio in quanto realtà separata, in quanto imperativo allo sperimentare.

Il passaggio a qualche cosa d’altro, nel corso degli anni Ottanta, è stato durissimo e ovviamente attraversato da pesanti contraddizioni, almeno all’inizio. Si trattava di dire no all’ideologia, no alle sperimentazioni sul linguaggio, e soprattutto alla interrelazione tra i due poli. Si trattava, soprattutto, di riconoscere e assecondare in noi stessi la capacità di non essere reattivi, di non avere nemici nelle generazioni precedenti (fratelli, padri, nonni). Si trattava, altresì, di rinunciare alla difesa costituita dal linguaggio, di farsi insomma attraversare dal linguaggio senza farsene scudo, di parlare a tutti senza preclusioni, di non barare su di sé, di imparare a darsi.

La condizione di inermità di chi scrive era, ed è, fondamentale, cosicché si poteva/doveva dire “io”, ma si doveva anche rinunciare al soggetto forte, quello che si pone al di sopra del suo dire (per esempio adottando forme ironiche), ma anche quello che finge di dimenticarsi di sé per poi operare demiurgicamente sul linguaggio, che è poi un bel modo di non dimenticarsi per niente, sotto l’egida dello stile.

Gli esiti sono sotto gli occhi di tutti. Per favore, non dite che siamo intimisti o qualunquisti. Fare politica nella scrittura è per noi cercare di migliorare i rapporti fra gli uomini, e quindi soprattutto cominciare a parlare, soprattutto farsi capire.

Ciò che da qualche anno mi turba è vedere che non tutti i miei coetanei hanno attuato in sé questa disposizione, è il vedere ancora attivo in alcuni il circolo vizioso di ideologia e linguaggio, quando sembra evidente che la scommessa è quella di tornare a una immediatezza del darsi, di regalare al lettore una presenza, non un “magheggio”, non una fumisteria. Non sappiamo più che farcene di queste cose.

In un saggio del 1990, *E unibus pluram*, David Foster Wallace lancia una delle sue consuete provocazioni: «La prossima avanguardia sarà composta da scrittori capaci di mostrarsi ingenui, sentimentali, melodrammatici». Viene da prenderlo sul serio: per noi si tratta di adoperarsi in direzione di quella empatia con il lettore che ci permetta di migliorare il mondo dei nostri rapporti umani. Per noi si tratta di ricordarsi che la poesia non è niente se non punta anche alla commozione. Questo è il rischio da correre.

Francesca Mazzotta

Su “Una madonna che mai appare. Una caduta” di Andrea Donaera

Il libro di Andrea Donaera *Una madonna che mai appare. Una caduta* contenuto nel Quattordicesimo Quaderno Italiano di Poesia contemporanea edito da Marcos y Marcos (2019) simula narrativamente un cammino a ritroso. L'io poetico, memore dell'orrore, brama di ritornarci, chiamatone come da un conto rimasto in sospeso. Tra le pagine della raccolta di Donaera traspira cioè un fortissimo impulso alla fusione (l'ustione?) con quell'enigma che è l'io stesso ma prima, l'io prima dell'io, lasciato indietro in un tempo e in uno spazio indefiniti a distanza forse di una spanna, forse di un abisso. Inorridisce però guardarsi dentro, tentare di spalancare lo sguardo su ciò che non si nasconde (la verità, *alètheia*), e che allo stesso tempo non appare. Un cammino a ritroso travagliato che conduce quasi sempre allo stesso punto: a quel bruciore addosso che viene dopo la constatazione che impossibile è un aggancio, ma che il destino è approssimazione, un'adiacenza euclidea di superfici che si sfiorano soltanto, senza combaciare (“che nessuno ti è vicino / adiacente / che chiunque soltanto ti si avvicina”, recita la lirica V di *La falena. Un biancore*).

È un canto, quello di Donaera, vibrante e acuto, un racconto che ha a un tempo la crudezza e la crudeltà di un io che si rinnega e l'amore ostinato di chi non riesce a sottrarsi a una ricerca mossa da una speranza cieca. Il limite, l'orlo tracciato da Andrea (“dal Ventiquattro all'Uno”, confine convenzionale del passaggio d'anno che è anche drammatico presentimento della quasi-caduta), si situa tra il voler guardare a tutti costi e l'orrore di vedere, tra la memoria dell'ustione e il bisogno di rinnovarsi, ustionandosi ancora, di rinascere forma altra plasmata da altre mani. Il primo capitolo del libro (perché non di sezioni ma di capitoli si tratta, tra loro concatenati e insieme narrativamente propedeutici l'uno all'altro nonostante l'imprinting spiccatamente poetico), intitolato *La terrazza. Un orrore* entra subito in *medias res* nella forma di un *excursus* corale epico-familiare. È un incipit altissimo, a livello ritmico, di sostanza, nonché di intelaiatura simbolica, giacché in esso si racchiudono già tutti i cardini, tutti i nuclei che l'indagine del libro successivamente scopre e dipana. *La terrazza* è il luogo dove l'io sportosi fuori già vede tutto: nel tempo imperfetto della voce poetica coesistono in realtà presente e futuro, l'io si colloca già *in limine* tra il fuori e il dentro, tra il prima e il dopo, tra quel tutto in cui ha fame di imbattersi ancora e il niente in cui desidera seppellirsi pur di non vedere. Il polisindeto di questo bellissimo pezzo in prosa conferisce a ogni parola una musicalità marina di flusso-cantilena, spettrale, fitta di ritornelli dosati al dettaglio e carichi di liricità. Dal ricordo che rievoca delle festività natalizie trascorse in famiglia, intriso di scorci espressionistici potentissimi (l'anello finito dentro il lavandino e riemerso sporco di residui di cibo, quindi succhiato da uno dei padri per essere ripulito, la rana pescatrice, i gusci di noce sul tavolo, le carte, le monetine, il bengala che annerisce la mano di un compagno di giochi) al dipinto rosso acceso di uno scenario infernale, e religiosamente passionale, il passo è breve. Così i refrain che orientano la musica (“le nostre madri stanche”, “i nostri padri”, “eravamo in qualche modo uniti, inorriditi”) diventano termini che trascendono se stessi assumendo di volta in volta a un archetipo assoluto: l'unione-orrore, il padre-ustione, la madre-tremore e agonia.

Il canto prosegue successivamente allentandosi un poco per mettere a fuoco una realtà primordiale sfuggente: la pietra, l'albero. Ecco che il capitolo secondo, intitolato *Le pietre. Gli alberi. Un graffio* schiude al lettore il senso di una transizione, di un trascorrere inchiodati (condannati) a un panta rei cosmico impercettibile ("se qualcosa qui passa / lo fa a noi inosservata – l'albero che s'ingrossa / dinanzi a un muto mutare di pietra"), fluire materico di ascendenza lucreziana che diventa, nel capitolo ancora successivo, *Il padre. Un'ustione*, transizione sostanziale, impolverimento e impoverimento della cosa concretamente palpata (ridotta in polvere, terra farinosa), della voce come del tu ("Comprendo cosa ho fatto / nel passare inutile del mio tempo: / un bagnare incessante / questa nostra terra. Che però secca / e può solo seccare, / al tatto decomporsi, / tra le dita farsi polvere, farsi te").

Il padre. Un'ustione costituisce forse la carne viva del libro, il suo nervo scoperto, l'orrore riesumato. L'io poetico, tra il nostalgico e il disperato, fa costantemente cenno a una contaminazione, si definisce fisicamente un mare marcio dove il tu si bagna le mani, afferma "mi sveglio sempre spastico", si descrive stratonato, annerito, sgretolato e infine pazientemente ricomposto dal tu stesso, ripulito, in sogno, di un residuo di gelato rimasto sul mento. L'ustione è incenerirsi nel guardarsi dentro, come avviene ancora dopo nel capitolo *Il me. Un odio*, secondo e ultimo pezzo in prosa del libro, complementare e in parte illuminante il primo, *La terrazza. Un orrore*. Pertanto il verbo che apre la prosa è "l'affacciarmi", un affacciarsi che culmina nella visione di una cimice nel frigo: ecco il conto da pagare, l'insidia che a un tratto si infila e intorbidisce il freddo biancore, cimice che, si confessa poco dopo nella prosa, coincide con l'io stesso, kafkianamente – "ero io, verde di morte, caduto nel vorticare, forse tuo, forse mio, forse, caduto, nel baratro di uno zio, di una donna, di una Madonna, di Dio".

Se il transitare lungo l'orlo, sul bordo che sporge sul baratro, si declinava prima in una temporalità cosmica e inarrestabile lucidamente contemplata, poi in metamorfosi materica invece partecipata con dolore, nell'ultima stazione del cammino a ritroso è quel fluire dove si implora di essere lasciati intonsi. L'orrore si proietta cioè sull'appuntamento estremo, riguarda tutto ciò che è primo e ultimo – il primo bacio, l'ultimo bacio, il primo ricordo, il congedo. La speranza risiede nel rifugio tra le sponde di una nicchia precisa: l'alterità che ci significa, l'altro a cui l'io camaleontico si plasma e chiede che gli sia conferita una sagoma, una forma, a sua discrezione, purché comporti minore sporcizia di prima, una purificazione ("mi anneghi e mi dai forma, forma che non sapevo [...] scrosta da me questo fango, ti prego – rendimi nitido / anche questo lato"). L'occhio indietreggia appena, scova una pace: la terrazza si ritira e diviene balcone, affaccio da cui è più facile vedere senza essere osservati, e vedere quel che si sceglie di vedere – un netturbino, uno spazzino, le luci sberlucicanti di un hotel lussuoso. Un gesto rincuorante quotidiano, il rito di una mano protesa, offerta intorno al collo ("solo la tua luce azzurra di vene: un polso stretto al collo così saldo, / feroce come il groppo dell'attenderti, o come le cravatte di mio padre / che mi ostino a indossare, e tu lo sai bene questo / ostinarsi che è il mio amare") pare infine il ritrovato allaccio, l'unica concessa congiunzione al vero.

Carola Borys

Punk e romanticismo, parodia e satira: su Nuova poesia troll

Una versione di questo intervento è stata pronunciata al convegno CAIS 2019 il 16 giugno 2019 a Orvieto.

Nuova poesia troll è una pagina Facebook attiva dal 2014 e seguita ad oggi da oltre 2000 utenti. Su questa pagina un collettivo anonimo pubblica quotidianamente uno o più testi. Non mi soffermerò tuttavia sull'anonimato e sul sabotaggio del dispositivo autoriale, meno interessanti in quanto già visti e commentati.

Il titolo di questo intervento è *Punk e romanticismo, parodia e satira*: sono i quattro elementi attraverso cui ho cercato di sintetizzare Npt. Punk per la «necessità di una risposta di antagonismo totale»[1]. Romanticismo per il desiderio di autenticità che anima questa poesia, se l'autenticità, come ha mostrato Charles Larmore, è uno degli elementi della nostra eredità romantica[2]. Parodia e satira perché si tratta di una satira parodica, ossia il bersaglio polemico è primariamente extratestuale e secondariamente intertestuale.

Nel progetto si fondono un'anima performativa, istantanea, e un'anima *ipso facto* monumentale – per il suo aver luogo su internet, dove tutto rimane, nulla è selezionato o potenzialmente destinato all'oblio. Si chiama 'troll' perché l'intento pragmatico quello di decostruire la *politesse* del discorso poetico dall'interno.

Mimando l'ortografia trasandata dei post online e affidandosi al turpiloquio inteso come lingua della verità, Npt dà vita a un contenuto satirico profondamente radicato al territorio italiano – l'Italia distinguendosi come patria per eccellenza del «post-squallore» – che investe costumi, attualità, politica, cinema, musica – ogni espressione dell'italianità. Questo non risparmia la società letteraria, la poesia italiana contemporanea, i reading di poesia e, soprattutto, i poeti detti 'standard' (di cui si parla più che altro con il bellissimo refuso «Peti standard»), visti come i maggiori rappresentanti di una fiducia fuori tempo massimo nei confronti della cultura e, nello specifico, della parola poetica. Ogni volontà artistica dei poeti standard è velleità artistica, e alla fine si riduce a puro gioco di società e ricerca di visibilità e riconoscimento.

L'elemento parodico più evidente consiste nell'alternare citazioni smaccate dei classici di scuola con un parlato svogliato e pieno di refusi, o nella parodia sgrammaticata delle pause che la poesia usa per dare solennità e rilievo alla singola parola, tramite un utilizzo aleatorio della punteggiatura come nel testo seguente:

Npt: TRAMONTO COL BLUE SCREEN

Il cielo, va in crash.
Come si fosse accorto di sovrastare l'Italia
L'aperitivo delle 1830, le uscite dei libri
Manda un messaggio di errore.
Domani, uscirò, per le strade della città
Dopo il reboot della notte, ogni tanto
Una notifica verrà, un aggiornamento.
Così passerò il tempo. Dalle radio,
Dai balconi, fuori degli abitacoli

Il mormorio dei bifolchi italiani.
Ma sempre più spesso arriva il blue screen,
Inquietanti avvisaglie giungono a me:
Il disco rotto, presto si romperà.
Nuova poesia troll.

(7 ottobre 2018)

Vorrei adesso commentare un testo sul post-squallore, uno dei concetti preferiti di questa pagina.

Npt: IL POSTSQUALLORE

I più squallidi cmq sn quelli che si esaltano
x la tecnologie, essendo dei mezzi rincoglioniti
che ancora dicono semiotica
menrte il mondo gli piscia in testa

prima si sono esaltati x iternet
che in pratica e questa cosa in cui fissi il telefono tutto il giorno
e leggi le frasi di merda di questi quattro infami
poi hanno iniziato a cacare il cazzo con second life
la realtà virutaale
ora tornano alla carica cn la demenza artificiale

sn squallidi e quindi devono x forza fare finta
di avere capito qualcosa di importante
scrivendo dei saggi inutili
che tra trentanni faranno ridere le palle

io francamente vivo nel robot ogni giorno
sn totalmente alienato e sto su internet 24 h su 24
quindi potete credermi
quando vi dico che purtorppo non c'è un rimedio artificiale
allo squallore.
buon pomeriggio.

(20 settembre 2018)

Si tratta di un testo abbastanza tipico di Npt, in cui possiamo notare la caratteristica di autenticità di cui parlavo. L'autenticità è una costruzione estetica complessa, e vari elementi concorrono alla sua realizzazione: troviamo in primo luogo un io empirico che assume la postura del parresiasta. Questa postura dell'io forte portatore di verità è legittimata dal carattere collettivo e anonimo della figura autoriale e soprattutto dalla rivendicazione di trollaggio, che sposta il filtro riflessivo a livello della convenzione del 'genere'. Sono cioè le pratiche intertestuali e metatestuali che permettono di aggirare l'io riflessivo. A rafforzare l'effetto di spontaneità e le pretese di verità dell'io, vanno la

trasandatezza e la mimesi del parlato, che parodiano da un lato la spontaneità con cui l'utente medio usa il mezzo social, che è immediato ipso facto: un uso di tipo irriflesso, con la chiusura «buon pomeriggio» che vuole chiaramente stridere in modo comico con l'argomento della riflessione. Ma dall'altro lato si tratta di refusi meditati, che alle volte danno vita a dei capolavori di inventività, come se fosse una vera e propria pratica combinatoria di manipolazione del linguaggio. L'idea che se ne ricava è che la lingua stessa, se usata propriamente, è squallida, perché è il nostro legame primario con la tradizione e con l'Italia. Il turpiloquio, come già accennato, insieme al politicamente scorretto, diventa la lingua della verità, dell'immediatezza passionale, rendendo possibile un movimento di attacco senza il dovere di argomentare.

Altra marca di spontaneità social sono le riflessioni spesso abortite perché ci si scoccia di scrivere:

Npt: COME 1 POETA STANDARD

spesso

Come un poeta standard

Non ho nulla da dire

Ma voglia per forza scrivere

Allora pesco tra i miei argomenti

Lincel

Il neolibberismo

Italia merda ecc.

Siete voi che con i vostri likes

Minvogliate dandomi la forza

Se poi addirittura ci fosse qualche consegna di **””””

Non vi dico che farei

Cmq mi sono scocciato

Vi lascio con tre versi standard

E bruciava come un paesaggio

D'estate, il suo occhio che moriva

Vedeva il disastro

(12 giugno 2019)

Oppure – altro elemento di immediatezza e tipico di ogni satira – l'immissione continua di contenuti della cronaca o della vita politica italiana. Il testo che segue fa parte di una suite in morte di Nanni Balestrini:

npt: VOGLIAMO TUTTO

voglio tutto

Voglio che i vecchi di merda Italia finiscono

Voglio il gruppo 63 che non si nomina più

Voglio salivi che vende i giornali a piazza Piemonte
Annunziata commessa anziana OVS

Lilli Gruber dominatrice centro hard Bolzano
App per massaggi cinesi a casa

Voglio Mentana impiegato catasto (dirigente)

Voglio tasse 15 percento
Italia confederazione su base cantonale
Deregulation + altro

Cmq voglio tutto
Nuova POESIE troll

(21 maggio 2019)

Abbiamo dunque un soggetto poetico collettivo esausto, sollecitato per lo più da moti di disgusto per l'Italia, la politica, la società letteraria: lo squallore è infatti una categoria morale. Qualsiasi cosa acceda al discorso pubblico subisce un inevitabile processo di degradazione e di banalizzazione, e l'unica soluzione è l'accelerazionismo politico, il desiderio che tutto finisca il prima possibile (vedi titoli come: Italia, ti prego, finisci).

Npt: ITALIANAL 2

Se aprile è il mese più crudele
L'Italia è il paese più infame

L'italiano è semplicemente squallido
Un patetico incivile senza alcun rispetto del sacro
Pronto a dare fastidio in qualunque occasione
Amico dei potenti da cui non otterrà nulla

L'italiana poi è senza morale
Un giorno per farsela le hanno detto vedi hai talento
E lei ha iniziato a fare foto in bianco e nero
A scrivere poesie a fare installazioni di merda

Ma tutto si sublima nel concetto di inculata
Nell'espressione ce l'abbiamo nel culo
A cui segue quella risata romana mista a tosse

Ma un giorno tutto questo finirà
Come un lago di montagna di fronte all'infinito
Nuova poesia troll

(3 aprile 2018)

In questa situazione di squallore italiano ci sono però alcune figure che si salvano dal declino:

npt: CESENA CI SIAMO?

è un momento assurdo quando young signorino
nella danza dell'ambulanza dice
cesena ci siamo?

per me linguisticamente questa domanda
è più importante di tutta la poesia di merda e spermentale italiana

in italia la cultura è fatta da oltre che nuova poesia troll da questi ragazzi drogati italiani
che essendo sempre fatti modificano oltre i neuroni il linguaggio

e sarà bellissimo tra qualche anno nelle antologie oltre al capitolo lunghissimo nuova poesia troll
il capitolo dal rap al trap
con i pragrafi sangue misto
club dogo signorino ecc.
e zero squallidoni

(19 giugno 2018)

npt: DROGATO ITALIANO

drogato italiano, 6 grande
con i tuoi amici drogati fai un gruppo
dove per spiegare il tuo mondo inventi un linguaggio stupendo
che nessun critico sedicente può capire
tu per me sei la cultura, quella vera
spontanea autentica
sei un drogato, un semplice tossico
che nn vuole insegnare all'università
non fai parte di t'inq
non vai alla scuola holden ne da molli bum bum
non vai alle feste a roma di puttane
ma passi la gfiornata assumendo sostanze
anche pericolose ma trasformi tutto in linguaggio
mentre le mezze seghe delirano un delirio senza oggetto

tu da solo
con i tuoi amici
l'ultima speranza

(6 luglio 2018)

O anche Pikachu, che con i suoi versi viene chiamato «un'ipostatizzazione di Benjamin». Sono tutte figure che si emancipano dall'italianità in modo anzitutto linguistico e creano effettivamente un nuovo codice. In Pikachu, nel drogato italiano e in Young Signorino, il linguaggio arriva al suo limite, cioè quello del verso animale, una lingua ripulita dal suo carattere veicolare e dall'influenza dell'italianità.

Ma nonostante si ponga come avanguardia assoluta e rifiuto generalizzato (ci sono vari testi che hanno il ruolo di dichiarazione di poetica), Npt si crea una genealogia a partire da due numi tutelari, con cui si instaura un dialogo intimo e sentimentale: Pasolini e Bukowski. Questa predilezione nasce dalla responsabilità di difendere chi secondo Npt non ha l'ambizione di partecipare al gioco di società letterario e perciò è autentico, come il drogato italiano. Dall'esigenza di evitare la contaminazione della società e dalla critica della poesia che diventa tale solo perché accede a una certa visibilità, ricaviamo ex negativo un'idea sacrale della poesia stessa.

Npt: PASOLINI

Quando vedo la tua foto, su fb
con le frasi italiane, è squallido.
Quando il re degli squallidoni
alla festa dello squallidissimo pd
legge quella sua poesia di merda
col tuo nome, e gli assessori applaudono
io spero sempre di vederti scendere
come uno scheletro del trecento
nei tuoi abiti alla James Dean
in motocicletta dal cielo
con un minorenne seduto dietro
senegalese o arabo, appena adescato
in qualche centro x richiedenti asilo
e sfrecciare come un semidio
immorale, eiaculando.
Quando poi ti citano il governo degli squallidoni
lasciamo perdere.
Dopodomani è il 2 novembre
e i peti italiani scriveranno cose su fb
pro o contro, finte sentimentali o ironiche
fan o hater
senza mai uscire dal codice
che come diceva baudrillard li incula a sangue
come facevi tu con ninetto
1-0, like-battuta sagace, esci-entra
sì-no, fic fic
Tutto questo è squallido, come ogni cosa qui
da sempre forse, inizio a temere.
Per questo ti voglio scrivere
nella sera di Halloween,
visto che sei un morto
e io non esco di casa.
In realtà non ho molto da dire.
Però penso che ci siamo capiti.
Hai scritto un sacco di poesie troll.
Non te ne fregava un cazzo.
Non volevi piacere.

Volevi solo eiaculare
e cantare
e vivevi in Italia.
Abel Ferrara ha fatto un bel film
su di te, pieno di errori,
forse il migliore che ti hanno fatto
sono bellissimi gli errori
e anche se alla fine non ha detto
che ti ha ucciso litalia
non conta, questo, non più di tanto
ora
che sei morto.
Conterebbe x noi ma francamente
penso chemeglio che ci estinguiamo.
Una volta ho letto che Laura Betti
da vecchia
ha dato appuntamento a uno scrittore romano squallidissimo
che aveva scritto che sei morto in un gioco sadomaso
e una volta chera a casa gli ha puntato un coltello sotto al collo
sibilandogli come una sibilla drogata
tu a Pierpaolo non eri degno
nemmeno di succhiargli il cazzo.
Francamente ma fatto ridere.
Anche se io gli avrei detto:
Italia vince sicuro.

(31 ottobre 2018)

npt: HANK

Mi ricordo un intervista di Bukoski
in cui l'intervistatrice diceva una cosa come
essere ubriachi è molto semplice
e Bukoski le rispondeva
anche restare sobri non mi pare difficile.
Poi mi ricordo di quel racconto
in cui parlava dell'incontro col grande Marco Ferreri
che gli aveva chiesto la liberatoria per il suo film
e allora fecero quella scommessa
in cui Ferreri andò a trovarlo in America
e iniziarono a bere
e chi si sentiva male avrebbe perso.
Ferreri era un gran bevitore
eppure perse, si risvegliò la mattina seguente
disteso sul pavimento
con la liberatoria firmata sotto la guancia.
Se penso alle interviste di oggi mi viene da piangere

se penso alle storie di oggi
in cui un T'incu va a trovare l'editor
per organizzare una strategia
se penso che il linguaggio ha vinto
se penso che non esiste più un romanzo né un film
degnò di essere leccato
come una Grande abbuffata
o un solo racconto in grado
di traviare un adolescente x sempre
mi sale solo una profonda tristezza, sinceramente.
Io Hank lo leggevo a quindici anni,
ha accompagnato una vita precedente
non mi interessa se non era un granché
o questi discorsi che fanno le mezze seghe italiane.
Mi piaceva quando diceva che ascoltava musica classica
scrivendo di cose squallidissime
non c'è dubbio che aveva una sua grazia
e infatti non gliene fregava di niente.
È diventato famoso quasi x caso
e le cose migliori le ha scritte quando era un emarginato.
Non mi interessa chi vuole essere un granché.
Chi vuole essere un granché fondamentalmente
è solo una mezza sega italiana.

(24 luglio 2018)

Pur nella sua vocazione enciclopedica e nella sua struttura autoriale collettiva, Nuova poesia troll costruisce un codice ricorsivo e riconoscibile: con la sua capacità agglutinante raccoglie elementi che ci circondano li combina e li demolisce ma dipinge un affresco di cosa è l'Italia oggi, ci radica in un tempo e in un luogo, e ci ricorda che il cazzeggio produce spesso cose migliori di quelle standard. Lo sfinimento è il motore di questa poesia e, se vogliamo fidarci dell'affermazione di Barthes per cui «les choses nouvelles naissent de la lassitude», allora questa poesia troll può a ragione chiamarsi Nuova.

Note:

[1] V. Marchi, Teppa, Roma, Red Star Press, 2014.

[2] C. Larmore, L'eredità romantica, Milano, Feltrinelli, 2000.

Racconti

Andrea Parlanti

Boccale da Litro

Uno era soprannominato Boccale. Chiunque lo chiamava così, anche se non aveva mai toccato alcool in vita sua. L'altro era soprannominato Litro, ma erano in pochi a saperlo, benché, in quel caso, non poteva esserci soprannome più azzeccato perché lui, di litri d'alcool, se ne scolava a bizzeffe, quasi tutte le sere, nonostante non avesse ancora compiuto 22 anni. Eppure, strano a dirsi, l'alcolizzato, tra i due, sembrava proprio Boccale, vista la sua esuberanza e visto che Litro, durante le feste nuziali, e cioè durante il lavoro, preferiva non bere per mantenersi lucido.

*Boccale e Litro, a quelle cene, arrivavano insieme, uno di fianco all'altro, per poi separarsi, prendendo due posti in due tavoli diversi e lontani tra loro, come a dire: la nostra è solo una collaborazione, non siamo amici. Litro sedeva sempre nel tavolo dei parenti della sposa. Boccale sempre in quello dei parenti dello sposo. Litro non parlava molto, Boccale sì. Boccale non restava troppo tempo al tavolo, Litro sì. A Litro non piacevano le feste, a Boccale sì. A Boccale non sembrava piacere Litro, ma a Litro sembrava piacere Boccale. E gli invitati, nel vedere quella strana coppia, si domandavano: è stato Boccale ad andare da Litro o Litro ad andare da Boccale?

Correva voce che i due si fossero incontrati proprio ad un matrimonio, quando Boccale aveva appena smesso di tenere in vita la sua piccola lavanderia di famiglia per dedicarsi al suo nuovo lavoro di intrattenitore tuttofare alle feste nuziali, e Litro non era altro che uno studente iscritto alla triennale di fisioterapia. Un matrimonio dove Boccale era un amico dello sposo e Litro un parente della sposa, dove Litro lesse per la prima volta una lettera-papiro che i parenti gli avevano pregato di scrivere perché chi altro poteva scriverla se non lui che era lo scrittore della famiglia? Quel compito spettava a Litro, per forza, e lui la scrisse, ripercorrendo, in modo sommario e con un tono tra lo scherzoso e il graffiante, la vita della sposa, sua cugina: due pagine formato A2 composte da un'alternanza di versi endecasillabi a minore e a maggiore, di cesure classiche e pirotecniche, di rime incatenate e alternate, cosa che nessuno, al momento della lettura, poteva cogliere sia perché i presenti preferivano concentrarsi sul contenuto delle esperienze narrate, sia perché di esperti nel settore non ce n'erano. Ma a Litro poco importava che nessuno capisse sino in fondo la sua arte. Per lui, quello, era un gioco, e si prestò a farlo in cambio di trenta euro, di quella che, scherzando, ribattezzò *la mia prima pubblicazione*. Un gioco, certo, almeno sino a quando non venne incastrato. I patti sembravano chiari a tutti. Io la scrivo, disse Litro alla madre, ma ad una condizione: la lettera-papiro non sarò io a leggerla, ma qualcun altro. E i candidati, a ben vedere, non scarseggiavano. Oltre a lui, in famiglia, c'erano altri nove cugini suoi e della sposa, i quali, però, di volta in volta, durante la cena, chi per un motivo e chi per l'altro, si tirarono fuori. Il più grande tra loro, nonché il più indicato alla lettura per via del suo rapporto più stretto con la sposa, andò da lui, all'ultimo, e gli disse: tu l'hai scritta, tu sei l'autore, e tu la leggi. Discorso che non faceva una grinza, ma che mandò Litro su tutte le furie: va bene, se non la leggi tu, vorrà dire che non la leggerà nessuno, disse al cugino maggiore. Peccato che, per sua sfortuna, un attimo dopo, arrivò uno dei suoi zii, il padre della sposa, e gli piantò vigliaccamente il microfono acceso nella schiena, per poi annunciare, ancora più vigliaccamente: signore e signori, un attimo di attenzione, prego, c'è un ragazzo qua che deve leggere qualcosa. Al ché, messo con le spalle al muro, recintato da una muraglia di 200 persone, di fronte agli sposi, Litro non poteva rifiutarsi, nonostante gli sudassero anche i testicoli da quanto era in tensione. Nei primi trenta secondi il foglio gli tremava talmente tanto che non riusciva a mettere in riga più di tre parole. Poi, dopo qualche mugugno iniziale, alle prime risate in sala, prese fiducia e andò spedito sino alla fine, sino al verso finale e sino agli applausi. Dopodiché, mentre Marco, uno dei suoi cugini, quello che si era rifiutato di leggere all'ultimo, presentava ad alta voce una stravagante teoria sull'intelligenza dei Senesi – per

capire quanti neuroni ci sono nella testa di un Senese, basta guardare al numero della loro Audi. Audi A1, un neurone, Audi A2, due neuroni, e via dicendo – e un'altra ancora più balzana sulle correnti d'aria presenti in casa, – se la corrente d'aria fredda del condizionatore e quella calda del forno si incontrano, creano minimi e impercettibili uragani dove chiunque può rischiare di rimanerci secco – uno degli amici dello sposo andò da Litro e gli fece: senti ragazzino, ti andrebbe mica di fare una di queste cose anche per la mia futura moglie? Quando?, chiese Litro. Tra due settimane, al mio matrimonio. Ti pago, gli disse. E Litro, senza farsi pregare, senza nemmeno chiedere quale sarebbe stato il compenso, disse perché no, va bene. E intanto, mentre i due si salutavano, c'era Boccale che metteva in mostra il suo bagaglio di vitalità, dispensando energia, battute e sorrisi a tutti gli invitati. Boccale uno di noi...uno di noi...Boccale uno di noi!, gridavano i garçons d'honneur dello sposo, mentre alcuni di loro lo tiravano per le bretelle, come fanno i nipotini instancabili con i nonni quando vogliono continuare a giocare, nonostante l'orario dicesse che era ormai ora di partire alla volta delle proprie case e dei propri letti, e nonostante Boccale in quel momento avesse altro a cui pensare: andare da quel ragazzo per chiedergli di fargli da spalla durante le cene dei matrimoni. Fu così che Boccale si staccò dalla folla e andò da Litro a fargli la proposta che Litro accettò ben volentieri, dicendo, con fare professionale che qualcuno avrebbe anche potuto scambiare per spacconeria: d'accordo, l'idea di noi due insieme mi piace, potrebbe funzionare. Affare fatto.

*Ecco, dunque, come sembrò aver avuto inizio la loro collaborazione. Eppure, perché uno come Boccale decise di mettersi in affari con un ragazzino non era del tutto chiaro. Perché scegliere qualcuno, una spalla, quando Boccale, da solo, era già autosufficiente, potendo essere tutto ciò che gli altri gli chiedevano di essere, passando dal freddo giocatore di scala quaranta all'animatore per bambini, dallo stand up comedy serio e iconoclasta alle barzellette più sporche che un paio di orecchie allenate potessero aver mai sentito, dal deejay al pianista, dalla capoeira ai balli di gruppo, dalla pantomima agli scioglilingua, dal cabaret al raccontastorie?

*E soprattutto: come mai, tra l'ampia gamma di qualcuno dove avrebbe potuto pescare, scelse proprio Litro come socio in affari? Ci fu chi disse che lo fece per implementare i guadagni. Era vero, o lo fece per impedire che gli sposi, ai matrimoni, finissero per essere oscurati dalla sua scomoda e ingombrante presenza? Con qualcuno al suo fianco, Boccale, oltre ai compensi, avrebbe spartito anche la scena? In effetti, tra le regole che si era autoimposto, quella fondamentale era non oscurare gli sposi per nulla al mondo. La luce dei riflettori doveva cadere soltanto su loro due, i festeggiati, mentre lui, intanto, non doveva far altro che aggirarsi, nei paraggi, come un'ombra, come una mosca, come un direttore della fotografia o un regista, e cioè come colui che la indirizzava, la luce, o la faceva riflettere, o come la luce stessa, semmai, ma mai come quello a cui spettava anche solo uno spicchio di quella luce, mai come un One-man-show, un mattatore, o uno special guest, tutti appellativi, quelli, che rigettava al mittente. Boccale entrava in scena soltanto se l'occasione lo richiedeva. Se si accorgeva che qualcosa non tornava, se c'era qualcuno che se ne stava in disparte senza partecipare, un vecchio incazzato colto dalla smania di abbandonare la festa, un ragazzino taciturno preso dalla noia, un bambino capriccioso, allora e soltanto allora interveniva con un tempismo proprio dei Maitre d'Hotel o dei grandi campioni dello sport. Questo, perlomeno, in teoria, perché nella maggior parte dei casi Boccale finiva al centro del palcoscenico senza nemmeno rendersene conto, un po' perché lui ci era nato per stare lì e un po' perché erano gli invitati a volerlo lì.

*Ma forse non era così, forse non era quella la ragione, e con ogni probabilità Boccale era semplicemente stanco di lavorare da solo, di fare tutto da solo, di caricarsi da solo tutto il tempo di quelle serate sulle sue spalle, oppure no, non era vero, e Boccale potrebbe aver scelto Litro per soddisfare ancora di più le richieste della clientela. In fondo, c'era un'altra regola da tenere a mente, il suo vero chiodo fisso: soddisfare la clientela, sempre, ad ogni costo. E quello poteva voler dire da una parte organizzare scherzi divertenti per rinverdire un momento morto, ma dall'altra poteva voler dire anche esibirsi in spettacoli osceni, incluso lo spogliarello, oppure, qualora ce ne fosse stato bisogno, scopare con una

delle damigelle, per il bene suo, della damigella, e per il bene della sposa.

*Insomma, non era chiaro a nessuno il movente che lo spinse a collaborare con lui, ma sta di fatto che i due divennero soci e debuttarono al matrimonio dell'amico dello sposo che un paio di settimane prima si era messo d'accordo con Litro, e la serata fu esaltante perché la lettura della lettera-papiro di Litro venne coperta di applausi e perché Boccale fece la sua solita performance, se non fosse che quando Boccale si esibì, Litro lo osservò interessato, cosa che, viceversa, non successe: al turno di Litro, Boccale voltò la testa dall'altra parte e prese a guardarsi in giro, come se non volesse ascoltare, come se avesse la testa tra le nuvole, come se non gli importasse.

*Ma al di là di quelle scaramucce silenziose, la coppia funzionava alla grande e i due, matrimonio dopo matrimonio, si fecero un nome, divennero sempre più famosi, finché vennero addirittura chiamati ad una festa nuziale di importanza capitale, quella tra il direttore generale di Monte Dei Paschi e la direttrice di Banca Etruria. E per quella che era la serata lavorativa più importante della sua carriera e che avrebbe potuto farlo conoscere agli uomini più in vista di Siena, Boccale scelse, in controtendenza rispetto ai suoi usi, di vestirsi con una t-shirt attillata color rosa tramonto, con tinte fosforescenti, quasi volesse mettere in bella mostra i suoi trapezi, la sua schiena che da sola copriva perlomeno due persone di media statura, le due spalle che sembravano non smettere mai di crescere, di allargarsi, persino durante la cena e durante la lettura delle lettere-papiro di Litro che si divertì a giocare con le parole e a piazzare qua e là, tra le righe, qualche lieve e sottile punzecchiatura ai problemi causati al sistema finanziario dalle due banche toscane, mentre Boccale preferì ancora una volta evitare di guardare le reazioni sui volti degli invitati, tutte quelle facce meravigliate al momento della lettura, restando al tavolo a scolarsi diversi bicchieri di vino, alternando, senza nessuna remora, il bianco con il rosso, per poi alzarsi dalla sedia, d'un tratto, avanzare verso Litro, strappargli il microfono di mano, a pochi versi dal culmine della lettera-papiro, per poi iniziare, in mezzo alle proteste generali, un discorso che non solo andava contro le due regole che si era autoimposto, ma che sembrava non avere né capo né coda: soltanto uno schizofrenico e interminabile sviluppo a zig zag.

*I compromessi, si sa, fanno parte della vita, e vanno accettati, disse Boccale. Ma non tutti. Ce ne sono alcuni contro cui bisogna combattere, e il matrimonio è uno di questi. Siamo onesti, avanti: sposarsi è da ritardati. Io l'ho capito a mie spese, in tutti i sensi. Se lo avessi capito prima di sposarla, ora non dovrei sborsare ventimila euro ogni anno a quella troia della mia ex moglie. Troia lei e coglione io, perché i presupposti per rendersene conto c'erano tutti, e fin da subito. Lei, la bastarda, Maria, terrona, di Catania, si volle sposare in un monastero di frati francescani poco fuori le mura di Siena. Ma io dico: vi rendete conto? Un monastero di frati! Va be', già la cosa mi puzzava, ma io, coglione, per l'appunto, la appoggiai, probabilmente per quella cosa orribile che la gente chiama amore senza sapere cos'è, sebbene, ripeto, di frati e monasteri ne avrei fatto volentieri a meno. In ogni caso la messa si svolse, e si svolse come doveva svolgersi, con tutti i crismi del caso, come in una chiesa qualsiasi, presumo, – lo posso soltanto ipotizzare perché in chiesa non ci mettevo piede già da 20 anni –, almeno fino al momento topico, quando, nel bel mezzo della cerimonia, il frate ci chiese di pronunciare l'uno il nome dell'altro, come da norma. Io dissi il suo nome, Maria, mentre il suo testimone, un tale Emiliano, attaccò a fare degli strani versi da dietro l'altare e Maria, un attimo dopo, invece di dire il mio nome, invece di dire sì, Paolo – perché Paolo, per la cronaca, è il mio nome – insomma invece di dire sì, Paolo, ti amo, ti scoperò tutti i giorni della mia vita, o qualcosa del genere, disse il nome del testimone, di quel coglione di Emiliano, al ché il frate, mezzo imbambolato, mezzo assonnato, mezzo incazzato, ci guardò e ci chiese: Emiliano? E chi è costui? Si scatenò il panico. Lei chiese scusa. Disse: eh, vabbè', mi sono sbagliata. Costui si chiama Paolo, disse lei, correggendosi. Poi ritornò la calma in chiesa, e tutto proseguì abbastanza bene, anche se, quella che divenne mia suocera, poco dopo, al ristorante, mi disse: Paolo caro, sto matrimonio è iniziato male, e finirà tragicamente. E aveva ragione, la vecchia profeta. Porca puttana se aveva ragione! Due settimane dopo, verso la fine del viaggio di nozze, entrammo in bar a Kanazawa, in Giappone, e ordinammo due

cappuccini ad una barista metà basca e metà giapponese, un viso dove l'estremo oriente e l'estremo occidente si fondevano alla perfezione in un trionfo di armonia e pace fra tutte le nazioni che mandò fuori controllo il mio cazzo, che mi fece venire un'erezione gigantesca e che mi stregò così tanto che non riuscivo a staccarle lo sguardo di dosso. Così andai da lei, le feci qualche battuta, in inglese, e la ragazza continuava a strizzarmi i suoi occhi a mandorla, a guardarmi con quel sorriso che le donne, come ben sapete, fanno quando vogliono far intendere qualcosa senza dirlo apertamente, e io caddi di nuovo vittima del suo viso e del suo seno, su per giù una quarta, se non ricordo male, ma di quelle quarte così sode e sinuose che il supporto dato dal reggiseno era pressoché inutile. Santo cielo, quel seno stava su da solo, e i suoi capezzoli puntavano dritto su di me, sul mio cazzo che intanto come me non ne poteva più di aspettare e mi ordinava di fare qualcosa, qualsiasi cosa. Così lo ascoltai ed entrai in bagno con lei, scopandola con tutte le forze che avevo in corpo contro la porta del cesso. Credetemi, una scopata assurda, forse la migliore di tutta la mia vita. Poi mi ricomposi, aspettai che il mio cazzo si acquietasse un po', ed uscii, raggiungendo mia moglie al tavolo che mi chiese cosa avessi fatto in quei quindici minuti. Nulla, dissi io. Nulla? E questo odore che hai addosso? Quale odore, chiesi io. Questo odore di...donna, mi disse. Sarà il tuo, risposi io. Tu sei una donna, no? E a quella battuta si zitti, quantomeno fino a quando non arrivarono i nostri cappuccini che mi colsero di sorpresa e che avrebbe colto di sorpresa chiunque. La barista era una pittrice nonché una specialista nell'arte del cappuccino e disegnò due immagini sulla schiuma. In uno, quello che diede a Maria, c'era disegnato un volto di donna con delle corna installate sulla testa, mentre in quello che diede a me c'erano una ragazza e un ragazzo che si baciavano. Non potete capire! Non l'avesse mai fatto! Alla vista dei cappuccini, la mia fresca e gioviale mogliettina prese il cappuccino, ancora bollente, e lo riversò su quel viso fatato. Fanculo, pensai. Addio pace fra i popoli. Addio armonia. Addio tutto. Poi si gettò su di lei, e prese a menarla, risvegliando un demone che si espanse a macchia d'olio fino a prendere possesso di lei, mentre io, in un primo momento, non feci nulla. Non so perché. C'era il cappuccino, da un lato, che attirava la mia attenzione con dei segnali di fumo, ma capite bene che non potevo non godermi quello spettacolo tremendo fatto di pugni nel costato, ginocchia appuntite dritte nel naso, capelli stratonati, gambe attorcigliate, grida di rabbia e sofferenza, una macedonia di lingue e insulti. Bellissimo! Epico! Uno spettacolo che durò fino a quando intervennero il proprietario del bar assistito da una coppia di ragazzi francesi omosessuali in visita a Kanazawa che placarono la rissa, ma non la bocca di mia moglie: brutta puttana giapponese! Brutta puttana giapponese!, urlava, mentre l'altra le rispondeva a tono. Dico tono perché parlava in giapponese e non potevo certo capire cosa stesse dicendo. Però il tono era di quelli che non si dimenticano, il tono di un'anima basca, irredentista. E io per un attimo pensai: fantastico! Due donne che litigano per me. Ma non era vero. Non stavano litigando per me, no: in palio c'era la supremazia di una donna sull'altra, la stupida ridicola dignità dello spirito femminile. Dopotutto, alla giapponese, non importava un fico secco di me: per lei io ero uno qualunque con cui desiderava farsi una scopata. Per mia moglie, invece, ero già passato dall'essere il più grande amore della sua vita al più grande puttaniere del pianeta. Proprio così: il più grande puttaniere del pianeta, mi disse. Tu sei morto! Sei morto!, mi ripeteva, la troia. E sono certo che mi avrebbe ucciso davvero se il capo del bar non gli avesse portato via i coltelli e la tazza del cappuccino da sotto il naso. Al ché io, indeciso se svignarmela o meno, passai al contrattacco: e tu, allora? Con Emiliano hai fatto lo stesso, o sbaglio?, le rinfacciai. Certo che sbagli, mi disse. Emiliano è solo un amico, mi disse, alzando i tacchi e andandosene. Mi piantò lì, di fianco ad un incidente diplomatico, alla giapponese alla quale aveva scombinato i lineamenti e scarabocchiato la pelle. Avrei voluto rincorrerla, dirle che mi dispiaceva, che avevo fatto uno sbaglio terrificante, orribile, che non si sarebbe ripetuto mai più, ma inaspettatamente, come in un film dove il cattivo riappare nonostante sia stato colpito più volte a morte, quella che era ormai ufficiosamente la mia ex moglie, Maria, tornò, ancora più incattivita, e mi caricò a testa bassa come un toro, coprendomi di calci nelle tibie. Poi si staccò da me, andò dal proprietario, le chiese lo scontrino, in un pessimo inglese. Lui glielo fece,

Maria pagò, prese lo scontrino, me lo sventolò davanti alla faccia, e mi disse: lo vedi? Ecco, guarda bene. Poi tirò fuori l'accendino dalla tasca, bruciò lo scontrino e me lo tirò addosso, quella pazza cagna maledetta. E adesso scopati pure la tua giapponese, mi disse, puttaniere bastardo! Ficcagli il cazzo in quella bocca sfigurata se riesci!, mi disse. Poi se ne andò, questa volta davvero, per sempre, mentre l'ambulanza era arrivata per soccorrere la giapponese e mentre io me ne andai lasciando sul bancone i due cappuccini fumanti.

*Boccale si fermò un attimo per incrociare gli sguardi degli sposi che lo guardavano con la speranza che se la finisse di dire tutte quelle stupidaggini mettendoli in imbarazzo, ma la verità è che si fermò anche per perlustrare i vestiti, le scollature e gli sguardi delle damigelle arrapate che non vedevano l'ora di entrare con lui nel bagno del ristorante per farsi una scopata clandestina come lui aveva fatto con la barista giapponese durante il viaggio di nozze, ma era ancora troppo presto perché Boccale non aveva terminato il suo discorso che riprese dopo aver tirato un lungo sospiro: sapete, disse, io sono uno che può scopare per dieci ore. La prima ora preliminari. La seconda sesso con le mutande, la terza sesso senza mutande, la quarta sesso duro, la quinta sesso puro, la sesta amore parlato, la settima amore silenzioso, l'ottava amore rinato, la nona amore eterno, la decima amore sognato. Ma oltre a scopare come dio comanda, disse, facendo un giro su stesso, so fare anche molto altro. So, ad esempio, scrivere delle bellissime lettere! Anzi, delle bellissime lettere-papiro, come le chiama il mio carissimo compagno di avventure. Che ci vuole? Pensate che sia così difficile? Sentite qua, questa l'ho scritta per voi due, o forse l'ho scritta per me, disse Boccale, rivolgendosi agli sposi e tirando fuori un foglietto dalla tasca: adesso basta, disse, con fare perentorio, ho bisogno di dormire per camminare o di camminare per dormire, di uscire all'aperto, rivedere me stesso, anche se, a dire il vero, credo di aver capito quanto il mio passo non c'entri più nulla con quello di qualcun altro, ma che, qualsiasi cosa sia, di certo è autistico, autistico, lo ripeto, è un passo che non indietreggia come lo spadaccino, non si ritrae per prendere lo slancio, ma punta avanti, come il mio cazzo in questo momento, come il naso di un cane quando si arrapa o fiuta il pericolo, punta oltre la punta stessa del naso, un passo che cammina solo con me sulla superficie dell'universo, e non ne vuole sapere di arrestare, di cadere, di entrare nell'ufficio del capo, di andare a capo, perché il mio passo è intestato a tutti coloro che camminano soli per farla franca con se stessi, e non c'è niente di male in questo, no! Vaffanculo! Mi rimetterò a nuovo, e lo farò per me soltanto. Quindi dimenticatemi, lasciatemi in pace, lasciatemi ri-fare il mio cammino da capo!

*Boccale finì il suo discorso, gettò il microfono contro Litro, voltò le spalle agli sposi, e prese la via di casa, dirigendosi verso la sua macchina, mentre nel frattempo si formò una sorta di griglia di partenza prima di una gara di atletica leggera a cui presero parte una sfilza di donne, tra cui damigelle, ragazze e signore attempate, tutte spinte dallo stesso intento: rincorrere Boccale, fermarlo e implorarlo di restare.

Giorgio Ghiotti

Il nostro Sur

A Veronica

Eravamo gli unici studenti di Lettere a frequentare il corso di Letteratura ispanoamericana del professor T., Veronica ed io.

Ci si alzava alle sei del mattino per trovare parcheggio vicino all'università, quasi sempre nel grande spiazzo davanti al Verano, nome strano per un cimitero – avevo letto in *Aracoeli* che «verano», in spagnolo, significa estate. Alle sette non c'erano macchine, nessuno in visita per i morti ai quali erano riservate le ore più tarde della giornata, quelle più miti. I banchi dei fiori erano aperti dall'alba; la vecchia del banco 1, se passavamo là davanti per risalire verso san Lorenzo dov'erano le aule, chiedeva "Fiori, volete i fiori, belli?" pure quando imparò a riconoscerci, tra novembre e dicembre, che l'umidità della mattina metteva nelle ossa un fastidio e fiaccava anche i muscoli e svegliava dal sonno ancora recente. *Parlo di Veronica come di un animaletto amato del quale non si riesca a risalire all'anno della scomparsa, perché il ricordo e il bene lo tengono costantemente vivo e quasi visibile, un gatto scappato di casa che dopo molti anni, appena un poco invecchiato, si è certi di riconoscere per la strada, inselvatichito ma non smemorato, e facile è convincersi che ci stia parlando con quegli occhi familiari, e ci creiamo il discorso a nostro piacimento prima che un salto improvviso ne renda nuovamente l'assenza e ne lasci solo una sagoma, un contorno illusorio, come quando si guarda a lungo una luce e poi, su una parete, l'occhio proietta l'ombra della fonte luminosa come un sole nero che svanisce a fatica e non senza il timore che sarà impossibile tornare a vedere per intero le cose del mondo.

Delle lentiggini sparse sul naso e sulle guance a nascondere in parte le occhiaie profonde; una bocca piccola, bassa, un mento sottile per il quale mi viene ora da dire che aveva, Veronica, un viso da pappagallo, di quelli verdi che strepitano festanti e vanitosi nei platani sul Lungotevere; un corpo esile, pieno di grazia, seni piccoli e appuntiti sotto i maglioni, gambe magre da bambina in calze grigie scaldate alla caviglia e al polpaccio da scaldamuscoli neri, o bordeaux; e capelli tirati con troppa energia all'indietro in una coda alta, che io ho sempre voluto trovare splendidi e pericolosamente attraenti se lasciati liberi di cadere davanti agli occhi, appena mossi e un poco sfibrati – ma così li vedevo esclusivamente alle feste con gli altri studenti di Lettere, feste durante le quali si parlava di letteratura con una passione travolgente e una sicurezza, un'arroganza perdonabile solo alla giovinezza. Chi voleva diventare critico, chi un grande linguista. Veronica voleva scrivere versi, girava sempre con un libro nella borsa; mai nulla di quel che riguardasse gli esami. Erano libri di poesia, di narrativa, scelti con straordinario gusto alla libreria di piazza Mancini dove abbiamo organizzato delle serate dedicate alla traduzione, alla poesia. Uno degli ultimi libri che le ho visto sfogliare è stato *La figlia dell'insonnia* di Alejandra Pizarnik. Andava pazza per Alejandra Pizarnik, "una voce in continua lotta col silenzio"[1]. Tutte e due.

Ciò che amavo in lei, più della complicità e della fiducia assoluta della quale mi fece istintivamente dono, era il futuro intravisto nelle ore passate insieme, l'indipendenza assaggiata nei pomeriggi a fumare – io Camel lei Winston blu – e leggere Aura di Carlos Fuentes ad alta voce per l'esame del professor T., guardandoci increduli per quel che andavamo leggendo, ripetendoci "assurdo, assurdo, come vola!" se un gatto prendeva fuoco tra quelle pagine o una vecchia morente cambiava pelle come accade ai serpenti e da quel corpo grinzoso ne usciva una fanciulla bellissima da possedere sul letto circondato di specchi. Spesso accade che, tra due amici, ce n'è uno che influenzi per ascendenza, per carattere o per pigrizia le scelte dell'altro. Veronica aveva la mia stessa età e non la aveva, sembrava

avere molti più anni di me quando accendeva una sigaretta e parlava di suo padre riempiendosi la bocca di fumo, quel padre anziano, più anziano del mio e dei padri in genere, una creatura vecchissima nei suoi racconti perché la stanchezza porta con sé la vecchiaia, e non il contrario come credono alcuni. Aveva quarant'anni, Veronica, quando per telefono consolava sua madre, che si era trasferita in Umbria, come un'amica, quando dopo un'intera giornata di lezioni e di studio all'università tornava a casa e subito riusciva per portare fuori i cani, e preparare la cena, e fare una doccia e litigare per telefono col fidanzato che pure abitava fuori Roma, sempre a combattere con quella spalla lussata, uno strazio. Dev'essere stato frustrante mandare avanti i giorni in quelle lontananze; allora, scorrere le fotografie sullo smartphone, mostrarmele con orgoglio, "mia madre ha piantato l'orto", "guarda quant'è cresciuta la piccolina" e appariva sullo schermo un muso affilato di Collie.

Vivemmo, Veronica ed io, dei mesi di spaventevole e felice inquietudine durante il corso di Letteratura ispanoamericana del professor T., affascinati da quell'uomo straordinario, capace – così assicuravamo goliardicamente ai nostri amici di Lettere per convincerli a seguire la seconda parte del corso nel semestre successivo – di fartelo venire duro parlando del romanzo costumbrista, del sincretismo religioso in Sudamerica, dei *cuentos* messicani e della pampa argentina. Le case sono piene di rumori per il legno delle ante, per le pentole e le padelle malamente incastrate, per le buste che frusciano cadendo al suolo e i neon che sfrigolano e sembra lo spalancarsi di crepe nei muri. Ora facevamo caso a ogni rumore, per colpa del racconto di Cortazar[2]. Non si può vivere in pace con l'idea che qualcuno si aggiri per la tua casa e ne occupi, una per una, le stanze. Non si può avere un sonno tranquillo se quattro bare uguali moltiplicano il cadavere di un'attricetta di provincia divenuta la donna più amata dell'Argentina e vengono spedite ai quattro angoli del mondo per far sparire il corpo, se su tutte c'è scritto "Evita Peròn" ma solo una contiene il cadavere imbalsamato come nel gioco dei tre bicchieri in cui uno solo nasconde la moneta e gli altri sono vuoti: un inganno[3]. Sognare il tuo palazzo demolito, poi svegliarti o credere d'esser sveglio, vedere (te ne convinci) la parete accanto al letto espandersi, i mobili crescere e l'universo entrare da tutti i pori mentre la casa s'ingombra, portata di nuovo alle sue proporzioni di sempre, sobria e vestita come il palazzo coloniale di Carpentier nel *Viaggio alle origini* – dov'è il mago che mandi indietro il tempo? Un manipolo di donne ustionate che affolla gli ospedali in segno di ribellione, l'archivio bambini scomparsi tra fughe rapimenti e omicidi[4]. E temere di diventar pazzi come Rebecca, arrivata nel mondo a undici anni come predetto da Aureliano, che divora terra e calcinacci di muro per delle inspiegabili crisi nervose[5]; vomitare uno, tre, cinquanta coniglietti in via Suipacha e scriverlo in una lettera per una signorina a Parigi. Si scrivono lettere perché è sempre una cosa struggente scrivere lettere, che nessuno lo fa più, e perché ci sia qualcosa da aspettare. Una risposta. Si scrivono lettere per continuare a sperare.[6]

Ci telefonavamo ogni giorno per confrontarci sui racconti di Rulfo, sulle fantasticazioni di Brausen per rifugiarsi da una vita in cui tutto crolla irrimediabilmente con una moglie in ospedale e vicini di casa che litigano in una cucina dalle pareti troppo sottili[7]; quelle pagine tormentate dalla matita per catturare frasi, immagini, vite da aggiungere alle nostre. Nessuno muore per sempre, questo ci dicevano gli autori spiegati in classe dal professor T., per nessuno è escluso un ritorno se i personaggi morivano fucilati contro un muro e tornavano in vita duecento pagine più avanti. Quello che per certe letterature è l'aldilà, in Sudamerica è un «quieorapersempre»[8]. Noi pure soffrivamo di quel disperato senso di immortalità, credevamo di poterli sentire davvero, i nostri morti, i fuggiti lontano,

tra le pietre sul letto di un fiume, nelle cortecce degli alberi, o soffiare nel vento contro le finestre di casa. E sperare in un ritorno, me ne accorgo ora, era fondamentale per lei che viveva quella strana maternità da lontano (Veronica abitava come ho scritto da sola, eccetto che per due cani – uno aveva lo stesso identico nome del mio, Pixi – che mi facevano starnutire in continuazione) e per me, che avevo appena perso un'amica e con lei l'innocenza dell'infanzia.

Le lezioni del professor T. rappresentarono la parentesi più felice delle nostre giovinezze, il nostro cerchio magico fuori dal quale il mondo è tornato a ingrigirsi, la musica si è fatta più calma e non si sente più l'odore forte di frutta tra i colori dei mercati latini. Alla fine del corso abbiamo dato l'esame studiando per passarlo giorni e notti intere, lo abbiamo passato col massimo dei voti, poi Veronica ha lasciato l'università e da allora, come fosse la cosa più naturale del mondo, abbiamo smesso di vederci e di sentirci, siamo diventati due estranei l'uno per l'altra. Un patto taciuto del quale eravamo consapevoli entrambi, in qualche parte remota della nostra coscienza. Non mi sono più spinto fino al suo appartamento, non ho più visto il coniglietto sul comodino che si accendeva di una luce fluorescente interna, verde, come un giocattolo rabbioso. Né l'ho più vista camminare per i corridoi della facoltà con quel suo passo allegro e pure un poco trascinato. Mi manca l'odore di fumo stantio nella sua auto, i sedili ricoperti di peli, i libri sul cruscotto come relitti a prendersi tutta la luce del cielo, quelle copertine scolorite, gli angoli rovinati, i pacchetti di sigarette vuoti nella borsa, incastrata tra un sedile e l'altro, sopra il freno a mano. Ricordo che gli ultimi tempi stava imparando a leggere i tarocchi, ne pescava dal mazzo inorridendo se portavano un segno di sventura, valutava quei simboli cercando di captarne il messaggio segreto. Io non ne capivo niente e ammiravo sommamente quei disegni pieni di soli, di vasi, di spade e flutti d'acqua.

*Siamo cresciuti più in pochi mesi che in anni interi, Veronica ed io. E crescere è un buco arrugginito bellissimo, un buco arrugginito e bellissimo che si allarga, col tempo, si slabbra e pare, a vederlo dal bordo, un cratere gigante, meraviglioso, lo spettacolo di un solco lunare nel quale qualcuno resta intrappolato per sempre.

33

un giorno

forse un giorno forse

me ne andrò senza restare

me ne andrò come chi se ne va

Alejandra Pizarnik



Veronica ed io. Lei ha tra le mani un coniglietto bianco, io uno nero.

Note:

[1] Lo scrive Julio Cortazar in una lettera a Pizarnik.

[2] Cortazar, *Casa occupata*

[3] Martinez, *Santa Evita*

[4] Enriquez, *Quando parlavamo con i morti*

[5] Marquez, *Cent'anni di solitudine*

[6] Cortazar, *Lettera a una signorina a Parigi*

[7] Onetti, *La vita breve*

[8] È Ernesto Franco a utilizzare questa espressione nell'introduzione alla raccolta di racconti *La pianura in fiamme* di Juan Rulfo.

Ciro Gazzola

Cose da vedere

Si erano trasferiti lì qualche settimana prima che lei scoprisse di essere incinta. La coincidenza poteva sembrare voluta, ma non lo era, anche se l'idea aleggiava nell'aria e Margherita sapeva che era soltanto questione di tempo. Ne avevano parlato, sia del trasloco che del bambino. Alla fine le due cose erano arrivate insieme.

Carlo aveva insistito per allontanarsi dalla città, che era piccola ma nondimeno lo soffocava. Aveva bisogno di spazio; era nato in campagna, voleva tornarci. Margherita non aveva trovato nulla da ridire. Anche a lei sarebbe piaciuto avere un terrazzo, un giardino, un paesaggio più ampio da osservare intorno. Era un'idea vaga, una *réverie* di lei che piantava fiori e li vedeva crescere dalla sua finestra, si aggirava a piedi nudi nell'erba con un annaffiatoio in mano e un cappello di paglia in testa, beveva tè fresco sotto un portico seduta a un gran tavolo di radica scura.

Così per mesi avevano vagato fra casolari spersi in mezzo alla pianura e villette a schiera in zone ancora poco edificate. Ognuna di quelle case trasmetteva a Margherita un senso di vacuità, di poca sostanza. Forse era il silenzio che le circondava, miscuglio in realtà di rumori poco abituali: il frusciare delle foglie di una siepe, un tosaerba, il grido dei corvi, il motore di una motosega in lontananza. Dopo qualche mese di ricerca – sabati e domenica passati in auto mangiando in trattorie lungo la strada, l'odore del sudore che li tormentava quando tornavano a casa la sera – avevano trovato una piccola casa ai piedi delle montagne, in un paese che ora stava rinascendo grazie a giovani coppie affamate di vita e libertà. Gente come loro, con gli stessi sogni e le stesse radici, madri e padri laboriosi e infelici da lasciarsi alle spalle. L'agente immobiliare li aveva accompagnati a vederla e, appena scesi dall'auto, aveva indicato loro le case intorno. Molte erano in via di ristrutturazione, altre – già abitate – lasciavano intravedere giocattoli abbandonati fra l'erba, altalene, tricicli, biciclette dotate di seggiolino appoggiate contro lo steccato.

Credo che questo posto sarebbe perfetto per voi, aveva detto. Molte case sono state acquistate di recente. Nel giro di qualche anno sarà un pullulare di vita, qui. Ve lo posso assicurare.

Carlo aveva sorriso. Margherita non aveva saputo trovare obiezioni credibili. Era stanca. Voleva fermarsi, riposare, essere felice.

Quando si erano trasferiti, nei primi tempi, Margherita non aveva nemmeno notato la casa davanti alla sua. Forse la colpa era da attribuire al trasloco, al caos, all'andirivieni di mobili, divani, scatoloni, attrezzi da cucina, cianfrusaglie; o magari invece era che – in mezzo a tante case in ristrutturazione, al viavai dei camion e dei furgoncini carichi di muratori rumeni, al rumore di una ruspa – tutto sembrava in via di ridefinizione, quella casa soltanto un pezzo del *puzzle* fra gli altri. Eppure, più tardi, quando finalmente la vide, Margherita si chiese come avesse fatto a ignorarla. Era decrepita, la tinta del muro scrostata, l'erba del giardino non tagliata, un'aria d'indifferenza cristallizzata nei balconi lasciati aperti a sbattere quando c'era vento, nelle tende scure che si intravedevano oltre le finestre sporche, nei *depliant* ingialliti dei supermercati nella cassetta della posta, nell'uomo che si sedeva ogni giorno in veranda a fumarsi una sigaretta.

Margherita lo osservava dalla sua finestra mentre aspettava che Carlo rincasasse. Lo vedeva uscire lasciando la porta aperta dietro di sé, sedersi su una vecchia sedia in vimini sotto il piccolo portico con le piastrelle in cotto. Le rughe gli rigavano il volto e i suoi movimenti, camminando, erano lenti, misurati sui dolori reumatici e sulla pazienza della vecchiaia. Stonava con ciò che aveva intorno: giovani mamme che uscivano spingendo carrozzine moderne, piccoli SUV a misura di neonato, grida

di rondini, abbaiare di piccoli, isterici cani da compagnia. Margherita osservava le madri a spasso con i bambini sfiorandosi lo stomaco all'altezza del basso ventre. Si incrociavano sul marciapiedi, si salutavano con la mano o con un bacio sulla guancia, poi – quasi come in un rito – ognuna sbirciava nella carrozzina dell'altra, rialzava la testa sorridente, diceva qualche parola di complimento. Oltre il vetro, senza poter sentire i loro discorsi, Margherita scorgeva soltanto i sorrisi, i gesti aerei delle mani a sottolineare qualcosa di ancora misterioso per lei, le bocche che si muovevano, le teste che annuivano, annuivano *continuamente*. Dietro di loro, il vecchio seduto nella sua veranda sorrideva e portava la sigaretta alla bocca. Le mamme non lo guardavano neanche; pareva non appartenere al loro mondo, come una scheggia invisibile conficcata sotto le dita a ricordare che, da qualche parte, esiste ancora il dolore.

Il sabato, poi, gli uomini si svegliavano tardi e uscivano dalla porta sbadigliando, stendendo in alto le braccia per sgranchirsi. Le donne erano già sveglie: c'erano bambini da accudire, un'insolita aria di festa che tornava ogni sette giorni, le braciole da mettere a marinare nell'olio e nelle spezie, le salsicce da tagliare e battere fra le mani. Venivano accesi tosaerba e decespugliatori: l'odore della benzina e dei pollini invadeva l'aria; quand'era mezzogiorno si mescolava all'aroma della legna nei caminetti, della carne dei barbecue trascinati fuori dal garage e posti sui prati davanti le case, al fumo che saliva sopra le siepi e poi i tetti.

Anche Carlo aveva voluto comprare un barbecue. Vagheggiava di pranzi con amici, grandi abbuffate nei week-end d'estate. Margherita in quel periodo non sopportava la carne – *forse per via della gravidanza*, le aveva detto sua madre – ma non si era opposta. Come Carlo, anche lei era cresciuta con solidi valori da piccola provincia su cui però si erano andate innestando, con il tempo, tutta una serie di immagini d'oltreoceano: case uguali, villette schierate a battaglia, steccati a dividerle, un'aria di benessere che si spandeva intorno a trascinare avanti un vecchio, vago sogno di benessere. Così un sabato anche loro esposero in giardino il loro bel tavolo in legno d'abete trattato e le loro sedie di ferro con i cuscini bianchi. Carlo osservava le istruzioni del barbecue cercando di comprenderle con il suo inglese stentato. Avevano invitato i vicini, quattro coppie più o meno della loro età. Margherita aveva incontrato le donne per strada, aveva parlato con loro del bambino che sarebbe arrivato. Forse era questo a averle unite sin da subito, pensava, o forse invece era altro, il desiderio inconscio di ricostruire una qualche forma di comunità lì dove restavano soltanto le rovine di un'altra comunità che non c'era più; il vecchio, dalla sua sedia, le osservava parlare fumando placidamente la sua sigaretta.

Gli ospiti arrivarono verso mezzogiorno. Gli uomini spingevano i passeggini, le donne portavano in mano piatti di patate al forno, insalata, peperoni grigliati, una crostata. Margherita li accolse in giardino. Era a piedi nudi, sentiva il fresco dell'erba risalirle lungo le gambe fino alla colonna vertebrale. Si salutarono, si scambiarono baci sulle guance. Gli uomini si strinsero la mano, si affollarono intorno al barbecue per aiutare Carlo a accenderlo. Margherita stappò loro una birra, portò fuori un aperitivo analcolico. L'atmosfera era rilassata, priva di pericolo. Anche Margherita si sentiva in pace con il mondo, come dopo aver trovato l'ultima parola di un cruciverba.

Si sedettero al tavolo. Carlo seguiva l'andamento della carne sul fuoco, Margherita parlava con gli altri di sciocchezze: il lavoro, la ristrutturazione delle rispettive case, quanto fosse bello aver trovato un posto come quello. A un certo punto, mentre il marito di Sara si accendeva una sigaretta, a Margherita venne in mente l'uomo che viveva nella casa di fronte.

Lo conoscete?, chiese.

Sì, rispose Francesca mentre osservava il suo bambino dormire e muoveva con una mano il passeggino avanti e indietro. Sta qui da sempre. Noi siamo arrivati tre anni fa e lui c'era già. Una volta è passato di qua il fratello – sarà stato un annetto fa al massimo – e si è fermato davanti casa nostra a guardarla,

così Luca l'ha salutato e si sono fermati a fare due chiacchiere. A quanto pare la casa è loro da sempre, ma ora lui si è trasferito altrove e qui è rimasto solo il fratello. È sordomuto.

Sordomuto?, chiese Margherita.

Così ci ha detto suo fratello. Forse è per quello che non ci saluta nemmeno. All'inizio pensavamo fosse scortesia, e invece...

Non lo vedo mai uscire. È sempre lì fuori, in veranda, a fumare.

So che i servizi sociali gli portano da mangiare. E una volta ho visto una signora entrare. Forse era la donna delle pulizie.

Margherita annuì. Sentiva che la conversazione si era illanguidita, ora, e che la colpa era sua. Di nuovo le capitò di provare, all'altezza dello stomaco, un segno vago di stanchezza, un'irritazione profonda ma di cui non riusciva a individuare la provenienza.

Carlo annunciò che la carne era pronta. Tutto allora riprese il suo corso: gli uomini si alzarono per andare a aiutarlo, le donne cominciarono a togliere le pellicole di plastica che ricoprivano le pentole e a appallottolarle sul tavolo, Margherita rientrò in cucina a prendere altra acqua fresca. Rialzando lo sguardo, dopo aver chiuso il frigorifero, vide il vecchio che si sedeva con lentezza sulla sua sedia a dondolo. Rimase ferma a osservarlo sfiorandosi il ventre. Sentì Carlo urlare il suo nome dal giardino. Sospirò profondamente e uscì nuovamente.

Quando il pranzo finì erano le quattro passate. Margherita raccolse le stoviglie e le portò in cucina, le sciacquò nel lavandino e cercò di farle stare nella lavastoviglie. Carlo, in giardino, ripuliva la griglia dal grasso e dagli avanzi di cibo.

Abbiamo avanzato un sacco di roba, disse rientrando in casa. Margherita era seduta al tavolo della cucina e fissava il muro davanti a lei cercando di scacciare il velo di stanchezza che le pesava sugli occhi. Sentendo la voce di Carlo si voltò. Lo vide tenere in mano, in precario equilibrio, almeno tre casseruole piene di carne e di contorni. Pensò che avrebbe dovuto fare un'altra lavastoviglie, che non avrebbero mai potuto finire tutto da soli. L'odore della carne, pungente e speziato – in qualche modo, nella sua mente, un odore sporco, le tormentava le narici e la testa.

Lascia tutto sul tavolo, disse.

Cosa ne facciamo? Buttiamo via?

Margherita si alzò e guardò la pentola: tre o quattro salsicce, due bracioline, qualche costina bruciacchiata. Potrei portarle al vicino, disse.

Quale? – rispose Carlo con voce sorpresa. Quello qui davanti?

Margherita annuì. Suo marito rimase interdetto, guardò fuori dalla finestra e poi, dopo qualche istante di silenzio, si voltò a guardarla: Non mi fa piacere che tu vada da lui. Non mi piace. Non saluta mai. È sordomuto.

Ah.

Me l'ha detto oggi Francesca.

Ho capito.

Credo sarebbe un bel gesto.

Carlo parve riflettere. Quell'uomo continuava a non piacergli, ma ora la sua idea di lui si era fatta diversa: non era un vecchio scorbuto, era un handicappato. All'improvviso apprezzò l'idea di Margherita. Era una cosa gentile. Lui adorava la sua gentilezza.

Direi che è una buona idea, le disse.

Margherita guardò fuori dalla finestra. Il portico del vecchio era vuoto.

Allora vado.

Sì. Vai.

Margherita prese un piatto e lo riempì con una braciola, una salsiccia, due costine. Aggiunse due peperoni grigliati (uno giallo e uno rosso), un po' di pomodoro tagliato a pezzi e immerso nell'olio

piccante. Nel fare tutto questo trattenne il respiro. Poi prese la pellicola trasparente e circondò il piatto. Solo allora riprese a respirare. Prima di uscire chiese a Carlo di mettere via il resto; ci avrebbero pensato più tardi.

Uscita dalla porta, percorse il giardino con il suo tavolo e le sue sedie abbandonate e attraversò la strada. Era una bella serata, l'orizzonte tinto di un rosso che si incuneava fra le nuvole trasformandole in immense sculture di fuoco. Faceva caldo e la strada era vuota. Da qualche parte, da una finestra aperta, una tv trasmetteva una partita di calcio a volume troppo alto. Margherita si diresse verso la casa dell'uomo e suonò il campanello sotto la targhetta del nome – su cui non era scritto alcun nome. Rimase lì ferma a attendere per qualche secondo prima di rendersi conto che il vecchio non poteva sentire il suono del campanello. Si chiese cosa fare: forse poteva lasciare il piatto sotto il suo portico, appoggiato sopra la sedia su cui era solito sedersi? Decise di fare così. Spinse il piccolo cancello di metallo privo di serratura e entrò in giardino. Avanzava piano. Uno spasmo di paura le invadeva lo stomaco.

Era a pochi passi dalla porta d'ingresso quando li vide: gli occhi del vecchio la guardavano da dietro i vetri sporchi della finestra. Si bloccò, fulminata dal terrore. Per un attimo le attraversò la mente l'idea di voltarsi, tornare a casa, gettare fra i rifiuti il piatto, fare finta che tutto questo non fosse successo. Ma poi vide il vecchio che la salutava con la mano e le faceva cenno di attendere. Anche Margherita sollevò la mano per salutarlo, ma lui era già sparito. Rimase lì, ferma.

Ci volle qualche secondo prima che la porta si aprisse e l'uomo uscisse. Aveva fra le mani un taccuino nero e una penna. Si avvicinò a Margherita. Quando fu a tre passi da lei si fermò, si toccò la bocca con l'indice, poi mosse lo stesso dito come per dire 'no'. Margherita annuì e lui sorrise: Le ho portato qualcosa, disse.

Vide che il vecchio le osservava le labbra e gli tese il piatto. Lui continuava a sorridere e a fare 'sì' con la testa. Le fece cenno di attendere, aprì il block-notes e scrisse qualche cosa con calma e precisione, poi lo voltò per farglielo vedere: *GRAZIE*, aveva scritto in lettere maiuscole. Con la mano la invitò verso il portico, le indicò una delle sedie vuote accanto al tavolino. Fece il gesto di bere con la mano destra. Margherita scosse la testa, ma il vecchio continuava a muovere la mano, a dirle 'siediti, siediti', e poi 'bevi qualcosa, vieni'; o almeno era così che lei interpretava quei gesti. L'uomo aveva un viso mobile che sembrava dare un tono al suo gesto, una cosa che a Margherita era sembrato d'avvertire soltanto in qualche attore di teatro o del cinema.

Alla fine annuì guardandolo, avanzò e si sedette. Il vecchio ancora una volta le chiese di attendere e rientrò in casa. Mentre lo aspettava Margherita appoggiò il piatto sul tavolino e guardò il cibo oltre la trasparenza della pellicola. Un'ondata di nausea le salì dal diaframma fino alla gola; cercò di ricacciarla indietro guardando altrove. Di fronte c'era casa sua: Margherita osservò il prato ben tagliato e le tendine gialle del soggiorno da cui poteva indovinare la presenza del divano e della tv. Vide la silhouette di Carlo, al piano di sopra, mentre si muoveva per la camera da letto; poi si concentrò sul giardino abbandonato dopo la festa. *Lui, da qui, ci vede ogni giorno* – pensò. *Vede i nostri pranzi e le nostre cene, le feste e quando andiamo al lavoro o torniamo dal supermercato, dal parrucchiere, da un giro in montagna. Vede tutto però non sente nulla e non è parte di nulla.* Con quegli sbalzi d'umore che le erano diventati così abituali con la gravidanza Margherita divenne triste.

Poco dopo l'uomo uscì con una caraffa d'acqua e due bicchieri sopra un vecchio vassoio di metallo. Lo appoggiò sul tavolo, accanto al piatto di Margherita, e poi si sedette sulla sedia dall'altra parte del tavolo. Tirò fuori dal taschino della camicia il taccuino e la penna e, sempre con enorme lentezza, scrisse: *MI CHIAMO LEOPOLDO*. Scriveva lasciando molto spazio fra una lettera e l'altra, come dovevano avergli insegnato a scuola molto tempo prima. Margherita prese la penna e, sotto le sue

parole, scrisse: *io sono Margherita.*

Leopoldo lesse, fece sì con la testa e poi indicò qualcosa nel piatto. Lei si voltò a guardare e vide alcune piccole margherite selvatiche che crescevano fra l'erba alta. Sorrise e annuì. Lui guardò il piatto che le aveva portato e fece un ampio gesto rotondo nell'aria con la mano sinistra: *BUONO!*, scrisse sul taccuino, poi con l'indice indicò il tavolo nel giardino di lei, le sedie, il barbecue. Si toccò il naso, fece di nuovo quel gesto circolare e contrasse la bocca con soddisfazione. Margherita comprese che l'odore della carne doveva avergli tenuto compagnia per tutta la giornata.

Mi dispiace di non averla invitata, scrisse dopo avergli chiesto il taccuino e la penna.

'No, no', si schermì lui con la testa: *VOI SIETE GIOVANI, IO SONO VECCHIO*

Da quanto vive qui?

SEMPRE

Le piace?

Il vecchio fece 'così così' con la mano, poi la pregò nuovamente di attendere e rientrò in casa. Margherita si versò un po' d'acqua e la bevve a piccoli sorsi, cercando di calmarsi. Era buona, fresca, priva d'odori. Leopoldo tornò con un libro in mano e lo porse a Margherita. Era una vecchia guida sulle meraviglie dell'India. Sul frontespizio si vedevano alcune piccole fotografie: un immenso fiume, il Taj Mahal, alcune donne sorridenti avvolte in *sari* variopinti.

VORREI ANDARE QUI

Davvero?, scrisse Margherita. Leopoldo annuì.

Perché?

Fece un movimento con gli occhi che sembrava dire 'non so', riprese la penna dalle mani di Margherita e sembrò riflettere: *COSE DA VEDERE*, scrisse, e poi puntò il dito verso la foto del fiume, del mausoleo, infine delle donne. Margherita annuì, come se avesse capito.

Anche qui ci sono tante cose da vedere.

NO. QUESTO L'HO VISTO TUTTO, scrisse lui, e stavolta con la mano fece un gesto teatrale, a ventaglio, tutt'intorno. C'era la strada silenziosa, i giardini ben curati, il rumore della partita, le grida delle rondini, la vista di casa sua. *Questo*, pensò Margherita d'un tratto, *questo e nient'altro.*

Magari un giorno..., scrisse allora calcando la penna sui tre puntini di sospensione.

Leopoldo rise, una risata strana e gutturale che arrivava non si capiva bene da dove. Con le mani fece cenno a Margherita di guardarlo: *VECCHIO*, scrisse. Margherita sorrise e lui le sorrise di rimando. Si stava facendo buio. Erano lì da quasi mezz'ora. Margherita vide Carlo uscire sul portico della loro casa e guardarla da lontano come a chiederle cosa stesse facendo ancora lì. Si voltò verso il vecchio con l'intenzione di salutarlo. Lui la guardava attentamente. Indicò il suo ventre e poi scrisse:

QUANTO? SPAVENTATA?

Margherita alzò sei dita, poi rifletté per un istante sulla seconda domanda. Sì, era spaventata. *Una cosa che non ho mai visto*, scrisse e si sfiorò lo stomaco.

Leopoldo la fissò sorridendo. Riprese il block-notes e scrisse: *POSSO?*, indicando la sua pancia. Margherita non sapeva. Non aveva permesso a nessuno di toccarla, nemmeno a Carlo. Le mancava il fiato quando qualcuno le si avvicinava troppo; anche con suo marito, talvolta, doveva sforzarsi per permettergli il contatto. Alla fine annuì, e annuendo le parve di arrendersi a una forza più grande. Il vecchio avvicinò la mano al ventre di lei continuando a guardarla negli occhi. Aveva mani grandi, le vene bluastre in rilievo. Con delicatezza appoggiò le dita sullo stomaco e rimase fermo così per qualche secondo. Margherita sentiva un'ondata di calore – o era forse vergogna? – risalirle dall'esofago fin lungo la gola. Poi lui allontanò la mano e sfregò i polpastrelli fra di loro. Prese la penna e scrisse: *TANTE COSE DA VEDERE. TU. LUI, ANCHE.*

Margherita lesse le parole sul taccuino che lui le tendeva. Sentì una tensione sciogliersi, ma non avrebbe saputo dire da dove si originasse quell'improvvisa ondata di certezza. Il vecchio le sorrideva, Margherita invece avrebbe tanto voluto piangere.

Più tardi, quella notte, si alzò per andare in bagno e – guardando fuori dalla finestra – vide le luci del portico fuori dalla casa di Leopoldo accese. Scese in cucina a bere un po' d'acqua e scostò le tendine. Il vecchio era seduto alla stessa sedia che aveva occupato lei qualche ora prima, intento a leggere. Margherita immaginò si trattasse della guida dell'India.

Per qualche giorno, dopo quella notte, Margherita non pensò più a Leopoldo. Aveva forti capogiri e una grande stanchezza. Il medico le consigliò di stare ferma a letto e poi, dato che stanchezza e vertigini non passavano con gli integratori che le aveva consigliato, ordinò di ricoverarla.

Margherita passò gli ultimi due mesi di gravidanza in ospedale. Lì, sola, preda di uno stordimento che talvolta non le lasciava nemmeno la forza di pensare, qualche volta le sovveniva la figura del vecchio che leggeva nel suo portico. Guardava fuori dalla finestra della sua stanza al settimo piano, dove c'era soltanto il cielo che, con la fine dell'estate, si faceva buio sempre più presto. Il languore dell'autunno era nell'aria ma lei, lì dentro, lo avvertiva appena, di riflesso. Solo quelle poche volte in cui si sentiva in forze e usciva con Carlo nel piccolo giardino dell'ospedale... ecco, allora sì: la invadeva un senso di fine incipiente e guardando il suo stomaco si sentiva vecchia. In quei momenti si ritrovava il sorriso di Leopoldo davanti agli occhi e si chiedeva: *Anche lui, che non sente, sentirà il tempo? E se sì, come sarà sentire il tempo che passa se non si può avvertirne i suoni?*

Le attraversava la mente il pensiero che Leopoldo possedesse una qualche forma di purezza che a lei era negata: non aveva conosciuto il passaggio dal vecchio *drin* del telefono fisso alle suonerie dei cellulari, gli era sfuggito il rumore cambiato delle auto per la strada, era rimasto indifferente alla musica, agli spot, anche alle assurde melodie dell'ascensore grazie al quale – Carlo al fianco per sostenerla – stava ora tornando nella sua stanza. Anche quando era lì avvertiva suoni che la costringevano a affrontare il presente e il futuro: venivano dal corridoio – quelli del presente, e dal suo ventre – quelli del futuro.

Un giorno Carlo arrivò con un piccolo pacco sottobraccio.

Per te, le disse porgendoglielo.

Margherita lo prese fra le mani. Era avvolto in semplice carta da pacchi. Strappò con cura lo scotch sul retro e estrasse un libro. Era una vecchia guida dell'India.

Me l'ha dato il vicino di fronte, disse Carlo. Non mi ha detto perché, chiaramente...

Rise, quasi avesse fatto una battuta. Margherita invece restò in silenzio. Sul frontespizio, a lettere maiuscole, era scritto: *COSE DA VEDERE*.

Mattia nacque di notte, in anticipo di quindici giorni. Era tutto rosso e sembrava arrabbiato. Quando l'ostetrica lo mise fra le braccia di Margherita lui continuò a urlare; lei comprese all'improvviso che sarebbe stato il suono che l'avrebbe accompagnata per tutto il futuro prossimo.

Si sentì improvvisamente meglio. Le vertigini scomparvero. Il giorno dopo si svegliò riposata e serena. Allattò per la prima volta il bambino, che sembrò comprendere sin da subito il principio meccanico che stava dietro a quel movimento. Chiese di essere dimessa il prima possibile. Voleva tornare a casa, riprendere la costruzione di una vita. I dottori non videro ragioni per non lasciarla andare.

Tre giorni dopo il SUV di Carlo percorreva lentamente la strada che portava a casa loro. Margherita si guardava intorno, meravigliata di come l'autunno avesse svuotato gli alberi dalle foglie, di come i giardini sembrassero vuoti senza le sedie da giardino, gli sdraio, i barbecue, gli ombrelloni. Era il primo autunno che passavano lì e Margherita rimase stupita dal cambiamento che osservava, come se l'autunno avesse spogliato il quartiere della scenografia che gli era propria, lasciando intravedere

le impalcature sghembe che lo sostenevano. Le pareva di essere partita per un lungo viaggio e di tornare ora cambiata, più adulta e consapevole di ciò che aveva intorno. Cercò con gli occhi la casa di Leopoldo, prima ancora di guardare verso casa sua. Vide che i balconi, per la prima volta, erano chiusi, le sedie sotto il portico rimpiazzate da alcune taniche di colore bianco; dei ponteggi nascondevano un lato della casa e si inerpicavano lungo il tetto coperto da grandi teloni di plastica. Che è successo?, chiese a Carlo.

Non so. Credo che il fratello abbia deciso di metterlo in una casa di riposo. Francesca mi ha detto che hanno già venduto la casa. Dovrebbe venire a starci una coppia di Verona.

Carlo continuò a guidare senza guardarla. Non sembrava dare troppa importanza a quello che le aveva appena detto. In cuor suo ne era felice: la casa sarebbe stata ristrutturata, il quartiere avrebbe acquistato valore, magari i nuovi arrivati sarebbero stati persone simpatiche con cui stringere amicizia. Margherita continuò a osservare la casa del vecchio mentre si avvicinavano al loro vialetto. Mattia si mosse fra le sue braccia, emise un piccolo gemito assonnato, poi tornò a calmarsi.

Sai dov'è andato?, chiese lei.

Chi?

Il vecchio.

No. È arrivato un furgone, hanno caricato tutto e sono andati via. Qualche ora dopo è venuto da me e mi ha dato il libro che ti ho portato. C'era una macchina sul suo vialetto. Credo fosse suo fratello.

Ma non sai dove l'hanno portato.

No, non lo so proprio.

Parcheggiarono. Carlo aiutò Margherita a scendere dall'auto e aprì la porta di casa per lasciarla passare. Entrarono. Appena la porta si chiuse alle loro spalle Margherita fu presa da una profonda stanchezza. Andarono di sopra, appoggiarono Mattia nella sua culla e ridiscesero in salotto. Seduta sul divano, il braccio di Carlo sulle spalle, Margherita guardava fuori dalla finestra verso il portico del vecchio mentre il telegiornale della sera trasmetteva le notizie. Vide una figura sotto un lampione, per strada; gli apparve come il messaggero di una qualche notizia, un promemoria di ciò che andava fatto: scoprire dov'era Leopoldo, andare da lui, dirgli che aveva ricevuto il libro, che avrebbe seguito il suo consiglio, avrebbe cercato di vedere tutto ciò che era possibile; respirò. Le sembrava che quella fosse la cosa giusta da fare. *L'unica*. La tv continuava a gracchiare ma Margherita non l'ascoltava. Pregustava il sonno, il risveglio, l'inizio. Pensava a domani, a Mattia, a una nuova vita piena di nuove cose.

Ma il domani viene per piccole scosse improvvisi, sussulti e soprassalti, risvegli improvvisi, pianti. Margherita non dorme. Mattia piange; lei si alza, va alla sua culla, lo tiene in braccio finché non si riaddormenta, gli dà da mangiare quando necessario. Ogni volta che si stende di nuovo nel letto sente la preoccupazione avvolgerla sopra come un drappo; la guida sull'India è lì, sul comodino, e la guarda restare sveglia fino al mattino. Allora suona la sveglia. Carlo si alza, scende in cucina, fa colazione e sale a darle un bacio prima di andare al lavoro.

Quando si alza Mattia piange di nuovo. Margherita lo prende in braccio e scende le scale, lo culla cantandogli le canzoni che sua madre un tempo le ha cantato. In un angolo della sua mente c'è, come un ticchettio lontano, il proposito della sera prima: prendere il telefono, chiamare le sue vicine, chiedere se qualcuna abbia il numero del fratello di Leopoldo, scoprire dov'è stato portato. Ma ogni volta che pensa di cominciare quella trafila viene sommersa da una fatica schiumosa; e allora torna a cullare Mattia, a cantargli canzoni, a dirsi: *lo farò più tardi*. Nel pomeriggio, certo. Nel pomeriggio.

Invece Carlo torna a casa prima, la bacia sulla guancia e si occupa di Mattia mentre lei prepara la cena. Con l'accostarsi del buio Margherita sente allora la sua irrequietezza calmarsi e scivolare lontano. Ormai è tardi. Farà domani. La guida dell'India è sempre di sopra, accanto al letto. Si ripromette di andarla a prendere dopo aver mangiato, di sfogliarla seduta sul divano.

Dopo cena Carlo lava i piatti. Margherita si sente immensamente stanca. Sa che qualcosa non è stato fatto, ma comincia a sfuggirle l'importanza della cosa. Come una bolla che le risale dentro il cervello e di colpo esplose; allora si ricorda di tutto ciò che ha intorno: una casa, un uomo, ora anche un bambino. Prova una sorta di nostalgia, ma orientata in senso contrario – verso il futuro – e si chiede perché. Non sa. La tv ancora gracchia, lei è stanca, l'India è lontana. Margherita si sistema meglio sul divano, appoggia la testa sulla spalla di Carlo che è appena arrivato a sederle accanto. Vuole dimenticare. Ci sono davvero troppe cose da vedere. Forse ce ne sarà anche il tempo: sì, ma sarà domani. Oggi no. Oggi è molto stanca. La guida dell'India rimane chiusa, le sue bellezze non sfogliate. Stasera è davvero molto stanca.

Poi quella guida passerà dal comodino alla libreria in salotto, dalla libreria alla cantina, dalla cantina a una vendita di beneficenza in favore dell'asilo che Mattia ormai frequenterà. Quando arriverà nelle mie mani e io scriverò queste parole Margherita avrà visto molte cose, ma non quelle che voleva. Di Leopoldo, invece, non avrà più saputo niente.

Giulia Annecca

Wu, il santone di Via Ripamonti

Ci sono mattine che mi alzo e penso se Via Ripamonti abbia una fine. Non lo voglio sapere, è bello rubare il calore ramingo dei neon blu in un supermercato cinese, che è semper fidelis perché aperto h24 e proprio per questo semper miser madonna che tristezza e quanta bellezza, proprio perché triste. E non sono in un film di Wong Kar-wai. Fuori stride lento sulle rotaie il 24. Non ha fretta perché non ha una meta, Via Ripamonti non finisce mai, allora che senso ha accelerare? Però sì, ecco, forse un po' di manutenzione alle rotaie. O ai freni. Boh, che ne pensi tu, Wu? Ormai ci conosciamo e mi piace tanto il suono del suo nome. Wu, gli dico, sai che ho letto da qualche parte tempo fa che il cognome Hu a Milano ha superato numericamente quello Rossi? E ho pensato due cose principalmente: uno che esiste davvero il cognome Rossi in Italia e quindi non è solo un'invenzione dei manuali di grammatica dove il signor Rossi incontra il Signor Bianchi e il Signor Rossi nella frase che ruolo ha? Ah Valentino Rossi, dici tu. Giusto. Anche lui attesta fisicamente l'esistenza di questo fantomatico personaggio grammaticale. Dicevo due ragioni. Ah sì, e due che a Milano il cognome più diffuso non è Brambilla o, che so, Fumagalli, ma proprio Rossi. Incredibile. Wu mi sorride.

A volte mi fa tenerezza su quella sedia verde di plastica dietro la scrivania ad ascoltare le mie cazzate e alle spalle a proteggerlo la Madonna. Wu non è cattolico, ma l'ha lasciata lì, in quel cantuccio ricavato fra le piastrelle bianche, dove l'ha abbandonata il proprietario precedente del locale. E quando è sera e piomba la notte col suo blu scuro, il neon della scritta *TUTTO* sulla vetrina dove si ammassano il tonno e i succhi di frutta YOGA irradia sulla Vergine Maria una luce soffiata (se il riso può essere soffiato, non vedo perché non possa accadere lo stesso per la luce), come se il neon starnutisse e dicesse: «Toh! Prendi un po' di lux, non ti nascondere, fatti vedere» e io mi sento felice. Chiedo a Wu (poverocristo, devono fargli una statua, devo fargli una statua), se non lo impressioni il fatto che a Milano l'aria della sera sia buia come l'aria delle sere di tutto il mondo, ma che il cielo sia pallido come un malato terminale senza stelle. Terminale proprio perché senza stelle. Wu forse capisce, forse no, ma di certo è più avanti di me perché mi risponde: «Ma che te ne frega?» e accompagna le parole con uno scatto severo del viso, ruota addirittura la mano e la stringe italianamente a becco, quasi che la mia domanda lo indispettisca. Probabilmente ciò che lo indispetta è la mia totale mancanza di praticità. Ma non è stizza, è premura paterna. Ne abbiamo già discusso ampiamente. Anche con Remigio, il signore del secondo piano del palazzone qui vicino, che come me tartassa Wu di domande sulla vita con i suoi occhi limacciosi e in mano il Tavernello. «Remigio, fai attenzione ti prego se no ti scoppia il Tavernello» lo imploro mentre rotea a pugno chiuso il vino per l'aria e pretende da Wu risposte a domande retoriche tipo: «Che sono nato a fare?»; che poi c'è da dire che se ne esce con queste sparate solo quando è davvero di cattivo umore, altrimenti è moderatamente malinconico. Come tutti i frequentatori del market di Wu. Beh ma è chiaro a questo punto che il polo di attrazione di questa periferica saudade milanese è Wu. Wu serafico che assorbe come una spugna di mare tutta la nostra eterna desolazione in questa città strana, estranea pure a chi qui ci è nato. «Andatevi allora (AAAAALOOOORA, ad essere precisi) se non ci state bene! E basta» chiosa spesso, alzandosi dalla sedia. Noi, d'altro canto, non siamo tanto scossi dal suo richiamo alla realtà quanto dal fatto che il suo culo riesca a staccarsi dalla sedia. È davvero raro vedere Wu e la sedia separati. Ahi, vuol dire che è davvero incazzato.

Il market di Wu conta, l'avrete capito, svariati aficionados. Una che mi sta particolarmente a cuore è Melina, napoletana doc(che), che ha qui a Milano anche un bel lavoro e una famiglia standard tradizionale made in Italy: marito, una figlia, un figlio e il turn over di pesciolini tartarughine e animaletti vari (tutti racchiudibili in bocce e vaschette) che ad una certa altezza della loro incerta esistenza in questo mondo attraversano la loro catabasi luciferina giù per lo scarico del water del bagno degli ospiti. Sì, Melina ha due bagni a casa sua e badate che non è scontato in questa città di usurai affittuari. Melina si rintana qui di nascosto, prende il bus fino alla fermata Zara, poi prende la gialla fino a Missori, sale in superficie e si imbosca cheta cheta nel 24, affetta l'aria con lo sguardo preoccupato di chi si sente in difetto, di chi scappa. Fa un bel po' di strada eh, deve esserle davvero necessario sgattaiolare qui gravida di sensi di colpa per chissà cosa boh.

«Vabbè Meli', non è che ti stai drogando o stai tradendo tuo marito o ti prostituisci o continua tu la lista di cose riprovevoli secondo te ecc ecc» le dice Gaetano, suo conterraneo, ogni volta che la vede entrare da Wu e sbattersi la porta dietro con affanno. Gaetano ha la mia età e gli occhi buoni, ci abbiamo anche provato ma siamo troppo uguali. Allora Melina risucchia Wu con le ciglia lunghe dentro le pupille sgranate, cieche per l'ansia e per la paura, Wu continua a scrivere sul quadernetto vicino alla cassa sulla scrivania e Melina si calma. Forse osservare qualcuno così a suo agio nel suo habitat la tranquillizza e la rimette al mondo. Ma no, è Wu.

«Wu, tu sei un santone», gli dico io. Non mi caga di striscio, ma sotto sotto ride.

«Siiiiii come in *Ladri di biciclette*» mi affianca subito Gaetano. Peccato che non sia andata in porto fra noi due.

«O *Napoli velata*» fa Remigio, che ci prova con Melina e pensa che citandole qualsiasi cosa riguardi l'universo partenopeo prima o poi farà breccia nel suo cuore palpitante d'angoscia esistenziale.

Devo aggiungere che siamo grandi appassionati di cinema. Di cinema e di Wuuuuu tu tu tu cipiacituWu. Non cambiare mai.

Francesca Santucci

Le formiche le formiche

Questo racconto è uscito sul n. 8 della rivista Cadillac, giugno 2015

Chiedevo sempre a mia madre gonne strette e braccia grandi di comprare i biscotti al burro a forma di animali. Dopo pranzo si sistemava sulla poltrona davanti alla televisione senza audio, respiri profondi, la testa piegata sul petto gonne strette braccia grandi e io spargevo sul tavolo i miei biscotti a forma di leone elefante gatto giraffa.

La prima volta che addentai il collo della giraffa il biscotto si spezzò in due, la testa della giraffa cadde sul tavolo e dalla tovaglia continuava a sorridermi, una cosa che mi pareva come di avergli fatto male, e non li volevo mangiare più i biscotti al burro a forma di animali. Chiedevo però a mia madre di comprarli, sempre, e lei si sedeva sulla poltrona in sala e io prendevo ogni giorno un pugno di animali e li spargevo sul letto in camera mia. Ogni tanto, nel viaggio tra la cucina e la camera da letto qualche animale si frantumava tra le dita, e allora c'era per esempio l'elefante senza proboscide, e quindi infilavo i biscotti rotti nella cesta di vimini dei giocattoli, li nascondevo, costruivo una corsia per gli animali mutilati: lo zoo degli esemplari difettosi. Il biscotto a forma di gatto non si rompeva mai, invece, e tutti i biscotti a forma di gatto li chiamavo Cecco perché da quando ho imparato a parlare tutti i gatti sulla Terra si chiamano Cecco, per me. Poi arrivarono le formiche: prima in camera mia, attorno alla cesta di vimini, poi per il corridoio e poi sul divano dove riposava lei tutta gonne strette e braccia grandi e lei aveva urlato le formiche le formiche, e non mi comprò più i biscotti al burro a forma di animali, però a nove anni mi regalarono un gatto e io lo chiamai Cecco.

Orazio li compra spesso e mi chiede sempre di comprarli, i biscotti al burro a forma di animali, e li mangia davanti a me che inorridisco ancora al sorriso della giraffa quando le si spezza il collo e la testa finisce con un tonfo nella tazza di latte, invece Orazio no, così sono sicura che mio marito non ci porti in casa le formiche.

Questo pomeriggio Orazio mi dice io vado dai Bussi, dobbiamo sostituire il forno, ci vai tu a prendere Michele? Ci vado io a prendere Michele, sì, allora Orazio si tira dietro la porta per la maniglia, si affaccia sull'uscio e fa grazie. Orazio si mette sempre il profumo sulle mani e poi si tocca le spalle il petto il collo, le maniglie delle porte, a casa nostra, hanno tutte il profumo di mio marito.

Vado a prendere Michele a tennis, quando gli faccio cenno a bordo campo mi risponde due minuti. Non è bravo, Orazio lo dice sempre. Ma gioca da poco, faccio io; invece ha proprio ragione Orazio: non è portato.

Dobbiamo fare la spesa, circumnavighiamo l'alimentare ma non troviamo parcheggio. Facciamo il giro dell'isolato due tre quattro volte, via B. F.[1] si è riempita di buche, a ogni giro prendiamo sempre le stesse, Michele che mi chiede di raccontargli una storia per ingannare l'attesa, mi chiede perché stiamo girando in tondo e io gli dico che dobbiamo parcheggiare, Michele, lo vedi pure tu che non c'è posto. E Michele mi chiede perché non andiamo a parcheggiare da un'altra parte, magari più lontano, dietro Piazza D. P.[2] e poi ce la facciamo a piedi, e io gli inizio a raccontare la storia di Ursula e i licheni, ma Michele dice questa la conosco; gli dico che anche la strada che stiamo facendo la conosce, ma mica per questo non la percorre più, però alla fine gli racconto un'altra storia, la invento al momento, mi esce male, confondo i nomi dei protagonisti. Michele infila le dita nella trama della racchetta e sospira.

Mio padre giocava a tennis, e lui era bravo, però. Michele non ha conosciuto suo nonno, ma mia madre gli racconta sempre delle storie su di lui e Michele proprio si annoia. Invece Orazio, il padre di Michele, ha conosciuto e poi odiato mio padre, il nonno di Michele. Quando Orazio entrò in famiglia e prese a pranzare a casa nostra tutte le domeniche, mio padre gli cedeva il suo posto a tavola costretto da mia madre gonfi strette e braccia grandi, così Orazio sedeva al posto di papà io sedevo al posto che era di mamma papà sedeva al posto che era mio e mamma per sé aggiungeva una sedia, allora mio padre anche conobbe e poi odiò Orazio, tanto più perché tra un paio d'anni avrebbe sposato la sua bambina. Io e Orazio ci sposammo, infatti, ma mio padre e mia madre non presero parte al ricevimento, perché mio padre quella mattina aveva fatto una doccia molto lunga, e io mi sposai senza bouquet (piangevo piangevo e Orazio mi diceva che ci importa del bouquet).

C'era una perdita nelle tubature del bagno da una settimana; né mio padre né mia madre se ne erano accorti. Mio padre aveva fatto una doccia molto lunga, quella mattina, e alla fine mamma auscultò con orrore il ventre murario e le mattonelle blu e azzurre, scosse la testa riconoscendo il tumore idrico sottopelle e ora che facciamo, ma tu guarda e ora che facciamo, chi la sente Antonia. Antonia è la signora del piano terra che non ho mai visto e di cui ho conosciuto solo il reggiseno e le lenzuola a fiori stese lungo il filo tra una persiana e l'altra, un gatto tutto arancione e folto sempre a scorrizzare per il cortile, mamma dice quel coso di pelo invecchia ma non muore mai, io non conosco il suo nome ma l'ho sempre chiamato Cecco perché da quando ho imparato a parlare tutti i gatti sulla Terra si chiamano Cecco, per me. Mia madre temeva l'ira leggendaria di Antonia, tanto che per due ore dimenticò il matrimonio di sua figlia, si infilò il pigiama e si finse a letto malata, per paura che Antonia salisse a chiedere spiegazioni. Non sono più entrata nella camera dei miei genitori dopo aver compiuto tredici anni, per imbarazzo paura alcune cose più di altre, e quando immagino mia madre distesa nel letto il giorno del mio matrimonio la sua stanza è sfocata e intricata di piedi barche a vela ragni neri e strumenti musicali a corda, mamma ha il lenzuolo fino al naso e sogna metastasi d'acqua pulsare sotto i quadri. Il telefono squillava e se papà provava a sollevare la cornetta mamma dalla camera urlava per carità no!, sicuro questa è Antonia. Non era Antonia, ero io che cercavo mia madre per ricordarle di passare dal fioraio a prendere il bouquet, e invece niente (piangevo piangevo e Orazio mi diceva che ci importa del bouquet).

Una Micra sta uscendo da un parcheggio di 15 piedi, incassato tra una Scenic e una Punto; metto la freccia e io e Michele aspettiamo le manovre nel silenzio che precede la conclusione dell'impresa.

Una settimana fa una rondine ha fatto il nido in una rientranza nel muro della nostra cucina. Michele faceva i compiti e io spremivo un'arancia e abbiamo sentito quel fischio stridulo. L'abbiamo spiata dalla graticola di plastica, in alto, a destra della finestra, Michele mi ha guardato e mi ha detto la chiamiamo Agata. Ho chiamato Orazio come per venire a festeggiare un piccolo miracolo, alla maniera in cui si chiama qualcuno perché guardi assieme a te un piccolo miracolo, uno scoiattolo in un parco, un miracolo piccolo. Orazio è passato in cucina ha guardato Agata ha detto è bella e se ne è andato, ma con una distrazione che.

Provo a fare marcia indietro per infilarmi nel parcheggio e penso ad Agata che chiude le ali nere per entrare nella nicchia del muro. Sbaglio manovra, la macchina non entra. Michele è annoiato e non ci fa caso, ruota il volante e mi immetto di nuovo in strada, facciamo un altro giro però di corsa perché venti minuti e chiude l'alimentare, Michele, ora scendiamo, tu guarda se trovi un posto. Si è fatto buio, penso all'auto di Orazio che ha un fanale rotto, gli ho chiesto tante volte di ripararla e tante volte mi ha detto oggi pomeriggio lo faccio.

Ecco un parcheggio!, strilla Michele. Siamo sotto casa dei nonni, quando io seguo il suo dito scuro e poi si sente quel rumore, come un secchio che si infila in un pozzo e si abbatte sul fondo e allora dico ho bucato e forse vorrei bestemmiare, ma davanti a Michele no. Scendo e invece non ho bucato, e adesso che faccio, c'è questo coso di pelo che invecchia e non muore mai che stavolta mi sembra

morto davvero, arancione e rosso e nero, illuminato appena da un lampione, luccica: è Cecco, è il gatto di Antonia. Alzo lo sguardo e cerco la biancheria familiare stesa lungo il filo, le persiane tutte chiuse. Mi muovo piano, torno verso la macchina lentamente, come in un acquario. Michele non chiede nulla e io dico solo c'era un dosso. Metto in moto: l'alimentare chiude tra dieci minuti. Parcheggio sul retro, Michele scende dalla macchina e dice finalmente.

Ho investito Cecco. Non riesco a capacitarmi del fatto che anche i gatti, come il resto degli animali di burro e pasta frolla, si frantumino. Cecco sbriciolato sull'asfalto, tra poco arriveranno le formiche, arriverà lei gonne strette e braccia grandi, lei urlerà, urlerà le formiche le formiche e smetterà di comprare i biscotti al burro a forma di animali, insomma all'improvviso si scopre questa perdita nei tubi del bagno, si posa l'orecchio sul muro e il muro inizia a pulsare, Antonia si arrabbierà mia madre si metterà sotto le lenzuola io mi sposerò senza bouquet e piango piango ma che ci importa del bouquet.

È buio, penso al fanale della macchina di Orazio, chissà se lo ha riparato, dice sempre oggi pomeriggio lo faccio, ma poi non è mai.

Orazio entra piano in casa, si affaccia in cucina e dice ho già mangiato, col forno ci è voluto un po', ho mangiato una cosa dai Bussi, vado a fare la doccia.

Rovescio una zuppa pronta in una pentola e metto a scaldare. Penso a quando tutti andremo a dormire, mi rannicchierò contro la schiena di Orazio e gli bacerò l'attaccatura dei capelli poi l'orecchio poi la tempia. Michele è a tavola che mangia e il telefono inizia a squillare, sento Orazio cantare sotto la doccia, io rispondo:

Pronto.

Buonasera, sono la signora Bussi. Volevo chiederle se suo marito può passare domani, anziché lunedì. Lo sa, il forno da cambiare, è che venerdì abbiamo ospiti a cena, è urgente.

Nel bagno il getto d'acqua si ferma all'improvviso, immagino Orazio uscire dalla cabina avvolto dal vapore, poso una mano sulla maniglia della porta e sto per entrare, per esempio gli chiederei dove sei stato, a me importava del bouquet, dove sei stato, gli chiederei vieni a vedere la rondine nel muro, Michele ci può sentire direbbe lui, gli chiederei dove sei stato, a me importava del bouquet, per esempio gli potrei dire questo. Invece stringo la mano attorno alla maniglia, poi la lascio. Orazio si mette il profumo sulle mani e poi si tocca le spalle il petto il collo, le maniglie delle porte hanno tutte il profumo di mio marito e anche questa del bagno, e io rimango con la mano aperta e non so bene più come muoverla.

Michele guarda i cartoni in sala, è sul divano, è sconfitto. È un bambino malaticcio, Orazio dice che è il tennis, che non è bravo, invece Michele non è portato per nessuna cosa, ecco. È gracile, lo sento inerme di fronte al mondo intero, ogni cosa lo può annientare e da ogni cosa va difeso: dal tennis, dalle rondini che si insediano nei muri, dai parcheggi, dai gatti investiti, dalle telefonate nell'ora di cena. La cucina è sporca, addento una mela. C'è un silenzio confuso, mi alzo sulle punte e mi allungo verso la nicchia, spio tra le tre piccole feritoie della graticola: Agata non c'è, se ne è andata e ha lasciato un disordine di foglie, mi pare.

Orazio è uscito dal bagno, i passi verso la cucina. Mi siedo al tavolo e lui si siede al tavolo mi guarda lo guardo e diventiamo due animali di burro e pastafrolla, lui la zebra io la giraffa. Gli chiedo se ha riparato il fanale, se lo farà domani, o domenica. Una lunga fila nera di formiche ha già circondato le nostre sedie.

Note:

[1] Via di S. intitolata a B. F., poeta nel dialetto di S.

[2] Piazza principale di S.

Ghost-Track

Big Thief, Shark Smile, *Una riscrittura di Todd Portnowitz*

Sorriso di squalo

Un sorriso di squalo nel furgone giallo,
arrivò e la sbirciai nella mia giovinezza –
un vampiro,
Evelyn si mostrò muta come pungono le rose

Me ne accorsi in un brutto momento,
ma chi non cavalcherebbe la striscia illuminata dalla luna
Era nel mio sguardo, 140 all'ora
giù per la strada di un barlume senza uscita

e lei disse, o,
caro, portami con te.
E io dissi, o,
cara, porta anche me.

Se ne accorse in un brutto momento,
attraversando Winona giù per la striscia discontinua,
dando gas, ci tenne a 150 all'ora
giù per la strada di un sogno senza uscita.

Mi guardò con un mezzo sorriso.
Persi nello scintillio, potrebbe volerci un po'
E il mucchio di soldi
che sventola sul cruscotto,

mentre disse, o,
caro, portami con te.
E io dissi, o,
cara, porta anche me.

Il bacio di Evelyn era ossigeno,
e mi sporsi per inspirarlo
mentre andavamo rombando
oltre il confine sud della Des Moines.

Me ne accorsi in un brutto momento.
Lei tagliò la doppia striscia continua
e s'impalò,
mentre gettavo una mano al guardrail.

Ooh, il guardrail.
Ooh, il guardrail.

E disse, o,
caro, portami con te.
E dissi, o
cara, porta anche me.

Shark Smile

She was a shark smile in a yellow van,
she came around and I stole a glance in my youth—
a vampire,
Evelyn shown quiet as roses sting.

It came over me at a bad time.
but who wouldn't ride on a moonlit line?
Had her in my eye, 85
down the road of a dead end gleam,

and she said woo,
baby, take me.
And I said woo,
baby, take me too.

It came over her at a bad time
Riding through Winona down the dotted line,
held us gunning out, ninety miles
down the road of a dead end dream

She looked over with a part smile
Caught up in the twinkle, it could take awhile
And the money pile
on the dashboard fluttering,

as she said woo,
baby, take me.
And I said woo
baby, take me too

Evelyn's kiss was oxygen,
I leaned over to take it in
as we went howling through
the edge of south Des Moines

It came over me at a bad time.
She burned over the double line
and she impaled
as I reached my hand for the guardrail.

Ooh, the guardrail.
Ooh, the guardrail.

And she said woo,
baby, take me.
And I said woo,
baby, take me too.



Redazione

Pietro Cardelli

Daniele Iozzia

Andrea Lombardi

Francesca Santucci

Marco Villa

Grafica e impaginazione

Letizia Imola