



Non è lavoro sul nulla

Questioni pratiche sull’ispirazione

“È antico racconto, o nomoteta, da noi altri sempre ripetuto e a tutti universalmente accetto, che il poeta, quando siede sul tripode della Musa, non è in senno, ma come fontana lascia prontamente scorrere ciò che viene da su...”. Queste sono parole che Platone lascia esprimere a un poeta nel IV libro delle Leggi (719c 1-5) e che delineano quel procedimento poetico che accomuna le testimonianze letterarie nel mondo antico, a partire dai più noti proemi epici.

Sebbene sia inattuale riproporre oggi il binomio Muse-Poeta e ancor di più immaginarsi il secondo termine come pura voce del primo di matrice mantica, crediamo che resti in ogni caso pertinente poter tornare a parlare di ispirazione, non già per riaffermare l’elezione dello poeta nella sua sensibilità, quanto per riflettere e riappropriarsi della dimensione esperienziale e pratica, del fare, etimologicamente legata alla stessa parola poesia.

Quando a Leopardi sopraggiungeva «un’ispirazione», in due minuti formava il «disegno» e la «distribuzione» di tutto il componimento. Poi aspettava che gli tornasse un altro «momento di vena» (ma di solito succedeva solo dopo qualche mese) e una volta tornatogli si poneva a comporre con «tanta lentezza» che non gli era possibile terminare una poesia, anche brevissima, in meno di due o tre settimane. Con molta convinzione afferma che questo è il suo metodo e che «se l’ispirazione non mi nasce da sé, più facilmente uscirebbe acqua da un tronco, che un solo verso dal mio cervello».¹

Dare una definizione univoca dell’ispirazione ci pare oggi un’operazione avventata: non è quello che stiamo cercando. E non stiamo neppure rimpiangendo una postura d’altri tempi. Quello che ci proponiamo di fare con questa rubrica è indagare la natura personale e operativa dell’ispirazione, il suo modo di declinarsi in soggetti diversi, il grado di autocoscienza in chi scrive. Abbiamo dunque invitato alcunə autore a porsi il problema, a fermarsi e a pensare se stessi nel momento della scrittura.

¹ A Giuseppe Melchiorri, Recanati 5 Marzo 1824, in G. Leopardi, *Lettere*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 468-469.

Intervista a Carmen Gallo

Ad oggi, ha ancora senso parlare di ispirazione e interrogarsi sulle questioni pratiche connesse al momento immediatamente precedente alla stesura di un testo poetico?

Credo di sì, a patto che si sia disposti a mettere in discussione preconcetti e cliché, e forse anche a mettere da parte una presa di universalità. Ho l'impressione che in Italia la riflessione sulla poesia e sulla poesia contemporanea sia uno degli ambiti più conservatori, meno attraversati da ripensamenti sui suoi retaggi romantici, a partire da categorie come canone, soggetto, lirico. Lo stesso forse vale per ‘ispirazione’, che tradizionalmente allude a un rapporto con il divino, con ciò che ci trascende, con l’altro da sé, ma anche con qualcosa che ci visita dall’esterno, di cui quasi non abbiamo controllo, e indirettamente implica anche una sorta di elezione – anche questa quasi divina – in nome della quale alcuni e non altri sono visitati dal Dio e scrivono poesie. Ecco, mettere in discussione questo, o anche solo moltiplicare i punti di vista su come possiamo pensare e raccontare la pratica della scrittura poetica mi sembra un’operazione interessante.

Quando e come avviene l’ispirazione? Ci sono, nel suo caso, delle situazioni spazio-temporali, delle componenti fisiologiche o delle occasioni che possono favorirla?

Negli ultimi anni sono piuttosto riluttante alla scrittura occasionale. Non seguo ogni stimolo o ispirazione alla scrittura che mi viene dal mondo esterno, non mi interessa più scrivere singoli componimenti: cerco o aspetto piuttosto ispirazione per progetti più ampi, per tipi di ricerca più stratificati. Di solito – banalmente – altre esperienze estetiche mi suggeriscono motivi che sollecitano alcuni motivi o ossessioni della mia scrittura. A posteriori, per esempio, credo che il film *Bella e perduta* di Pietro Marcello abbia avuto un ruolo nella costruzione del mio ultimo libro, *Le fuggitive*, così come le statuette greche del Museo archeologico di Taranto. *Appartamenti o stanze* è nato guardando i video delle coreografie di Pina Bausch e partecipando a un laboratorio di poesia in carcere. Di solito rimugino per molti mesi su temi o immagini, poi arriva il primo verso – il ritmo che in qualche modo interpreta quelle immagini e dovrà dargli sostanza. L’ispirazione che conta davvero per me è questa, anche perché è la più misteriosa, non saprei rintracciarne l’origine. Non l’idea, non l’immagine ma il ritmo che strutturerà la lingua. Questo ritmo di solito mi arriva nelle situazioni sospese o di vuoto: mentre guido o sono in viaggio, soprattutto all'estero. Oppure nei luoghi più impersonali: è importante che io non abbia intorno oggetti o cornici legate alla sfera domestica o affettiva. Si prestano bene le camere d’albergo e le biblioteche. Anche le riunioni infinite e i momenti morti durante i convegni sono occasioni sorprendentemente fruttuose. Sollecitano un istinto di sopravvivenza creativa.

Come si conciliano l'ordine e la regola, addirittura una poetica, con qualcosa di generalmente sfuggente come l'ispirazione?

Come dicevo, spesso interpongo filtri all'ispirazione: dei vari stimoli che arrivano raccolgo e trattengo soprattutto quelli che fanno sistema con ciò che sto cercando in quel momento (o fanno entrare in crisi quel sistema), in modo non troppo rigido ma per lo più coerente. Gli stimoli, insomma, che mi permettono di andare in profondità rispetto alla questione o alla forma che mi interessa. Credo c'entri il pudore di non esprimersi in modo compulsivo, di non prendere la parola a vuoto (in senso figurato, nel campo della poesia), solo per la vanità di esserci (che pure resta ineludibile) o di confermarsi capaci. C'è forse anche una forma di paura rispetto a delle esplorazioni cui l'ispirazione può invitare e che non si è disposti a seguire in quel momento. Alcune idee devono aspettare un po'. Ad ogni modo, al momento, quando uno stimolo sopravvive a questa regola-filtro più interiore che di scrittura, ci lavoro per settimane, mesi, in modo di solito prima molto intensivo, e poi a distanza di molto tempo.

Una volta scritto un testo, quanto sono importanti le componenti della rilettura, della rielaborazione e delle stesure successive? Parlerebbe di ispirazione per una seconda o anche successiva stesura di un testo?

Non so se si può parlare ancora di ispirazione, di sicuro la rilettura e rielaborazione del testo è un momento fondamentale nella mia pratica di scrittura (sia poetica che saggistica, io mi riscrivo sempre), per il quale è necessario riconvocare quel momento iniziale, risintonizzarsi con la forza dirompente ma quasi sempre imperfetta che hanno le prime versioni. A volte una rielaborazione profonda può portare in una direzione molto diversa da quella iniziale, ma non lo reputo un tradimento rispetto all'ispirazione. Semplicemente, a volte, alcuni stimoli hanno bisogno di tempo e di lavoro per venire fuori e mostrare la loro forza originaria.

Col passare del tempo ha notato un'evoluzione nella sua idea di ispirazione e nel suo modo di percepirla?

Credo di aver sperimentato o forse cercato qualcosa di simile all'ispirazione tradizionalmente intesa soprattutto nei primi anni di scrittura. *Paura degli occhi* è nato come una raccolta di testi composti nell'arco di alcuni anni e in circostanze e occasioni molto diverse, cui avrei attribuito, solo a posteriori, un ordine significativo nel libro. L'ispirazione iniziale era stata il primo verso del primo testo: "Come avere paura degli occhi", con cui in qualche modo avevo stabilito un tema, ma soprattutto la scansione più accentuale che sillabica del verso, influenzata forse dagli studi di letteratura inglese, e una sorta di corrispondenza tra il contenuto ossessivo del libro (la visione, la cecità, la paura, ma soprattutto l'autorizzarsi alla presa di parola) e un ritmo cantilenante quasi fino allo straniamento e all'occultamento del significato (era un libro sulla paura, e chi ha paura di solito si nasconde). Tutti gli altri testi sono nati seguendo questa scia, ma reagendo a stimoli e suggestioni diverse, occasionali, biografiche.

In *Appartamenti o stanze*, invece, l’ispirazione del testo iniziale era stata un’esperienza reale: un immigrato senza dimora che, in pieno giorno, in una piazza con i tavolini aveva preso un vetro e se l’era passato sulle vene del braccio; un altro tizio, che non credo conoscesse il primo, è intervenuto per fermarlo ma era tenuto a distanza dalla minaccia del vetro tagliente, e allora ha iniziato a parlargli, lentamente, dicendogli di non farlo e altre cose, finché l’uomo ha lasciato cadere il vetro ed è scoppiato a piangere, l’altro l’ha abbracciato, e un’ambulanza è arrivata allertata da una barista. È nata così l’idea di evocare, esplorare la serie di relazioni possibili intorno a quell’uomo, e più in generale intorno al tema delle solitudini multiple, e delle violenze che le circondano. A parte questa occasione di vita reale, il resto del libro *inventava* personaggi (attingendo però a figure della memoria) e non si rifaceva a nuclei biografici del presente. Questo mi pare sia stato un primo cambiamento significativo nel rapporto con l’ispirazione. L’allargamento della dimensione lirica, la moltiplicazione dei soggetti e la teatralizzazione dello spazio interiore ha anche imposto un linguaggio in parte diverso, anche se la partitura accentuale è rimasta centrale.

Per *Le fuggitive*, l’ispirazione-epifania è arrivata come dicevo al MarTa, il museo archeologico di Taranto, davanti alle teche che ospitavano statuette e vasi legati al gioco greco dell’*ephedrismos*. Immediatamente mi è apparso come una sintesi dei motivi che avevo sviluppato nei testi precedenti e dunque rientrava in una ricerca più ampia sul rapporto tra cecità e visione, sulle dinamiche di potere nelle relazioni, e la dimensione infantile come fantasmatica, cui si aggiungevano adesso il gioco (nella declinazione barocca con il lutto e con la colpa) e la corsa/fuga. Questa combinazione, dettata dall’esperienza estetica di un oggetto incontrato per caso, ha forse ispirato però un aspetto più profondo del libro: soprattutto nelle prime due sezioni, *La corsa* e *Le fuggitive*, ha permesso, quasi come uno schermo, la messinscena di tracce mnestiche, di una memoria autobiografica difficile da elaborare, restituire.

Potrebbe fornire un esempio concreto del lavoro che ha svolto su un testo nato in seguito a un momento di ispirazione e che poi è stato oggetto di rielaborazione? Se sì, vorrebbe commentare le differenze presenti nelle varie stesure?

Il primo esempio di rielaborazione che mi viene in mente è quella del poemetto *La corsa*, di cui esistono due versioni molto diverse, e che posso anche non raccontare nel dettaglio perché è fin troppo visibile: il testo è infatti apparso prima nel XIV *Quaderno di poesia contemporanea*, curato da Franco Buffoni nel 2019, e poi, rielaborato, nelle *Fuggitive*, uscito a fine 2020. Non si tratta quindi di stesure, ma proprio di due versioni pubblicate, a testimonianza del fatto che per me la stampa non ferma il processo di rielaborazione dei testi: di solito ho una copia su cui continuo a lavorare, aggiungendo, modificando, ripensando. Non escludo in futuro che possa esserci anche una terza versione: credo di non essere ancora riuscita a esaurire del tutto la complessità che ho intravisto, sin dal primo momento, nel gioco dell’*ephedrismos* e soprattutto nelle riattivazioni memoriali che ha comportato per me l’esercizio di *ekphrasis* delle statuette (e delle immagini recuperate dopo in rete). La seconda versione del testo, per fare qualche esempio, si distingue dalla prima per l’abolizione dei titoli (*Caccia all’uomo*, *Prova di lancio*, *Storia di chi vince*, ecc.) delle cinque sezioni-fasi del gioco, che intanto hanno assunto una struttura più

regolare (anche nell’impaginazione): 1. descrizione del gioco in versi, 2. prosa degli inseguitori-dialoghi di chi si nasconde, e infine 3. tracce mnestiche infantili, tutte con una ‘dichiarazione di luogo’ in apertura (*Siamo in un’incubatrice*, *Siamo in un bagno*, ecc.), che nella prima versione erano più sporadiche. Come se in questa seconda versione stesse emergendo, più che nella prima, una dimensione memoriale autobiografica da affiancare al crescendo di violenza del gioco. Forse lo dimostra anche il fatto che delle due epigrafi nel *Quaderno* ho confermato quella da Nietzsche ma non quella da Christa Wolf, tratta dal suo *Cassandra*, che è stata sostituita invece da Proust. Ora che ci ripenso – e di questo vi ringrazio - mi pare di leggere in questo un possibile significato: il passaggio dall’impotenza di Cassandra che parla del disastro senza essere ascoltata al modello (solo in parte adottato) del racconto-fiume autobiografico di Marcel.