



L'Ulisse

Rivista di Poesia e Pratica Culturale

ISSN 1973-2740

Direttori: **Alessandro Broggi, Carlo Dentali, Stefano Salvi**

giugno 2005



La voce di Ulisse
(in questo numero Stefano Salvi)



Il Dibattito

Prospettive

Nicola Gardini
Flavio Ermini
Vito M. Bonito
Massimo Sannelli
Italo Testa
Tommaso Lisa
Alessandro Raveggi
Sandro Montalto
Mary Barbara Tolusso
Maurizio Mattiuzza
Luciano Pagano

Materiali d'arte

Nicolas Bourriaud
Roberta Valtorta
Simona Palmieri

In dialogo

Antonio Moresco
Giampiero Neri

NUMERO QUATTRO

Editoriale

Pieni di interrogativi ci apprestiamo a modellare un nuovo secolo, o a farcene modellare, ingenui e inconsapevoli. Abbiamo superato "l'angoscia delle macchine", attraversato un secolo di guerre, in cui l'uomo occidentale, in rivolta contro il cristianesimo e le sue pretese, disdegnando il trascendente, ha voluto creare sulla terra i prodromi di un nuovo culto. Ecco allora l'inferno dei lager hitleriani, dei gulag staliniani, dei campi di concentramento serbi e ceceni, ecco ancora l'apocalisse atomica di Hiroshima e Nagasaki e dei tanti test nucleari, e insieme il paradiso delle città enormi, cariche del loro titanismo, ecco l'eden di ogni globalizzazione, l'indifferenziazione nella supposta beatitudine, l'annullamento di ogni volontà divergente e contrapposta. Ecco soprattutto la fede in un eterno progresso. Di questo "sacro elevarsi" nella tecnica è sacerdote e sciamano lo scienziato, non più il religioso o l'artista, ed è questa figura che chiede ora il potere ultimo. Si può allora, e forse è necessario, chiedersi quale ruolo rimanga all'artista, quale funzione (sociale e non), ed è quanto questo numero de "L'Ulisse" tenta di indagare. Buoni ultimi veniamo a porci questa domanda dopo Pound, Sartre, e Pasolini e gli altri intellettuali ed artisti che in precedenza hanno osato alzare la loro voce, certi che questo inizio secolo la renda necessaria, ineludibile.

continua all'interno



Gli Autori

I tradotti

Jean-Michel Espitallier
Christophe Tarkos
Pierre Alferi
Yang Lian

Testi e letture

Francesco Forlani
Stefano Guglielmin
Marco Giovenale
Vincenzo Bagnoli
Andrea Ponso
Carlo Dentali
Vincenzo Ostuni
Stefano Salvi
Tiziano Fratus
Patrizia Mari
Renzo Favaron
Paolo Fichera

Editoriale

Pieni di interrogativi ci apprestiamo a modellare un nuovo secolo, o a farcene modellare, ingenui e inconsapevoli. Abbiamo superato "l'angoscia delle macchine", attraversato un secolo di guerre, in cui l'uomo occidentale, in rivolta contro il cristianesimo e le sue pretese, disdegnando il trascendente, ha voluto creare sulla terra i prodromi di un nuovo culto. Ecco allora l'inferno dei lager hitleriani, dei gulag staliniani, dei campi di concentramento serbi e ceceni, ecco ancora l'apocalisse atomica di Hiroshima e Nagasaki e dei tanti test nucleari, e insieme il paradiso delle città enormi, cariche del loro titanismo, ecco l'eden di ogni globalizzazione, l'indifferenziazione nella supposta beatitudine, l'annullamento di ogni volontà divergente e contrapposta. Ecco soprattutto la fede in un eterno progresso. Di questo "sacro elevarsi" nella tecnica è sacerdote e sciamano lo scienziato, non più il religioso o l'artista, ed è questa figura che chiede ora il potere ultimo. Si può allora, e forse è necessario, chiedersi quale ruolo rimanga all'artista, quale funzione (sociale e non), ed è quanto questo numero de "L'Ulisse" tenta di indagare. Buoni ultimi veniamo a porci questa domanda dopo Pound, Sartre, e Pasolini e gli altri intellettuali ed artisti che in precedenza hanno osato alzare la loro voce, certi che questo inizio secolo la renda necessaria, ineludibile.

Nella sezione "Prospettive" il primo intervento è quello di Nicola Gardini, che afferma tra l'altro esistere non un ruolo ma piuttosto "i ruoli" che i poteri politico ed economico impongono all'artista, "come il vendere e il creare opinione", e reputa tale fenomeno intrinsecamente negativo. Per Flavio Ermini, invece, l'autore è colui che "ripudia ogni atteggiamento incline a spersonalizzare l'uomo e si assume il compito di sottrarre gli oggetti al sistema della significazione e aprirli alla dimensione del senso".

Vito M. Bonito, procedendo per brevi illuminazioni, riporta lo scrivere al suo compito nella "luce sacrificale" che anima l'operato del poeta (e in ciò rammenta certe posizioni del poeta gallese Dylan Thomas). A seguire, Massimo Sannelli richiama alla necessità "che esista a priori una filosofia dell'*autós*", evidenziando come ci siano testi impossibili da leggere "al di fuori di una Tradizione, in questo caso mistico-speculativa". L'arcano è per Sannelli nella Storia, e in quanto tale costituente degno di attenzione: "sono realtà, ma non si osa ammetterlo anche in presenza di documenti, la danza del sole a Fatima e il digiuno a vita di Marthe Robin". Italo Testa è presente con un saggio, ugualmente denso di implicazioni, che muove chiarendo che "le prese di posizione se pur legittime, non garantiscono, oggi come sempre, la validità del prodotto artistico. Questo si giustifica piuttosto nella sua esecuzione, per l'aderenza fenomenologica alle cose e alla loro intima vita", e nel contempo nega un ruolo esclusivamente testimoniale all'artista, in quanto l'opera deve, per Testa, mirare a "trascendere il conformismo delle attese attraverso la trascendenza della forma".

Per Tommaso Lisa nel "qui ed ora" di una realtà dominata dalle regole del neocapitalismo, in cui "il marketing impone il Verbo", il poeta ha "il compito di denunciare, con acuminati strumenti retorici e formali, la falsità repressiva del simbolo o meglio la sua falsa coscienza" e di farlo tramite una poesia "che per essere realista si rivolge verso la concretezza di questo stesso linguaggio, decostruendolo e ri assemblandolo in strutture metriche, ponendo in evidenza le parole", quasi in un'operazione di alta chirurgia che "viviseziona l'hic et nunc" del linguaggio. Da parte sua, Alessandro Raveggi guarda a una letteratura che sia "negazione ed affermazione ad un tempo e quindi figura che si nutre del contraddittorio, della contraddizione delle voci, dei punti di vista, dei sintagmi, dei versi", sino a divenire "un atto intenzionale e critico che scalfendo norme, tradizioni e sistemi" apra la strada "per nuove storie".

Anche riorientando parzialmente l'ottica del discorso, Sandro Montalto, appuntandosi sulle abitudini di certa critica, ne avverte il poco coraggio d'analisi verso le nuove generazioni della poesia. Ritornando al poeta scrivente, Mary B. Toluoso auspica per lui un "non ruolo", e cioè quello di "vacante, di nostalgico della mancanza e dell'impossibile", e ritiene che perseguire scopi civili o sociali possa di converso tradursi in un annichilimento dello stesso fare poesia. Completano questa parte della rivista gli interventi di Matteo Mattiuzza e Luciano Pagano, che tratteggiano rispettivamente fermenti diversi presenti nelle realtà friulana e salentina.

Segue la sezione "Materiali d'Arte", con alcuni importanti contributi: un montaggio di Alessandro Broggi da *Postproduzione* di Nicolas Bourriaud, un estratto da un saggio di Roberta Valtorta e una testimonianza di Simona Palmieri.

Chiude "In Dialogo": interviste di Giampiero Marano ad Antonio Moresco, romanziere autore dei *Canti del Caos*, e di Thomas Maria Croce a Giampiero Neri, poeta tra i più significativi del periodo a cavallo tra gli anni Settanta ed oggi: entrambi hanno risposto a domande sul loro operato e sul ruolo attuale dell'artista e dell'intellettuale.

Nella scelta de "Gli Autori" abbiamo voluto dedicare adeguato spazio ai testi in prosa e in versi di Jean-Michel Espitalier, Christophe Tarkos e Pierre Alferi, poeti francesi dell'ultima generazione – qui introdotti e tradotti da Gherardo Bortolotti e Michele Zaffarano –, il cui importante progetto linguistico è ancora pressoché sconosciuto in Italia, e ad estratti dalla raccolta *Where the sea stands still* di Yang Lian, poeta oscuro, ctonio, esule dal regime cinese, edito nella collana "PlayOn" di Scheiwiller. Per terminare, come è usuale, con racconti e poesie di alcuni autori, giovani e meno giovani, già valide voci nel panorama letterario italiano contemporaneo.

Carlo Matteo Dentali

L'attualità di Jean-Paul Sartre

"Dall'arte per l'arte al simbolismo, passando per il realismo e i Parnassiani, tutte le scuole sono d'accordo su questo punto: che l'arte è la forma più elevata del puro consumo. Lo scrittore non insegna nulla, non rispecchia nessuna ideologia, si guarda soprattutto dall'essere un moralista: molto prima che Gide lo scrivesse, Flaubert, Gautier, i Goncourt, hanno detto a loro modo che 'con i buoni sentimenti si fa cattiva letteratura'. Per gli uni la letteratura è la soggettività spinta all'assoluto, un fuoco di gioia, dove si torcono i neri sarmenti delle loro sofferenze e dei loro vizi... Altri si costituiscono a testimoni imparziali della loro epoca; ma non testimoniano per nessuno... presentano al cielo vuoto il quadro della società che li circonda. Assorbiti, trasposti, unificati, caduti nell'insidia di uno stile artistico, gli avvenimenti dell'universo sono neutralizzati, e, per così dire, messi fra parentesi: il realismo è una epoché..."

J.-P. Sartre

L'azione – l'agire e il fare – dello scrittore-prosatore, afferma Jean-Paul Sartre in *Che cos'è la letteratura?*, è quella che permettere di prendere e ridare il mondo e l'uomo consentendo un'assunzione di "responsabilità" davanti ad essi **(1)**, di renderli "rivelati"; "ogni opera letteraria è un appello", dal momento che "scrivere è fare appello al lettore **(2)** perché conferisca un'esistenza obbiettiva alla rivelazione", e il volto profondo e cosmo intimo di ogni scrittore si esterna soltanto "all'esame, all'ammirazione, all'indignazione" di chi legge. Ineluttabilmente partecipe del suo tempo, lo scrittore-prosatore "parla ai suoi contemporanei", è necessariamente "impegnato", e anche perché fa proprio il "ruolo di guida verso la libertà, e quindi verso il superamento" delle situazioni vigenti. Ma non si tratta qui specificamente di un'arte "subordinata a fini politici", piuttosto – intimamente cosciente della propria identità – essa si occupa dei "valori assoluti" **(3)**: "in fondo all'imperativo estetico, si discerne l'imperativo morale".

Intellettuale in piena maturità, Sartre attraversa la stagione perturbata dell'imporsi del nazionalsocialismo, del Fronte popolare, della guerra di Spagna, e poi del conflitto mondiale, in imparziale indifferenza, congiunto al proprio individualismo. Egli si applica allo studio e alla scrittura, staccato interamente dagli eventi sociali e politici che si stanno svolgendo. Si guardi alla sua narrativa del periodo (*La nausea* è del '38) e all'opera filosofica (il saggio sulla *Immaginazione* del '36, *L'essere e il nulla* del '43): del tutto assente è proprio la visione del mondo della storia come complesso e disposizione dei fili di trama che implicano e condizionano il soggetto, ed entro cui si dispone e subordina l'area di scelta possibile, di libertà possibile **(4)**. Nonostante ritenga lo scrivere suo destino, egli non vede ancora affatto nella letteratura un'attività sociale.

L'attenzione di Sartre per la politica germina tardi: saranno la guerra, le vicende dell'Occupazione, il regime di Pétain a modificare la sua posizione. Richiamato alle armi, catturato e internato nello *stalag* XIII a Trèves – e qui scopre "il sentimento di far parte di una massa" –, rimpatriato, Sartre deduce dalle sue esperienze la necessità di "combattere i [...] nemici tedeschi e francesi in nome della democrazia" **(5)**. Così, nel 1941, a trentasei anni, egli si impegna nella costituzione del gruppo di resistenza intellettuale "Socialismo e libertà". L'esperienza ha durata effimera. Nel 1943 viene invitato ad entrare a far parte del Comité national d'écrivains, gestito da amici comunisti, che pubblica clandestinamente "Les Lettres Françaises". L'adesione al periodico è l'unica forma di collaborazione di Sartre alla Resistenza, molti in seguito gli rimprovereranno di non avervi preso parte in modo più attivo. Per Sartre, nell'itinerario verso la finale definizione di un ruolo proprio, determinante è l'iniziativa di fondare, durante il 1945, "Les Temps Modernes" **(6)**: è per mezzo di questa pubblicazione che saprà approfondire opinioni ed analisi, essa diverrà vetrina del suo "impegno", che – effetto di un vissuto esistenziale, solo in seguito a ciò teorizzato come esigenza comune a tutti – verrà a conformarsi, ed in modo sempre più insistito, ad uno stimolo forte, di segno propriamente personale, caratterizzato dall'urgenza, dall'esigenza che la propria forma di militanza venisse individuata, dall'ansia ininterrotta di non ripiombare nell'isolamento, dalla necessità di proclamare e marcare la propria collocazione, anche

nella propria tenace peculiarità. È innanzitutto dalle pagine di questa rivista che Sartre saprà diventare un protagonista di molto peso della morale politica del Novecento.

Della vasta attività di saggista che Sartre svolse su "Les Temps Modernes" – e delle molte prese di posizione esplicate in viaggi e conferenze durante gli anni seguenti – mi preme sottolineare due precise direzioni di indagine, direzioni che anche sento di congruenza vitale con i nostri tempi: la condotta che Sartre tenne a riguardo della "questione algerina" e l'attenzione che ebbe verso il problema della coesistenza e della smilitarizzazione della cultura.

La barbara guerra colonialista condotta dalla Francia in Algeria costituì per Sartre l'oggetto di un largo blocco di interventi **(7)**, e tutti improntati ad una duplice matrice: l'indignazione per il comportamento dei coloni e delle truppe, il timore che la brutalità dell'esercito e dei suoi generali potesse trovar riscontro in un deperimento delle forme democratiche della Repubblica francese. Egli attuò a più riprese un'opera di denuncia e di *svelamento* dei "sistemi di pacificazione" messi in atto in Algeria, sempre sostenuti da un "esercizio sistematico della violenza" **(8)**, e illuminò la "malattia" necessariamente implicata da tali opzioni: vedeva in corso in Francia un'opera di "de-moralizzazione", resa estesa dalla "falsa ignoranza" in cui ognuno era tenuto, che chiunque nella propria coscienza – "non turbata" e tuttavia "torbida" – "contribuiva a coltivare", poiché "dietro l'apparenza di una falsa ignoranza" non poteva che scorgere una complicità. E sulla menzogna che copriva torture e devastazioni, menzogna a tutti comune, seppe avere parole chiare: "sì, siamo senza prove, perciò non possiamo credere a niente, ma non le cerchiamo, queste prove, perché, nostro malgrado, sappiamo. Che cosa volevano i demoralizzatori? Solo questo: una ignoranza molto scusabile e di più in più imperdonabile, che ci umilia progressivamente e ci avvicina, ogni giorno di più, a quelli che dovremmo condannare" **(9)**. Dietro questa estesa complicità, complementare ad essa, si situava una "profonda disgregazione" della morale **(10)**.

Molto si mosse Sartre, nel vivo della guerra fredda, per il problema della coesistenza, della smilitarizzazione della cultura, di un possibile ruolo specifico degli intellettuali in favore della distensione e della pace **(11)**. Egli sentiva di vivere in un'epoca in cui la cultura era "usata ovunque come un'arma di guerra", e ciò era tanto più grave, poiché finiva per logorare quella "coscienza in perpetua evoluzione che l'uomo ha di se stesso e del mondo nel quale vive, lavora e lotta". Tanto più grave, ulteriormente, poiché, "se questa presa di coscienza è giusta, se essa non è sistematicamente falsata, noi, malgrado i nostri errori e la nostra ignoranza, lasceremo una eredità valida a coloro che vengono dopo di noi. Ma se noi subordiniamo il nostro lavoro a degli intenti bellicisti, noi faremo dei nostri figli, che consumeranno delle verità avvelenate, dei fascisti e dei disperati" **(12)**. Talune modalità che lui giudicava esercitate, sulla opinione pubblica, per piegare il valore di questa "presa di coscienza" a degli "intentii bellicisti" sembrano affini ai modi di un dissidio imbarazzante che vede noi testimoni: per Sartre "la cultura in guerra comincia con l'affermare la sua particolarità (essa è greco-latina o europea o occidentale), dopo di che essa decide che questa particolarità non è niente altro che l'universale, per la semplice ragione che c'è una sola cultura, e in ogni altra parte c'è la barbarie" **(13)**. Del resto, così facendo non si poteva che giungere ad una cultura "tagliata in due", a due "verità" "inerti fianco a fianco", che si condannavano reciprocamente, l'una e l'altra "incomplete, benché in modo diverso". Sartre, allora, a rimedio, esortava a non "difendere" la cultura, poiché in ciò situava niente altro che un "servirsene per giustificare la guerra": "contro chi difenderla – concludeva – se non contro degli uomini?"

In questo approdo io riscontro un punto di vista attuale, non so quanto ancora condivisibile. Ebbene, confesso subito che l'argomento mi riesce spinoso in più di una circostanza. Il nostro tempo, mi sembra, si è allontanato sempre più, per adesione alla diffidenza, dall'arricchire i mezzi e le risorse delle nostre peculiarità di popoli. Nel dialogo tra culture, come viene coltivato al giorno d'oggi, colpisce una tendenza spiccata a non tollerare che ci si possa esprimere sulla propria identità e sulla propria fede. Appena vi si scorge un vuoto che preannuncia un tramonto: l'Islam è in grado di offrire, con forza che noi non sappiamo avere, una base spirituale valida per la vita. Nell'uomo, l'inaridimento si manifesta con la dittatura del relativismo, dell'obbligatorio eclettismo tra posizioni che si vogliono fondamentalmente paritetiche, con la tirannide del soggettivismo esasperato, della confusione dettata dall'odio di sé dell'Occidente, che di sé sa vedere ormai solo ciò che è deprecabile; ed oggi è di questo che si tratta di testimoniare. Ecco, io temo che una "neutralità" della cultura, tanto in quella occasione sperata da Sartre, sia infine alimento ad una astensione ed indifferenza alla nostra identità, e sia alimento al pensiero "debole": come proprola ora che, per volere ogni cosa opinione, già assistiamo al nostro dissolvimento?

Stefano Salvi

Note.

(1) Sartre scrive, infatti, che lo scrittore-prosatore "ha scelto di svelare il mondo e, in particolare, l'uomo agli altri uomini, perché questi assumano di fronte all'oggetto messo a nudo tutta la loro responsabilità".

(2) Il lettore è "costitutivo", per Sartre, della letteratura: per "farla nascere" occorre infatti l'"atto concreto che si chiama la lettura".

(3) Tzvetan Todorov, *Critica della critica. Un romanzo di apprendistato* (Einaudi, 1984): "L'arte impegnata non è un'arte subordinata a fini politici, è un'arte consapevole della propria identità: si situa a uguale distanza dalla 'pura propaganda' (cui si tende talvolta ad assimilarla) e dal 'puro divertimento', limite raggiunto dalla poesia. In ogni caso la prosa (la letteratura) è definita da una funzione sociale trans-storica, che non può essere desunta dall'ideologia individualista e relativista dei romantici, poiché concerne dei valori assoluti".

(4) "Prima della guerra mi consideravo semplicemente come un individuo, non vedevo affatto il legame tra la mia esistenza e la società in cui vivevo. All'uscita dalla Normale, ci avevo fatto sopra tutta una teoria: ero 'l'uomo solo', vale a dire l'individuo che si oppone alla società con l'indipendenza del proprio pensiero, ma che non deve nulla alla società e su cui la società non può nulla, perché è libero. [...] Dire la verità sull'esistenza e demistificare le bugie borghesi era tutt'uno ed era tutto quello che avevo da fare per adempiere al mio destino d'uomo" (J.-P. Sartre, *Autoritratto a settant'anni*, Milano, Il Saggiatore, 1976).

(5) J.-P. Sartre, *Ribellarsi è giusto* (Einaudi, 1975).

(6) "Questa non era ancora una rivista militante, ma io cercavo di mettervi a punto una serie di strumenti di inchiesta che permettessero di mostrare come tutti i fatti sociali ugualmente riflettono, anche se a livelli diversi, le strutture della società in cui sono prodotti [...]. Cosa che oggi tradurrei in questi termini: tutto è politica, cioè tutto mette in discussione la società nel suo insieme e trova il suo sbocco nella contestazione di essa" (*Ribellarsi è giusto*).

(7) Sartre, in seguito, fu anche autore del "Manifesto dei 121", che proclamava il diritto all'insubordinazione per i francesi mobilitati per la guerra, e aderì pubblicamente al Réseau-Jeanson, l'organizzazione clandestina sostenitrice del Fronte Nazionale di Liberazione algerino.

(8) J.-P. Sartre, *Siete formidabili!*, in "Les Temps Modernes", n.135, maggio 1957 (ora in: J.-P. Sartre, *Il filosofo e la politica*, Editori Riuniti, 1964).

(9) *ibid.*

(10) Giova forse ricordare anche quanto, nella relazione che tenne al Congresso mondiale per il disarmo e la pace di Mosca del luglio 1962, seppe bene stigmatizzare l'indifferenza dei francesi – resi ancora più "malati" dall'insorgere di una ripresa della propaganda colonialista – per una guerra "ignobile per le sofferenze che noi, popolo ricco, infliggevano a un popolo di poveri che noi sfruttavamo fino alla morte", e "magnifica per la resistenza di nove milioni di uomini, la maggioranza dei quali senza armi, al fuoco, al ferro, alla tortura, alla devastazione".

(11) Ed in linea con questo atteggiamento è il rifiuto, nel 1964, del premio Nobel per la letteratura: "sto lottando per avvicinare la cultura occidentale a quella orientale – spiegò nella lettera che indirizzò all'Accademia svedese – e svaluterei la mia azione se accettassi onorificenze da Est o da Ovest".

(12) J.-P. Sartre, *Coesistenza pacifica e cultura*, ora in: J.-P. Sartre, *Il filosofo e la politica* (Editori Riuniti, 1964).

(13) *ibid.*

IL DIBATTITO

Prospettive

Niente politica. Una breve riflessione sul ruolo dell'artista nella società di oggi

Di che cosa dobbiamo parlare? Di quello che abbiamo sotto gli occhi, di quello che era o crediamo che fosse, o di desideri? Dove? E, in ogni caso, esiste un ruolo dell'artista? A questa domanda non sono sicuro di saper rispondere. Sarei tentato di dire no: non esiste un ruolo dell'artista. Esistono sì i ruoli che il potere economico e quello politico impongono all'artista (uso il termine anche in riferimento agli artisti della parola, gli scrittori) – come il vendere e il creare *opinione* (sempre, comunque, al fine di vendere). Ma sono faccende che non mi interessano, non mi importa parlarne: si tratta di giornalismo, chiacchiera, sociologia da inserto culturale, che lascio volentieri a gente più informata di me.

L'opinione di un artista, se di opinione proprio vogliamo parlare, non sarà mai da condividere – ma soltanto da ammirare. In ogni caso, non si potrebbe pensare a due termini più antitetici di questi, "arte" e "opinione". L'arte è tutto tranne che opinione – cioè idea corrente, doxa. Un artista, se lo è davvero (solo lui lo sa e quelli che a torto ritengono di esserlo sanno in realtà di non esserlo), non ha niente a che fare con quello che la gente pensa, cioè con quello che i poteri costringono la gente a credere di pensare. Un artista è sempre contro il suo tempo (mi sembra che Canetti dicesse qualcosa del genere), è sempre solo, e per questo, perché si confronta con la sua persona, non ha mai torto. *Non può avere torto.*

L'unico ruolo che considero possibile, pensabile e degno di interesse è quello che l'artista si dà all'interno della sua stanza, senza scegliere altri giudici che se stesso. Più che di ruolo dovrei dire rapporto – il rapporto che l'artista stabilisce con l'immagine di sé, in ogni momento della giornata. L'artista è all'opera ventiquattrore su ventiquattro. Non smette un minuto di pensare al suo lavoro. Anzi, il suo lavoro è principalmente pensare. Non a caso, è uno degli individui più affaticati. Pensa e ordina, secondo certe immagini. E ogni tanto, quando la *madeleine* decide di funzionare (o la carota, come diceva un grande artista, Nicolas de Stael), costruisce un pezzo dell'edificio. L'artista detesta le distrazioni, non fa nessuna cosa tanto per farla. Benché desideri il riposo, ha orrore della vacanza. Il tempo non gli basta mai. A letto va malvolentieri, e non si addormenta subito. E la notte sarà servita a qualcosa solo se avrà portato un suggerimento, un'ipotesi, utile almeno per il lavoro del giorno dopo.

L'artista è la creatura più minacciata e più paranoica della terra. Per questo deve difendersi costantemente, oltre che dal rischio di distrarsi da solo, anche dalle intrusioni del mondo. Virginia Woolf e ancora Canetti hanno parlato meglio di chiunque altro della fatica con cui l'artista si trova a realizzare, se pure ci riesce, i suoi pensieri. L'incertezza è la sua condizione, un interminabile duello con il vuoto e con la vanificazione.

Il primo antagonista è l'oblio – quello stesso spazio indifferenziato da cui un'idea è nata. Senza uno sforzo mostruoso di concentrazione, è praticamente impossibile che un'idea diventi realtà e trovi una forma visibile e duratura. Tra il pensiero e la parola si stende tutto un territorio insidioso, costellato di buche e di strapiombi, in cui la mente rischia di precipitare in ogni momento, accecata dalla troppa chiarezza, come un esploratore del polo. Non c'è solo l'oblio. C'è anche il suo opposto – l'abitudine, che rende l'idea, a un certo punto, irricoscibile, così ovvia che l'artista non ne sente più l'urgenza. Come pensare sempre alla cosa più importante senza che questa diventi una delle tante cose importanti cui abbiamo già pensato e, quindi, solo un ricordo? Come tenere vive, vicine nella stessa dimensione, nello stesso tempo, la memoria e la vita presente? Come fare perché niente passi? E poi ci sono intrusi di ogni tipo, ci sono i parassiti, gli invidiosi, i malvagi – che l'artista non riconosce subito, perché ha altro da pensare, ma che a un certo punto deve pur ammettere che esistano. Allora, li vede dappertutto, va in confusione, si sente pieno di piattole. L'artista è uno che si gratta.

L'artista costruisce un'opera, ma attraverso l'opera cerca di costruirsi una vita. Questa è la sua prima preoccupazione, e per questo, forse, alcuni diventano artisti – per paura di non avere una vita, di lasciare che tutto finisca senza un significato. Per paura di non capire. Anzi, di non aver capito – dato che l'artista lavora sempre sul passato. La domanda cui cerca di rispondere con ogni suo gesto, con la lettura di migliaia di libri, con i viaggi e con gli amori – quella cui si riduce alla fine qualunque interrogativo della sua esistenza – è: da dove vengo?

La ricerca di un significato è quello che rende vita e arte una cosa, e un esempio per gli altri. L'artista non si propone di migliorare l'umanità o il mondo. È l'individuo più lontano dalla politica che si possa immaginare, perché non utilizza i segni per un fine pratico: mi viene in mente l'Ippolito di Euripide, che rinfacciava al padre la capacità di fare discorsi in pubblico, cioè di ricorrere al logos, la parola della comunicazione, la parola bugiarda (la stessa di Fedra calunniatrice), e considerava se stesso un alunno del mythos, la parola divina, *la parola vera*. Il mondo, però, può diventare migliore se dà retta agli artisti – imitandone l'impegno, la costanza, e le folli speranze. Vogliamo chiamare questa imitazione un ruolo? Forse. Un ruolo che l'artista rifiuta. Nessun artista vorrebbe mai che gli altri gli assomigliassero.

Nicola Gardini

La civiltà dell'arte

1. L'uomo

Da tempo l'uomo è privato del suo centro. Le risorse tecniche gli hanno oscurato lo spirito e lo hanno abbandonato in un mondo gremito di oggetti. Qui l'uomo è costretto a coprire il ruolo ambiguo di chi simultaneamente accetta con desiderio e rifiuta con timore.

Da tempo, per effetto di una minacciosa inversione di valori, l'oggetto si anima, mentre l'uomo, reso inerte, ne subisce il potere. Fuorviato dagli allettamenti delle cose, l'uomo si muove in una nebbia che offusca il profilo della realtà. Mai come oggi corrisponde al vero la riflessione che Marx registrava nel 1849: "Il risultato di tutte le nostre scoperte e del nostro progresso sembra essere un'esistenza umana avvilita a forza materiale".

L'impossibilità che dimostra l'uomo a orientarsi di fronte a un tecnicismo che non mostra finalità accettabili, lo conduce a scelte errate o all'indifferenza. La nostra epoca è la matrice di un'immensa distrazione. Di conseguenza, il nostro fragile equilibrio si trova esposto a tutti i pericoli. È questo oggi il modo di esistere: il soggetto si circonda di oggetti per un se stesso che sta sempre più in là, in punto centrale sì, ma di una sfasatura; un soggetto che non è la copia dell'io, ma il suo progressivo annichilimento.

Torna di attualità l'incipit del *Contratto sociale* di Rousseau: "L'uomo è nato libero, e dovunque è in catene", tanto che la civiltà dell'accumulazione e della competizione appare oggi come l'unico generatore simbolico dell'ordine.

Eppure l'uomo non possiede esclusivamente la realtà esterna, il campo della sua azione. Ma possiede anche una realtà interna, il campo della sua immaginazione. A "un di fuori" si accompagna "un di dentro". A una realtà conosciuta e uniforme fa riscontro una realtà sconosciuta e multiforme da svelare in continuazione. L'arte ci parla dell'elemento totalmente alieno in cui ci imbattiamo nel labirinto dei nostri sogni, quando questi affiorano dalla consapevolezza che l'uomo è prestato dalla morte all'effimero dell'esistenza.

2. L'esperienza

In questo scenario, l'artista è una guida spontanea. Ripudia ogni atteggiamento incline a spersonalizzare l'uomo e si assume il compito di sottrarre gli oggetti al sistema della significazione per aprirli alla dimensione del senso. Un processo inevitabile se si vuole ricominciare a pensare in una scena tormentata come la nostra.

È per questo che davanti a un'opera d'arte non si è più invitati a estasiarsi, entusiasinarsi, ma a fare esperienza del suo senso. Quando ciò accade possiamo parlare di esperienza di verità, tanto che l'incontro con l'opera produce nel soggetto un'effettiva modificazione, fino a trasformandone la coscienza, spostandola, dislocandola.

Ma l'impegno assunto dall'artista che ci convoca con i suoi sogni è doppiamente rischioso. Per sua natura, egli è l'assertore del nuovo. E il nuovo è destinato a incontrare spesso l'incomprensione. A questa difficoltà, se ne aggiunge un'altra di carattere estetico. Anche in coloro che sono disposti ad accogliere proposte inconsuete, si riscontra frequentemente la tendenza a rifugiarsi nell'assolutezza dell'espressività. Non si può certo disconoscere che la validità di un'opera d'arte sia da ricercare anzitutto al livello della sua impostazione formale. Bisogna però ammettere che vi sono anche altri livelli, non meno importanti, da raggiungere. E che si mostrano in tutta la loro evidenza se si compie lo sforzo di superare l'appagamento del momento contemplativo. Allora compare il contesto storico, sociale, etico e ideologico nel quale l'opera si inserisce.

La bandiera della contemplazione sta sempre su un'asta infissa nella roccia della realtà.

3. L'opera

L'opera vuol essere il luogo di convergenza di quelle voci che ritengono necessario rimuovere la negatività che ci circonda. Possiede il soffio impercettibile che sa animarle.

Il fecondo "disagio" che le varie testimonianze artistiche riusciranno a suscitare nella coscienza dell'osservatore, una volta oltrepassato l'orizzonte puramente emotivo, rappresenterà l'iniziale sconvolgimento di quell'indifferentismo che corrode progressivamente la nostra esistenza.

Vi è opera d'arte solo là dove c'è invenzione dell'imprevedibile e interruzione della storia. Perché, come scrive Deleuze, "non c'è linea retta, né nelle cose né nel linguaggio".

Essere artisti vuol dire affidare al segno ciò che è rimasto non formulato. L'inesplicabile, che è un incidente per gli spiriti razionali, è un'abitudine per l'artista. Il quale sta dalla parte di ciò che è a venire. Nel farlo avvelena la quiete che gli uomini cercano negli oggetti, dissolve la stabilità che la società cerca nel profitto. Non spegne nella malinconia quel dolore che prende quando ci si sente inadatti a qualsiasi stato conosciuto. Racconta agli uomini "adattati" quel residuo di speranza che viene dal non-

adattamento.

L'altrove è l'ossessione che anima l'artista.

4. *L'arte*

L'arte è stata generalmente apprezzata finché è rimasta in dipendenza della realtà che sta attorno a noi. Essa ha avuto un discreto successo finché la gente ha potuto verificare con i propri occhi che non si staccava dalla casa del mondo.

L'arte, per essere accettata, doveva avere la prerogativa di riflettere con sufficiente fedeltà lo scenario naturale. Era uno specchio. Con la superficie magari non del tutto liscia o non del tutto luminosa. A uno specchio non si chiede di inventare. Si chiede solamente di riprodurre quello che ha davanti. Uno specchio è il conservatore che trattiene tutto quello che gli viene offerto. O forse è qualcosa di meno di un conservatore. Perché non dispone secondo un suo disegno le cose che abbraccia.

L'arte è stata ammirata dai più finché dimostrava di non avere troppe iniziative nei confronti della realtà. O le poche che si permetteva non erano così vistose da creare difficoltà nell'osservatore. L'oggetto che l'artista interpretava, lo si ritrovava più o meno sulla tela che lui aveva ricoperto di colori. O nel marmo che lui aveva pazientemente modellato.

Allontanarsi dalle forme che l'occhio vedeva è sempre stato per la maggioranza delle persone un'infrazione grave. Allontanarsene molto era addirittura un atto intollerabile. L'artista che osava separarsi dal tavolo delle forme note, non poteva meritare considerazione. Separarsi da quel tavolo, dove tutto aveva un posto e una sua precisione, era un segno di arbitrio e incapacità.

Se il mondo è ordine, non rispettarlo significava preferire il disordine. Opere d'arte disordinate non potevano suscitare che riprovazione.

Oggi sempre più l'arte parla di sé. E non di qualcosa che sia estraneo. L'arte non guarda, ma si guarda. Non scava altrove, ma nella propria carne. Non interroga, ma si interroga. Le pupille di gran parte dell'arte contemporanea sono rovesciate verso l'interno. Non c'è pace nella ricerca, ma solo tregua. E dopo ogni tregua la ricerca ha bisogno di uno sguardo ulteriore: per far comprendere che la realtà non è a solo strato. E che ammetterne almeno un secondo, dopo quello gremito da oggetti, vuol dire aver compiuto il primo passo dentro un vasto orizzonte.

Un'arte che s'imponesse ancora come sintesi non farebbe che riprodurre la falsa totalità dell'ideologia borghese. "La mia ricerca dell'unità" scrive Benn "si limita a quel foglio di carta che si trova tra le mie mani per essere lavorato". Gli fa eco Gargani: "Siamo stati così vecchi per lungo tempo che forse non è così avventato restituirci a una giovinezza senza sicurezza e senza certezza".

5. *L'artista*

Vi sono artisti che hanno puntualmente conosciuto lo smarrimento di stanze buie. Vi sono artisti che hanno dovuto troppe volte riprendere il medesimo cammino per ritrovarsi sempre di fronte all'identico muro di sbarramento. E che hanno dovuto ripetere le stesse perorazioni davanti a una platea di sedie vuote, perché il pensare discrepante è comunemente rifiutato. Ma è su questa disfatta morale che altri artisti successivamente hanno affondato i loro ramponi per poter progredire.

Questo è l'"humus", spiritualmente sofferto, sul quale l'artista fa crescere la sua messe segnica. E dove il presente, come attesa frustrata, è soltanto abrasione.

L'artista è colui che fa esperienza di ciò che non saprà mai: l'ombra del vero. E in questa testimonianza è fermo, nella pienezza della propria differenza, nel distacco dalle opinioni e dai luoghi comuni, come dalla rassicurante confortevolezza degli automatismi che gli oggetti garantiscono nella vita quotidiana. E nel farlo, scrive Artaud, non mette in scena una "parata in cui si sviluppa virtualmente o simbolicamente un mito, ma quel crogiuolo di fuoco e di carne vera ove, anatomicamente, per compressione d'ossa, di membra e di sillabe, si rifanno i corpi".

L'artista è il medico che si accolla l'onere di tessere tra loro alcuni dei sintomi di quella malattia che si chiama uomo.

6. *La critica*

Siamo orfani del padre. Siamo abbandonati a noi stessi, ai nostri criteri interpretativi, alle nostre decisioni, alla polvere delle nostre azioni quotidiane. Senza poter controllare sull'autorità indiscussa di qualcuno la validità del nostro operato.

Diciamo subito che la mancanza di un metro critico superiore non indica una perdita, ma un acquisto. L'operazione artistica è stata fortunatamente svincolata da certa critica tendente a imporre regole geometriche per rinchiuderla dentro perfezionati carceri di concetti. Ogni estetica è la fondazione di una unità di misura. Più l'estetica è rigorosa, più il suo rappresentante diventa categorico. E il vizio si allarga allorché si pretende di attribuire a un determinato metro un valore preminente rispetto a quelli istituiti da altri. Sorgono allora le inutili polemiche. E sempre l'intenzione è quella di dare forma compiuta a ciò che doveva restare un semplice profilo.

Meglio una critica che si accosti all'opera d'arte scolarmente. Assecondando le molteplici interrogazioni che i segni non cessano di promuovere, impedendo ai significati e ai risultati raggiunti di solidificarsi e irrigidirsi.

Nessuna indagine ha più valore delle altre. Ma ciascuna concorre a dare un contributo. E tutte insieme forniscono la massima penetrazione dell'opera. In questa complessità, ogni esito critico non può che costituire un nuovo inizio, una pietra di un compatto edificio.

L'autore, non deve attendersi alcun aiuto dall'esterno, in grado di chiarirgli le idee o sollecitarlo a "essere più fortemente" ciò che è. E se di qualche osservazione critica tiene conto, è perché già prima esisteva in lui quel particolare problema. Tutto il resto appartiene alle categorie interpretative, ai pre-giudizi. Chi opera rimane sempre un navigatore senza compagni. Anzi, proprio con la scomparsa del grande critico esclusivista può nascere la critica vera, quella meno ambiziosa, composta da tanti addetti ai lavori. I critici non sono diventati più piccoli oggi, ma più numerosi e meglio informati. I loro testi interpretativi cercano di farsi congegni per ripetere il respiro della luce e talvolta per rimodularlo, pur con la consapevolezza che tutto ciò che si può dire sull'arte è altra cosa rispetto a quanto vi è in essa. L'artista può solamente prendere atto delle reazioni provocate dalla sua opera. Ma non può impiegarle come elementi utili a correggere o incentivare il suo modo di creare.

Forse la grandezza dell'artista consiste proprio in questa costrizione alla solitudine.

Flavio Ermini

Anonimia e commozione

Io non so a che titolo parlo. Non so chi sono quando scrivo. Ho solo il compito di scrivere.

La lingua poetica non abita la redenzione: è il venir meno di ogni possibilità, è la sola possibilità, il dovere, la necessità.

Chi scrive è colui che sta nel 'che cosa' del pensiero.

Il pensiero, come la realtà, non ritorna.

Il pensiero e la realtà sono sempre al di là del loro senso.

Il compito di chi scrive è un pensiero incompiuto, un pensiero che non sa, che entra nell'opacità e nel buio, là dove non c'è più *logos*, là dove si avanza senza più vedere.
Perché resta solo l'inaudita sofferenza sonora del pensiero.
Questa sofferenza sonora è luogo della nudità.

Chi scrive compie un sacrificio. Deve compiere un sacrificio. Deve scendere nella luce sacrificale. Qui principia la lingua.

La lingua poetica sta di fronte al terrore, alla paura. Chi va alla poesia sta nella luce della nudità, della paura, della vergogna.

La lingua fa silenzio, la luce fa silenzio, le forme fanno silenzio, il senso fa silenzio. Fare-silenzio, questa è la lingua.

La lingua poetica è un esercizio sulla povertà di mondo.
La lingua poetica è un esercizio sull'agonia.
La lingua poetica è un esercizio sul sacrificio.
La lingua poetica è un esercizio contro la realtà.
La lingua poetica è un esercizio contro l'immortalità.
La lingua poetica è un esercizio contro la poesia.

Scendere nella luce sacrificale è atto d'obbedienza. L'obbedienza obbliga all'ascolto.

Udire è ubbidire.

Il sacerdote ode il canto del capro, il suo belato cieco, e obbedisce.

Il capro obbedisce e ode il canto del sacerdote.

È lo stesso canto, la stessa obbedienza.

Il sacrificio fonda la comunità. La comunità si dà di fronte a un evento, a un'immagine.

La commozione è il luogo di una comunità immediata. La passione è il luogo di una comunità immediata.

Il pensiero deve tornare all'estrema tensione emotiva; mosso dalla bellezza della rivelazione deve produrre commozione.

Deve servire la commozione.

Servire la commozione è essere esposti all'estrema immediatezza, inerme, inattesa; è la condizione di testimoni senza casa, senza patria.

Essere fuori di sé, fuori del soggetto, è la prima forma della comunità, dell'essere in comune e dunque del non essere immune.

Chi scrive è il *tragos* che muore dentro il proprio cambiare voce, dentro il proprio odore animale.

Chi scrive canta la gioia della propria morte, dell'uscita dalla lingua di ogni parola, della perdita di parola, di un non ritorno che lo salva della ripetizione, dal riconoscimento, dalla redenzione.

Il compito è scrivere per nulla, per nessuno.

Il compito è l'anomia.

L'anomia è il regno senza sovranità della poesia. C'è come uno splendore nel senza nome, come uno stupore ferino, un corpo di sapienza che nella sua più luminosa stoltezza sente fendersi il volto, la bocca che si apre.

Come i personaggi di Walser bisogna respirare nel *metax*, nella pausa neutra dell'umano, nell'inappartenenza della forma stessa dell'umano.

Chi scrive agisce sulla sensazione, mette in atto un contagio, un'epidemia, una comunicazione contro natura. Una comunicazione che sottragga all'uomo la sua potenza onomastica. Lo riconduca all'anomia come stupore senza nome, senza nomi. Come il sacro che Simon Weil vede in ogni essere umano: «ciò che è sacro, ben lungi dall'essere la persona, è ciò che, in un essere umano, è impersonale. Tutto ciò che è impersonale nell'uomo è sacro, e soltanto quello [...]. // La scienza, l'arte la letteratura, la filosofia, che sono soltanto forme di realizzazione della persona, costituiscono un campo in cui si realizzano successi clamorosi, gloriosi, che fanno vivere dei nomi migliaia di anni. Ma la di sopra di questo, molto al di sopra, separato da un abisso, ve n'è un altro, in cui stanno le cose di primissimo ordine. Queste sono essenzialmente anonime. // La verità e la bellezza abitano il campo delle cose impersonali e anonime. È questo che è sacro. L'altro non lo è, o se lo è, è soltanto come potrebbe esserlo una macchia di colore che, in un quadro, rappresentasse un'ostia».

Chi scrive deve raggiungere lo statuto del senza nome.

Il senza nome è lo straniero e rivela il luogo in cui sta come luogo inabitabile. Chi scrive abita un altrove che coincide con la stoltezza di un fiore, con l'immobilità di un corpo che riabita perennemente la propria paura e il proprio stupore.

L'animale è il senza nome che ci sprofonda nel non-umano, l'animale fa a meno della prospettiva ottica e verbale del *logos*; entra con esatta presenza sulla scena del mondo, in una condizione di rivelazione senza lingua, senza mondo.

Un'apertura senza svelamento non è povertà di mondo – l'animale per Heidegger è povero di mondo. L'animale porta con sé il segreto, il non avere nome, l'impossibilità ad essere riprodotto; si mette nel vuoto della lingua, nella pienezza abissale del silenzio.

Segreto è non avere nome. Non dunque lo svelamento, ma l'indicibile. Dunque la potenza amnestica dell'animale; del suo linguaggio che non sa dire, che non conosce, che tace di fronte al segreto. Perché inferiore, perché segreto. Perché ciò che sa, ed è ciò che gli uomini fanno fatica a ricordare, è semplicemente «comment c'est».

Scrivere è mettere all'opera il supplizio dell'identità, la consapevolezza di non durare. Il corpo fuori di sé, dentro la pelle oltre la pelle.

Dire l'istante, mettersi in fiamme, fuori di sé. Dire la spoliatura, dire la rivelazione.

La lingua poetica toglie. In questo scavare, accecare, sta la sua genesi. Dunque essa viene per togliersi.

Scrivere è rivelazione è senza mondo.

Il compito di chi scrive è non arrivare mai ad essere adulto.

Abitare un silenzio profondissimo, la precedenza, l'immagine segreta.

Chi scrive si dà a morire, dà a morire la sua forma adulta. Chi scrive si dà a morire nella lingua e ascolta la lingua mentre muore.

Chi scrive ha il compito di stare alla fine. Questo stare alla fine come *infans* fa sentire tutto il peso del silenzio, tutta l'incandescenza del pensiero.

Stare alla fine è un atto di contraddizione rispetto alla creazione. Chi scrive non comunica nulla, porta solo a compimento un'immagine segreta.

La poesia porta alla fine l'umano, è la sua paralisi. Chi scrive trascina la parola sulla scena dei misteri, nell'estraneo che lo rende inferiore, e con lui la parola.

La poesia abbandona il *logos*. È un pensiero paralizzato nella luce. Fiorisce e si disfa in una luminosa immobilità. Lingua senza impero, senza casa.

Sottrarsi alla storia, alla 'perfezione' umana.

Qui siamo le tavole del silenzio.

Vito M. Bonito

Teologia della città-porta

1.

Tra le tattiche letterarie possibili, c'è quella che fa dell'*esperienza* una religione (un legame, un collegamento di cose persone fatti della realtà, ecc.) e un tema degno (o considerato degno) di ascolto. Io stesso ho sperimentato questa tendenza. A partire da svolte personalissime, molto dure, mi è sembrato impossibile, e anche poco dignitoso, parlare di ciò che non conosco e non ho sperimentato; ma esiste – implicitamente – anche un discorso di accreditamento: scrivo soprattutto poesia, e *pubblicandola* e rendendola oggetto di critica, mi permetto di considerare, sempre implicitamente, utile la mia biografia. La divulgazione editoriale della propria esperienza ha senso e valore solo in rapporto alla visibilità del suo autore: questo dato brutale, e ovvio, non è mai preso abbastanza in considerazione. Ci si espone alla vanagloria, *anche se si tratta della biografia di un (uomo) vuoto*, che tende ad un percorso in cui trova la sola possibilità di rendersi utile e di sopportarsi.

La possibilità che il vuoto (l'individuo vuoto, leggero) precipiti nel suo contrario pesante è sempre aperta. È possibile scrivere non egoisticamente dell'*ego*? A che cosa serve? È possibile a condizione che esista *a priori* una filosofia dell'*autós*; e serve sicuramente: perché realizza una gratuità im-mediata e non orientata. Ci sono testi che è impossibile leggere al di fuori di una Tradizione, in questo caso mistico-speculativa. Bisogna vedere se e come, e con quali risultati, tutto questo si indirizzi verso altri, anche all'esterno della cerchia umanistica. Il mistico è un impolitico? O un anarchico? Forse un anarchico, che non può non soffrire per il mondo e nel mondo: nessun nato ne è esente. Questo non significa, di per sé, contestare qualcosa che si può ancora dire "borghesia"; ma non è nulla di simile alla pigrizia intellettuale che "neutralizza gli avvenimenti dell'universo", secondo l'espressione di Sartre.

L'astrazione impedisce di personalizzare troppo il discorso, ma può disincarnarlo dai fatti veri: nel caso opposto, troppa chiarezza, incarnata in un'esperienza fatta testo, comporterebbe la trasformazione della critica (atto di giudizio, che discerne) in violenza (atto animale, che conquista). Il re-scrittore è sempre stato nudo, e segnato. Chi agisce, tendenzialmente, al di là del conflitto, con fatica e per scelta, si sente sempre più solo: l'Umanesimo non è più una virtù, né un'antropologia sublimata.

2.

Se lo scrittore può essere un'astrazione (Omero) o una somma di autori indistinti (Luther Blissett), il lettore è sempre un individuo di carne, che ha *cercato* il testo che legge. Dunque nel lettore l'esistenza e la volontà coesistono: un corpo e una mente. Di conseguenza: è bene considerare sempre *quali* lettori sono possibili e quali effettivamente leggono, e perché; in quali case vivono e con quale vita, ecc. L'astrazione è santa solo se è precisa, dopo la riunione dei dati utili. Per quanto mi riguarda, l'astrazione mi attrae e la respingo: per astrarre è necessario essere perfetti e imparziali, divino-umani.

3.

La grande letteratura non è né comune né normale, se non per chi la vive. In questo senso deve essere letta l'autoproclamazione di Aldo Busi come "Scrittore" di una Letteratura non morta, che è la Letteratura di Boccaccio e Rimbaud. In questa visione, gli archetipi – i soli (veri) Scrittori – comportano il dato di fatto che la Letteratura è rarissima, dunque viva, perché non si è ancora realizzata al massimo. In un'ottica del genere, quello che si vuole fare non è scindibile da quello che si è fatto, punto per punto, e dalle condizioni in cui si è agito. Non tutte le perfezioni sono allo stesso livello, e il resto viene da sé, semplicemente ma in modo decisivo per gli sviluppi: Guttuso, necessario in Italia, non è Twombly, necessario nel mondo.

A fronte del successo di Petrarca c'è il disprezzo per tutto ciò – "evasività" e psicofobia – che Petrarca rappresenta. A fronte del successo di Dante c'è l'incomprensione del carattere *mobile* della *Comedia*: un *itinerarium* che *prosperè terminatur*, dopo un inizio squallido. *Essendo tale* è comico: in questo senso il poema non è *comedia* per i suoi temi, ma sono i temi a costituirsi, per il loro orientamento (*terminatur*), in *comedia*, e in questa *Comedia* per eccellenza. Il genere *comedia*, cioè, preesiste all'attuazione testuale di Dante, che vi sovrappone un viaggio dall'Inferno al Paradiso, e dalle cose al Cielo. *Essere petrarchisti* significava imitare epidermicamente il maestro: nei suoi stilemi (ad es. l'ossimoro 'disperato'), nella sua selezione linguistica, ecc. *Essere Petrarca*, o essere realisticamente *come* Petrarca, significa (significherebbe) altro: prima di tutto, consegnare la propria psiche ad un percorso-libro, dissociandola da una contemplazione solipsistica e silenziosa: un libro costruito e interpretabile seriamente. Il vero Petrarca ha generato il vero Leopardi e il vero Montale, e li giustifica.

4.

Sulla realtà letteraria esiste un fraintendimento comprensibile, ma grossolano. Dire *l'aura*, e adorare ciò che rappresenta, è "evasività" (Contini); dire *merda* è realtà. Ciò che è sempre incongruo e insopportabile, per chi semplifica, è il contesto: esiste, da un lato, una retorica che autorizza *l'aura* e

lauro; dall'altro un delicato equilibrio semantico che lega la *merda* al *tristo sacco* di un dannato. La realtà è sporca e nostra, quindi gratificante; la contemplazione si riferisce ad un *altro* che *non è*, e quindi è maledetta, secondo un certo tipo di sguardo. Che non sbaglia, rispetto al fraintendimento da cui parte: ma il testo – ogni testo – chiede lettori e rigore, non un irrigidimento *a priori*.

Esaltare il comico verbale di Dante rischia sempre un altro errore di interpretazione stolta (e distorta): fossilizzare le parole (come Bembo che smembra e assolutizza, stigmatizzandolo, il discorso infernale della *stregghia* e del *signorso*) significa massacrare l'intenzione principale di Dante. Le tre cantiche si propongono come la trascrizione delle impressioni di un viaggio voluto dal Cielo per un uomo smarrito, e che tende al Cielo: ogni cosa diversa dal Dio "che move il sole e l'altre stelle" è *transitoria*, nell'economia del mondo creato e della stessa *Comedia*; Virgilio e Beatrice compresi. L'Inferno è il Buio e lo Sporco, perché non può essere che tale; il Paradiso è Luce, perché Dio vi ha la propria sede, non circoscritto. Ciò che si dice di un ambiente e dei suoi personaggi deve essere coerente: tanto più che si tratta dei Novissimi, ambienti post-umani (Inferno) o trasumanati (Paradiso). Il peccato di un Petrarca capito male è la riduzione devota. Il limite di un Dante capito male è la materia dell'Inferno, isolato dall'immaterialità paradisiaca. Il primo è più complesso del previsto e il secondo è più *viator*: non c'è luogo della *Comedia* che non sia *comedia*, e il vero culmine è il Dio trinitario con cui l'opera *terminatur*.

La parzialità uccide il percorso e divinizza le parole, assolutizzandole anche quando la parola è *merda*; quindi crea fossili al posto di un flusso. La polemica, basata su *sfumature* interpretative assolutizzanti (il poeta dell'Anima, il poeta della Realtà; il poeta delle *Ceneri di Gramsci*, il poeta di *Laborintus*, ecc.) è nel cuore dell'Europa, come una Tradizione. Un nuovo parricidio (dopo quello che ha soppiantato il latino con i volgari), adatto a questo tempo, potrebbe essere una buona Via: la progressiva critica delle metafore fondanti, ora che le lingue europee sono vecchie come il Latino e acquistano, non a caso, nuovi parlanti, extra-europei. Nell'ultimo stadio dell'impero troppi milioni di morti rendono inaccettabile la violenza originaria, così come miti oppositivi durati ottocento anni (Guido-Dante, ecc., e le successive incarnazioni) non sono più praticabili *ora* e *così*. La loro incarnazione nell'a.D. 2005 è barbara, perché *segue* e *asseconda* un mondo in cui la cultura, in un solo secolo, è mutata, per "riproducibilità tecnica" e per sviluppo, almeno orizzontale, dell'istruzione; e per l'ingresso, enorme, degli *altri*, esistenti e parlanti. Cioè: non si interviene *fuori* senza intervenire *dentro*. Gli scrittori *scrivono*, in quanto tali; ma l'intenzione che li anima non è scindibile dai loro prodotti scritti.

5.

Le intenzioni, appunto. Chi possiede una cultura umanistica, anche ampia, ma agisce quotidianamente su un piano molto basso (non per vocazione, ma per necessità), *sa* bene che il proprio sperimentare (con) la lingua (le lingue) – *fare poesia* – non sarà raccolto facilmente: il mondo dell'azione quotidiana *non sarà* il mondo che recepisce quella scrittura. Tuttavia il 'popolo' (esiste ancora) *può* capire il nuovo e amarlo, perché, veramente, *lo riguarda*, nonostante l'apparenza: ma questa comprensione non sarà automatica e capillare come la 'comprensione' dei fenomeni televisivi; la comprensione del nuovo dal 'basso' (dalla 'base') deriverà, inevitabilmente, da un gesto di comunione/comunicazione/spiegazione da parte dello stesso autore delle cose nuove. "In ogni nostro simile" (è *l'incipit* di una delle poesie più sconvolte di Luzi) c'è un simile, teoricamente; in pratica, ci sono lingue diverse, e comportamenti (leggi: *consumi*) diversi. I poveri esistono ancora, perché non è vero che tutto (*tout le monde*) si è uniformato ('disambiguato') in una *middle class*.

Genova è un osservatorio che osserva se stesso. Questa città è un *melting pot* settentrionale-mediterraneo-sudamericano, con emergenze sociali forti: emergenze che non vengono risolte o descritte né dalla raffinatezza 'nera' e illica di Enrica Salvaneschi né dai "giuochi" e dalle rappresentazioni corporali-sessuali di Edoardo Sanguineti e della parte ligure del fu Gruppo 93; né, *si parva licet*, dai miei tentativi di 'dosare' e 'mediare' (e meditare) un vuoto da riempire urgentemente di Altro, che non è umano. Nessuno, oggi, scrittore o non scrittore, dovrebbe ignorare che in questo mondo esiste ancora la schiavitù **(1)**, in forme nemmeno troppo distanti da quelle coloniali. Ogni ricerca spinta – materialismo, spiritualismo, estetismo, *trobar clus* o *leu* spinti all'eccesso – è sempre praticabile; ma *di per sé* è lettera morta, rispetto agli interventi sulla realtà: è glossolalia e non profezia.

Non è obbligatorio *parlare* in modo esplicito dell'Emergenza, soprattutto in un momento in cui qualunque detto meditato è, di per sé, una cosa che 'resiste', per il solo fatto di *non voler essere* un discorso imperiale; ma ciò che non è tematizzato – in questo caso gli altri e le altre, il neo-Terzo Stato – dovrebbe essere, almeno, *avvicinato corporalmente*, nei singoli che lo compongono, se si aspira ad una politicità operativa, capace di modificare lo *status* originale, se è negativo. Oggi dobbiamo confessare che *non siamo (stati) noi (autori e autrici di poesie) a modificare in meglio qualcosa del contesto in cui viviamo*. Chi vuole interagire con la realtà *sporca* deve *volarlo*, in primo luogo, nel chiuso della mente, con la stessa necessità che spinge a mangiare, respirare, dormire. Non è necessario che i testi in sé tematizzino lo sporco, se scrivere da scrittore, e non da giornalista, "significa scrivere non dal presente, ma o per ricordo o per anticipazione" (dunque "Di questa guerra forse un giorno io stesso scriverò, ma solo quando anche questa guerra sarà diventata ospite della memoria" **(2)**). L'illusione della de-realtà è grave, soprattutto se incarnata in un complesso di abitudini più sociali che individuali: "[...] notre vie se caractérisait par sa *dé-réalité*. Nous avons un métier que nous exerçons correctement mais il ne nous

arrachait pas à l'univers des mots; intellectuellement, nous étions sincères et appliqués; comme Sartre me l'a dit un jour, nous avons *un sens réel de la vérité*, c'est déjà quelque chose; mais cela n'impliquait aucunement che nous ayons *un sens vrai de la réalité*. Non seulement nous étions, comme tous les bourgeois, protégés du besoin, et, comme tous les fonctionnaires, de l'insécurité, mais nous m'avions pas d'enfants, pas de famille, pas de responsabilités: des elfes" (3).

Per quanto riguarda i genovesi che scrivono: viviamo *chiusi*, nella città-aperta che si chiama Porta (*Ianua*). Per l'abitante di Albaro, Pegli 2 sarà sempre un 'altro', per lui impossibile, mondo: niente si salva e niente è salvato. I luoghi sono celle e capsule; continuando la metafora: più giustamente, sono cofani, non eludibili, che eludono sia la lotta spirituale sia la contemplazione, sia Lia sia Rachele.

6.

Per un possibile, e criticabilissimo, neomisticismo, privo di derive estetizzanti "non vive e in fondo ripugnanti come la morte" (4). Il materialista troverà criticabile e incredibile, oppure falso e ingenuo, l'atteggiamento mistico: infatti non trasforma materialmente la materia. Quindi: "Tu? Non sei più dei nostri. / Non ti sei bruciato come noi al fuoco della lotta / quando divampavano e ardevano nel rogo bene e male" (Mario Luzi, *Presso il Bisenzio*). Ma: se si arriva alla non-dualità da uno studio non superficiale dell'*ars dictaminis* e da una conoscenza non superficiale del lavoro fisico, anche umilissimo, *perché no?* E insieme: *no*, assolutamente no. Chi continua a vivere *non* è come chi muore; l'Ariete (pace, primavera) non è il Toro che rapisce Europa o il "martello di Thor" che la tiene "spenta e chiusa" (5). Ma anche: *si*, assolutamente *si*: chi conosce la fatica non sarà del tutto criticabile, se il lavoro materiale – pura sopravvivenza, ricerca del pane – accompagna il lavoro intellettuale, che potrà essere letto almeno come una sublimazione, non come un gioco narcisistico. In mezzo a condizioni di pura sopravvivenza e di ricerca del pane si installa un progetto immateriale, ma vario e amato. Cioè scrivere in determinati modi: chiusura-apertura, rifiuto del 'semplice' impuro e del 'difficile' gratuito, iperattività come primizia dell'enormità del non essere più nulla, o dell'essere più 'qualcosa' che 'qualcuno'; e anche enorme dolcezza ed enorme asprezza, e tutto il dire 'mediato' da un'arte del dire. Chi è veramente cieco, allora?

Chi è Narciso?

Poi si ricade nel fuoco che affina: notti insonni, cliniche, fame, debiti, superlavoro, dolore fisico e della mente. Il labirinto non è più una metafora. Tutto *pesa* molto, e dal peso *un uomo* non può uscire; non sfugge il QUALCUNO, perché anche la sua singolarità pesa, che sia eretta o abbattuta; QUALCOSA – un testo, che ha bisogno solo di essere letto, ma non di pane, denaro, alloggio – può uscire: "Quel che verrà verrà da questa pena", "qui nel gorgo / sparso di rottami / fino alla linea scura della costa" (Luzi). Le cose *ci sono*, e chi è ha *fatto*.

La mistica speculativa – senza la quale Luzi, e non solo, non è né comprensibile né comunicante, e tanto meno necessario – è complessa e piena, e sul suo dire intervengono anche convenzioni che sono oggetto di un'*ars*; ma non è ambigua. Ambiguo è ciò che divide e uccide, anche se uccide ridendo, come Dioniso, o argomentando da *loico* la tentazione e la dannazione, come Satana davanti a Gesù (e a Guido da Montefeltro).

7.

La realtà è un concetto apertissimo, che nel senso comune tende a subire un restringimento: dovrebbe essere oggetto di *lógos* ed è massacrata dalla *dóxa*. Sono realtà, ma *non si osa ammetterlo* anche in presenza di documenti, la danza del sole a Fatima e il digiuno a vita di Marthe Robin, ad esempio. Sono realtà esattamente come l'esistenza di 'brutto' e 'violenza', nella città in cui scrivo. Nella storia, che *non* finisce, si integreranno anche le voci di ciò che non è ancora storia (il lato femminile, il lato infantile, il lato 'sovranaturale', ecc.) o sembra metastoria (l'Ariete e il Toro della *Ballata* di Montale sono 'solo' allegorie? o 'vere', sincere, visioni, la cui essenza è pre-letteraria, non studiata?). Questo è l'abbozzo, sempre criticabile, di una *metafisica del nuovo*, in un senso che si giova della retorica e aspira a creare elementi non limitati – altri fossili – alla sola retorica.

La quantità di lavoro da fare è immensa, al punto che bisognerebbe lavorare su/per ogni persona e ogni dato 'reale'. *Volendo*, si può giudicare, giudicandosi, e modificare l'esistente anche scrivendo poesie sulla poesia o su "Paule, Pauline" e sul "piccolo Francesco, Ciccu". *Se si vuole*, tutti sono *nomina sacra* e allora non c'è *engagement*, per noi, che non sia teologico, come quello della *Ballata* di Montale e della sua *ragione* contro la ragione. Nell'impotenza, si può volere, per altri e altro, quello che non *ci* riguarda del tutto. In caso contrario la città-porta sarebbe, in moltissimi dei suoi angoli – nell'estensione di chilometri quadrati e sulla pelle di migliaia di uomini e donne – invivibile e infernale. Una Chiesa grande può sostituire una Chiesa piccola, come nella visione di Margherita Porete.

Massimo Sannelli

nel marzo 2005. Altri elementi – ai quali non è estranea la reazione alla morte di Mario Luzi (28 febbraio 2005) – sono stati anticipati in www.sequenze.splinder.com. In generale, l'impostazione di questi paragrafi risente di quattro lavori precedenti: *L'esperienza. Poesia e didattica della poesia*, La Finestra, Lavis 2003; *La femmina dell'impero. Scritti per un seminario sulla "vera, contemporanea poesia"*, Eeditrice.com, Genova 2003; *Il gioco del massacro. Appunti sui contemporanei*, "Smerilliana", 3 (2003), pp. 363-370; *La metafora della maestà*, in "Ulisse", 1 (2004). Il confronto con le riflessioni critiche recenti di Andrea Cortellessa (penso al suo intervento a braccio, straordinario, al convegno di "Atelier" il 18 febbraio 2005, a Firenze), Tommaso Giartosio, Marco Giovenale, Giampiero Marano ne è il *background* culturale più immediato e felice]

Note.

(1) Cfr. Kevin Bales, *I nuovi schiavi. La merce umana nell'economia globale*, tr. di M. Nadotti, Feltrinelli, Milano 2002.

(2) Alberto Savinio, *Maupassant e "l'Altro"*, Adelphi, Milano 1982, p. 98.

(3) Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, Gallimard, Paris 1960, p. 371.

(4) Savinio, *Maupassant*, cit., p. 21.

(5) Eugenio Montale, *Ballata scritta in una clinica*, in "Il Ponte", 5 (1945), pp. 399-400, all'interno di un fascicolo sul primo anniversario della liberazione di Firenze; poi in *La bufera e altro*, Neri Pozza, Vicenza 1956, pp. 45-46. L'immagine del martello è nel *Maupassant* di Savinio, p. 98. Nella *Ballata* convivono la cronaca familiare (la malattia di Mosca, il corredo dei due amanti: la sveglia e il cane di legno), la storia mondiale (la guerra e i "crolli di altane e di ponti" nell'Emergenza dell'agosto 1944) e l'allegoria (Ariete e Toro, il dio dei fiori rossi e quello "taurino"; come Lince e Soriano in *Iride*), in una forma metrica scalare (strofe di 1, 3, 4, 5, 6, 7, 6, 5, 4, 3, 1 versi), a cui Montale toglie il 2 (la dualità, il diavolo, la guerra). Alla fine del 1996, per analizzare la poesia in vista di una celebrazione montaliana, chiesi consiglio a Mario Luzi e a Piero Bigongiari, testimoni (martyroi) dell'Emergenza e dell'esperienza che grosso modo si può dire ermetica: entrambi parlarono di una struttura complessa inventata allo scopo di dominarla, e 'quindi' (magia per similarità) di reagire contro la realtà. Se anche una sola cosa funziona – ed è complessa, quindi il suo funzionamento è prezioso – all'interno di un mondo che è come il "ventre della balena", quel mondo non è più interamente negativo: allo stesso modo JHWH non distrugge una città per riguardo ad un solo giusto.

Nell'impurità. Topografie della poesia.

I pedoni si riprendono, stringono i denti, non parlano ma guardano, con le mani serrate sulla bocca, alla ricerca di un appiglio. Uno dice con gli occhi: il meglio è ancora qui, il meglio è restare qui, qui si può ancora resistere al meglio, non c'è di meglio da nessuna parte.

I. Bachmann, *Ein Ort für Zufälle*

Flashback. Quando il coro indisciplinato delle scuole artistiche intonò all'unisono il motivo dell'arte come forma più elevata del puro consumo, l'armonia apparentemente conseguita si risolse in una maledizione. La fruizione disinteressata, purificata da ogni residuo materiale, doveva rimanere sospesa nel regno asettico di una sfera estetica incontaminata. Ma questo mondo alla rovescia, sciolto dagli ottusi legami della vita e del suo spirito di gravità, rimase preda della lettera. La pura fruizione, allora, non fu più distinguibile dal *mero consumo*. La contemplazione intatta dal semplice *loisir*. Così l'apparenza estetica, il cui brillio era una promessa di lontananza, si trovò a riflettere una realtà sin troppo vicina. E la ferialità sembrò trapassare nell'evasione del fine settimana. La luce del distacco, che il faro artistico pretendeva di proiettare sulle cose, era già lo sguardo astratto di uno spirito ormai avvinto alle catene del puro scambio.

Morfologia. La *promise de bonheur*, inclusa nel pacchetto delle agenzie del *week-end* postmoderno, sta ancora sotto quel bando. Eppure l'espressione artistica, anche quando resti preda della malia di queste forze, rimane in vita proprio perché le esigenze cui dà corpo non si lasciano ridurre ai *Diktat* della produzione e del consumo programmato. L'arte, la cui definizione singolare, se non vuole ridursi ad un *Brand*, dovrebbe essere abbandonata, continua a scartare di lato. Ideologica sarebbe però la pretesa che le pratiche artistiche si congedino dal mondo sociale, sdegnando gli spazi e i rituali della collettività contemporanea. Queste sono le foreste pietrificate che non possiamo non attraversare. Esse si innalzano, minacciose e suadenti, tanto nel tessuto urbano quanto nel cuore del paesaggio. Ed è nello sguardo impuro dell'arte che si mostrano come seconda natura, la cui apparenza incantatoria è così svelata, e talvolta esibita in una disarmonia minacciosa.

Natura-Psiche. Questa seconda natura non cancella però la prima, ma piuttosto si sovrappone, s'interseca ad essa. Così la natura, pur nella sua estraneità, non è preclusa all'esperienza. Il suo manto ibrido risulta ancora percorribile, nelle sue attuali metamorfosi, in cui s'intrecciano lembi di prima e seconda natura. Camminando a testa in giù, come Lenz, costretti dal proprio turbamento, esagitati dall'incanto, se ne percorrono le rive. Reattiva era allora la sentenza di Lukács, per il quale la seconda natura non avrebbe più alcuna sostanzialità lirica **(1)**. Ma rinunciataria era pure l'affermazione lapidaria di Benn: "nella *city*, soltanto in essa, le muse prendono voce" **(2)**. Anche tra le lastre di pietra, sul bitume coloso della metropoli, nella *terre gaste* degli spazi di confine, sul retro dei centri commerciali, continua il rigoglio vegetale delle forme. "Gli steli d'erba sulle strade di Pietroburgo", così Mandelštam, "sono i primi germogli d'una foresta vergine che andrà a ricoprire le città moderne. Questo vivido, tenero verde, stupefacente per la sua freschezza, è espressione della nuova natura spiritualizzata" **(3)**.

A nessuno. Percorrendo l'apparenza, aderendo al suo splendore, immaginandone la figura, le esperienze artistiche, se esercitano uno sguardo radicale, possono ancora dischiudere spazi di possibilità ulteriori. L'oltranza critica, quando riesca a sporgere sul già dato e a sospenderne la cogenza, è tuttavia un esito inintenzionale. E le prese di posizione, se pur legittime, non garantiscono, oggi come sempre, la validità del prodotto artistico. Questo si giustifica piuttosto solo nella sua esecuzione, per l'aderenza fenomenologica alle cose e alla loro intima vita. Di qui l'impronta testimoniale che l'arte viene ad assumere. Affrettata sarebbe però la pretesa, oggi così *à la page*, di identificare l'artista con il testimone, per cucirgli addosso un abito etico da tempo dismesso. Se la "pretesa pura forma, che nega l'espressione, suona a vuoto" **(4)** - così Adorno - è anche vero che l'espressività si allenta proprio laddove le opere si dispensano dal lavoro formale. Questo non è invece richiesto dalla pura testimonianza etica, dove prevale l'accensione emotiva del contenuto, nel bagliore di un'idea del bene. Rivolta a qualcuno, ad un interlocutore, la testimonianza. A nessuno, a qualcuno a venire, ad un uditore che solo essa potrebbe produrre, è volta invece l'espressione artistica, quando riesca a trascendere il conformismo delle attese attraverso la trascendenza della forma. È pur vero che al cielo vuoto si è orientata la testimonialità di un

secolo sanguinario come quello trascorso: ma l'espressione artistica non si volge tanto a quel cielo, bensì è l'anelito di un testimone corrotto che, anche solo per un istante, d'un breve soffio, vorrebbe sollevarci in esso, a qualche millimetro dalla presa del suolo, ma sempre bene in vista.

Accensioni. Il suolo è però quello di un qui ed ora, e di lì, semmai, si solleva lo sguardo. Vissuta con ansia di condivisione o con ossessivo isolamento, tale contingenza è tuttavia sempre anche d'altri. Così il testimone non otterrà mai di essere imparziale, non potrà guardare da nessun luogo, ma solo avviarsi, da un posto preciso, sotto l'angolo d'incidenza della propria vita, avvertendo le perturbazioni del luogo, verso un altro dove, ancora impregiudicato, ancora da trovare e condividere. "Ricerca topologica? Certamente! Ma alla luce di ciò che della ricerca è oggetto: alla luce dell'U-topia. E l'uomo? E la creatura? In questa luce" (5). Il mondo, questo battito, quegli occhi, non possono essere messi tra parentesi. Impuro è lo sguardo, incarnato. Non neutralizzabile la situazione da cui ogni atto procede. Luogo d'accensioni, incantamenti, turbamenti, ogni situazione è un affollato crocevia. Con l'*epoché* del realismo volgare cade anche, solidalmente, la sua controfigura, il fuoco di gioia della soggettività mobile, sciolta da ogni legame terrestre. Ogni empito, ogni gesto, quanto più si addentri nella sua ossessione individuale, con senso della necessità formale, tanto più si lascerà attraversare da correnti improprie, anonime, portando alla luce stratificazioni sedimentate in quella situazione, oggettivate nell'ora.

Matrigne. Tra questi strati, naturali, sociali, storici, sono riconoscibili anche abiti, disposizioni etiche. Il contagio, l'adesione ad una forma di vita, radicata o ancora embrionale, è qualcosa che resta attaccato, sia pur come residuo, alle vesti di ogni espressione artistica, tanto più quando essa reclami candore etico o spregiudicatezza immoralistica. E non c'è contenuto che possa essere rielaborato, testimoniato, senza riflettere qualche forma etica, magari avvertita come non vincolante, ma pur sempre sullo sfondo. Non è però questo sfondo a garantire validità all'espressione artistica, e alla sua testimonianza corrotta e frammentata, la quale non può così essere confusa con il moralismo che condanna il mondo o che dispensa insegnamenti. Resta inevitabile pensare, con Benjamin, che in un'opera d'arte "il contenuto di verità di questo tutto, che non s'incontra mai nel precetto desunto, e tanto meno in quello morale, bensì sempre soltanto nel dispiegamento critico, commentato dell'opera stessa, include indicazioni morali solo a un grado estremo di mediazione" (6). Tale mediazione, frutto di una coscienza postuma o di un paziente lavoro critico, libera uno strato di senso imprigionato nell'opera, la apre a nuove significazioni, ma non è mai un giudizio di conformità a norme, una forma d'ispezione morale che non potrebbe che tradursi in censura. Se un significato morale le opere d'arte alla fine rivelano, esso è tanto più illuminante quanto più espande la nostra coscienza, ampliando la nostra immaginazione morale piuttosto che irrigidendola su criteri già dati. Presa alla lettera, l'affermazione di Brodskij per cui l'estetica sarebbe la madre dell'etica, sembra rovesciare queste pretese di ridurre l'arte ad organo della morale (7). Essa ha tuttavia un contenuto ambiguo, il cui elemento di verità si lascia penetrare solo a patto di prendere congedo dall'arte assoluta, intesa come forma superiore di *ethos*, e di pensare all'arte - matrigna ambivalente - come a ciò che prefigura, nella massima contrazione dello spirito congelato, un'espansione liberatoria della vita.

Topos. L'impulso all'espressione, dapprima tensione mimetica ad assimilarsi alle cose, si arresta nella cesura formale, con un colpo all'indietro che lo riporta su se stesso. Solo di qui è possibile un ritorno alle cose, ora prossime perché estranee. Così l'adattamento non è puro conformismo, bensì tensione che trasforma, metamorfosi. In questa direzione la poesia supera la forma tradizionale delle architetture verbali, basata sull'opposizione figura/sfondo, e si riallaccia alla concezione topografica figura/figura: diventa elemento sporgente ma fuso nel terreno dell'esperienza. La figura, mentre si integra nella topografia del luogo, insieme ne deforma il profilo, escrescenza linguistica che genera nuove forme di vita, inedite morfologie linguistiche. Come un'arte del paesaggio essa s'innesta nel *terrain vague*, tra i margini inselvaticiti di parole e cose, rinvigorendone gli arbusti e rendendo riconoscibile la *silva* dove prima si scorgeva solo un panorama inselvaticito di detriti.

Postilla etologica. Così, con cura biometrica, l'*ars poetica* continua la sua tessitura, anche quando le strutture consolidate, le tradizioni si sfaldano. Il grado zero della cultura, che in certi momenti sembra prossimo come non mai, è forse anche un'occasione per la poesia che, come pratica istitutiva, non necessita, nel suo fare paziente, di una legittimazione esterna. In questa prevalenza dell'agire, del fare, la scrittura poetica torna alla sua umile qualifica di ape operaia. Un silenzioso e operoso artigianato che tesse una tela mai pienamente agiudicabile ideologicamente. Certo, vi è anche la resistenza dai margini e la salvezza dell'esclusione: ma qui la poesia resiste proprio perché viene meno il lungo errore dell'appartenenza piena. Quando il tutto che la teneva coesa come pratica culturale si dissolve, la poesia continua a sporgere da quel terreno guasto, facendo segno ad altro. Non più sorretto o puntellato da un sistema riconosciuto di valori, questo gesto, acme biometrico dell'individuazione, torna a poggiare sull'etologia poetica della specie, ma proprio in questa nudità si osserva dal futuro.

Italo Testa

Note.

- (1) Lukács, *Teoria del romanzo*, SE, Milano, p. 56.
- (2) Benn, *Doppia vita*, Guanda, Parma, 1994. p. 136.
- (3) Mandel' štam, *La parola e la cultura*, in *Sulla poesia*, Bompiani, Milano, p. 47.
- (4) Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino, 1975, p. 194.
- (5) Celan, *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, Einaudi, Torino, 1993, p. 71.
- (6) Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1975, p. 102.
- (7) Brodskij, *Dall'esilio*, Adelphi, Milano, 2002, p. 47.

Metrica, realismo e società

"... E poi, i Vandali andrebbero giudicati con maggiore prudenza. Probabilmente essi bruciavano le sculture in legno non soltanto perché non approvassero lo stile artistico, e forse neppure perché fossero avversi alle sculture in legno in generale, ma perché avevano bisogno di legna per far fuoco"

B. Brecht

La società dei media vuole illudere che, nel simbolico iperuranio degli spot, nel *flux de connerie* di pubblicità e merci, i conti tornino tutti, senza imperfezioni. In tale terra madre, le parole sono le cose, e la galassia del prodotto commerciale - dal sesso estremo, ripulito da ogni imperfezione, all'elegia feticistica dell'oggetto - resta eterna, sublimata. La "narcisistica narcosi" che ne deriva induce a credere che il paradiso c'è, qui in terra, ed è il neocapitalismo a venderlo, in osservanza alle sue regole. Nel finto eden telematico, tramite l'occhiuto "panopticon" che arriva via cavo nell'appartamento di ogni famiglia, il marketing impone il Verbo con strategie di vendita concorrenziali e accattivanti. L'artefatto, in quanto mitologia del potere, è prezioso, mitico e archetipico, determinato dalla dettatura del *logo*, del prezzo. I simulacri seducono, incorruttibili, attraverso specifiche tecniche, imponendo il proprio marchio, addomesticando il reale. Ma non solo questa, bensì ogni parola, inevitabilmente, stilizza l'inestricabile, non-linguistica, complessità delle cose. Così la poesia, quale tecnica analitica del "sospetto", per essere realista, si rivolge verso la concretezza di questo stesso linguaggio, decostruendolo e ri assemblandolo in strutture metriche, ponendo in evidenza le parole, usandole parodicamente (formalisticamente) in modo "di secondo grado". Il linguaggio, in quanto cosa "in realtà" sempre *altra* rispetto alle cose che indica per convenzione - a meno che non voglia esercitare la mistificazione del potere - non ha la possibilità di rappresentare ciò che è posto fuori da sé; e tuttavia può imitare, in modo freddo e crudele, la realtà in atto, analizzando determinati aspetti del presente, senza rimpiangere o un passato edenico, o pontificare un futuro utopico, entrambi fuori dalla prassi storica. Una poesia "realista" (quindi una poetica "materialista") sulla scorta delle teorie neofenomenologiche, è piuttosto operazione chirurgica che vivisezione *l'hic et nunc* - con strumenti retorici, *in re* - il linguaggio, inserito nella storia, agli antipodi delle poetiche tardoromantiche dell'esperienza, dell'intimismo sentimentale (presupposto quale assoluto umano) basate sul "grande stile". Tale forma di realismo parte da un'analisi del rapporto mediato tra soggetto e oggetto, ossia da una critica al pensiero della classe dominante, sviluppando uno studio strutturale dei meccanismi produttivi, dei rapporti che relazionano gli individui tramite le parole. Ciò comporta padronanza delle tecniche (traduzione della tradizione, ricodificazione del linguaggio - con minimi ma fondamentali scarti, ossia straniamenti, dirottazioni) per riformulare nuovi generi metainclusivi. Questa poesia, con ironia e stile, gestisce razionalmente la mediazione percettiva, ossia svela, con arte, il trucco della finzione, smontando ogni idea data metafisicamente per *vera*, demistificando la menzogna delle cose presupposte *autentiche*, a partire dal mito idealista della "parola poetica" stessa, così come è stata pensata dalla corrente orfica e dal petrarchismo. Questo particolare realismo invece, aperto al plurilinguismo e alla molteplicità di significati, fugge sia l'ingenuità dogmatica del trascendentalismo soggettivistico, sia la neoclassica estetica del *sublime* (criticando *in primis* l'indistinzione tra natura e cultura). Tra *factus* e *fictus* il poeta ha infatti lo scopo d'indagare le convenzioni che regolano il rapporto tra "parole" e "cose", osservando come muti il legame culturale che interagisce su queste due cose. A poco serve una scrittura diaristica, centrata sul soggetto e data come "autenticamente lirica": per una poesia riconosciuta quale artefatto occorre invece condurre uno scavo che riconosca la molteplicità di aspetti del contesto storico, ponendo in evidenza il punto di vista odierno sul mondo, come le parole significhino in base ad un contratto simbolico imposto da determinati interessi economici. Il poeta ha quindi il compito di denunciare, con acuminati strumenti retorici e formali, la falsità repressiva del simbolo - o meglio la sua *falsa coscienza* - e di descrivere il modo condiviso, di immaginare e di figurare, il mondo percepito, ossia di "mettere a tema" la situazione, rappresentando *distopicamente* i problemi d'oggi, che non sono quelli "di sempre". Occorre un rapporto scientifico con l'atto creativo, per affrontare la questione della lingua parlando, indirettamente, di problemi marxianamente strutturali: così la poesia - riconosciuta tale per accordo all'interno di una classe - quando indaga la realtà, è opera da guastatori che evidenzia il male stesso della parola; è rivoluzione, in quanto decostruisce i meccanismi simbolici di rappresentazione che l'individuo ha di sé e della situazione che lo circonda. Scrivere cortocircuita così il sistema che la comunicazione pratica impone, descrivendo la realtà sociale, non senza ironia, ossia col gioco distaccato di artifici figurali e fonici - retorici e metrici - su cui si regge il testo. Lo scopo è un'arte come procedimento, assemblaggio impersonale di concreti elementi retorici, un lavoro

sulle forme (la trama del ritmo e della sintassi, la struttura e l'intreccio del verso) con un fine metadescrittivo che documenti quale sia l'uso di parole, corpi, oggetti. Se il testo demistifica la lingua e pone in risalto le dinamiche del presente, il poeta lavora quindi con acribia proprio sulle tecniche, sullo stile, collocando in primo piano il meccanismo retorico dell'ordigno testuale, per far collassare la lingua, stravolgere l'orizzonte percettivo, elaborare un "diverso" punto di vista. Per deformare il canone e "straniare" lo stato delle cose, nell'evoluzione letteraria quale dialettico succedersi di forme mutate geneticamente, la poesia è una *macchina* che scava nel magma eterogeneo, nelle modalità d'uso dello strumento comunicativo. Una poesia che non s'identifichi con la lirica precedente, nell'eccezione simbolista "autonoma", ma che apra radicalmente una nuova strada, scientifica, anti-letteraria, interdisciplinare. Soluzione epistemologicamente eteronoma, fondata su un tecnicismo che non vuol dire autoreferenzialità bensì allegorica e dettagliata narrazione per immagini concettuali, figure consciamente poste in parallelo alle situazioni. Non c'è "altrove" metafisico cui malinconicamente tendere, ma l'attuale, positiva e molteplice (ossia piena, storica) immanenza della realtà, che la poesia rimanda in modo deformato, allucinato, per metterne in rilievo gli scarti, i dettagli fuori campo, le dinamiche occultate dalla quotidiana comunicazione referenziale. In tale maniera il poeta, incistato nella gabbia del linguaggio, appare incendiario saltimbanco, e la sua opera è scimmia, portata al guinzaglio, che fa il "verso", puntando il dito sulle contraddizioni, sulla piaga delle cose, ingrandite in abnorme, pornoscopica macroscopia.

Tommaso Lisa

Pestilenziario.
Brevi note per un'arte cartografica.

"la letteratura è, per essenza, la soggettività di una società in una rivoluzione permanente"

J. -P. Sartre

"Come il Giudizio Universale, anche la poesia ci trasforma, trasfigurandoci senza cambiarci"

Jean Paul

"Faceva domande per sapere e per ridere, come fai tu, lettore..."

D. Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*

Perché la letteratura piuttosto che il nulla, in una società senza classi, nella comunicazione simultanea e planetaria, ridda di ruoli perpetuamente intercambiabili, di simulacri, di *telegenie*? Perché la buona letteratura piuttosto che la cattiva? Un reportage-fiction sulle grazie e le disgrazie della prostituzione di un William Vollmann piuttosto che uno di un'Oriana Fallaci sull'universo islamico in via d'espansione? Perché la letteratura *buona* può dirsi tale? Perché più legata al mondo come visione della *complessità*, à la Kundera, riconoscendo nella modernità inaugurata da Cervantes un'opposizione o linea alternativa alla modernità riduzionista-razionalista che tutto sottrae, sopprime, incamera, concentra? Questo perché più fedele al reale, come nessun romanziere o poeta ha forse mai concepito, anche il più invasato per *l'ut pictura poiesis*? O proprio perché più infedele in quanto pura consumazione, auto-telica mania e maniera modernista, art pour l'art, bijoux e cammei, festa dell'intelletto? Domande per certi aspetti vuote, per altri esistenzialiste, che prospettano il ruolo perpetuamente *moribondo* di una letteratura pura o purificata in un universo disumanizzato della *diversione*, del bric-à-brac avanguardistico su di un maxischermo al plasma, dell'estetizzazione di un presente labile per la propria celerità, prodotto incontrollabile di una vischiosa industria culturale, dell'iper-mercantilismo in cui tutto si scambia con tutto. "Si ha bisogno di artisti. Soltanto gli artisti sanno smuovere il cuore" vaticinava il Geremia Peachum de *L'opera da tre soldi* di Brecht, anticipando il passaggio da una regime di *produzione* ad uno di *simulazione*. Da cui la pletera dei panopticon dello spettacolo, nei quali ragazzetti e pulzelle spudorati ed impacciati, pervenuti dagli hinterland più malfamati della penisola, investono granelli di speranza per quei quindici minuti di celebrità o fama o fame di fama, in attesa di sparire nuovamente all'ombra di una tabaccheria, d'un negozio di scarpe, d'un banco d'ortofrutticolo qualsiasi (senza sottostimare i ranghi paludosi della disoccupazione che ci rendono grotteschi e schizofrenici *faber fortunae suae*, armeggioni del nostro destino a tempo indeterminato). Ed anche, nel nostro caso, la pletera delle piccole e medie pubblicazioni cartacee (o di tagliole digitali) offerte ad esordienti dai quindici ai settant'anni, scribacchini elegiaci o neorfici della domenica ben contenti di tirare fuori di tasca migliaia e migliaia di euro per simil-fotocopie su carta da imballo abilmente tinteggiata con maliziosi colori pastello, solo per assommarsi al seguito di una corrente, parrocchia (quanto mai vero per una certa aria pretesca che tira, specie nella poesia, al giorno d'oggi...), gang o camorra letteraria intenta ad assicurarsi una serie interminabile di epigoni ed un ristretto numero di vati smaniosi di passare alla storia o di essere rubricati od inumati in un Meridiano... Ma questo forse ha a che fare con lo stato attuale della Letteratura come una foglia secca con la possanza di un autunno.

*

La posizione della letteratura nella semiosfera dove ogni sistema di segni confina e confluisce nell'altro, la letteratura, come *modus operandi* sul segno, di *scalfittura* sul segno (ovvero suo raddoppiamento e segno di segno, campionatura del reale quale gioco di bisturi) come sua estromissione-estraniazione dal sistema del linguaggio ordinario e sua re-immissione clandestina, per molti aspetti parassitaria, "carbonara" in quanto allo stesso tempo fuori ed all'interno di un sistema di significazione prestabilito e controllato dall'iper-mercantilismo (lo si voglia chiamare neo o post-capitalismo, post-fordismo o quant'altro), questa letteratura non può mettere altro in scena che l'affermazione semiologica di un sistema di significazione che si sviluppa per differenze, differimenti che sono supplementi, incarnandone il luogo, lo snodo di destabilizzazione, di sviluppo diacronico. Una sorta di *idioletto*, intermezzo tra *parole* e *Langue*, verbalizzazione che resiste ad una sua formalizzazione, non spazio del silenzio tra dei raminghi che non ci sono più ed un capriccioso dio a venire che si sbellica alle nostre spalle giocando a rimpiazzino, messi probabilmente di comune accordo in precedenza coi suoi antecedenti.

*

La letteratura non rappresenta alcunché né in una retorica della Totalità deve poter pretendere di dar voce al non-identico, facendosi puro enigma, urto, shock, sfinge di adorniana memoria, più hegeliana dell'hegelismo, partecipando ad una poetica che diviene un'asfittica teologia negativa e ad una teoria delle arti che progetta alienazioni, decessi e poi recuperi ovunque. Né starà a segnalare melanconicamente quella patria trascendentale persa per supposizione romantica, un *hòlos* in cui è cancellata quella discrepanza tra forma e contenuto essenziale per la letteratura stessa, in vita proprio per quella sua instabilità e quel travalicar di confini in una forma, specie la romanzesca, mai in grado di contenere del tutto il proprio contenuto, il proprio senso, e per questo votata al trans-genere (niente di nuovo: l'ibridismo del romanzo lo intravide già Schlegel e lo mise in pratica magistralmente Sterne). Via i sogni dunque di pura autonomia o di assoluta eteronomia della letteratura, di ornamento da un lato o di didascalia dall'altro: pure l'ironia purissima e terribile delle assurdità in un vertiginoso consumatore della propria biografia come Kafka o le confabulazioni dianoetiche dei balbettanti automi della *Literatur Des Unworts* beckettiana non rispondono mai ad un assoluto rigetto della realtà. E degli stravizi di un naturalismo ingenuo o di ogni realismo che si voglia dire socialista od impegnato (a strillare per conto di qualcuno o qualcos'altro) manco a parlarne.

*

In un'oscillare tra *puro consumo* e *messa tra parentesi* credo debba pensarsi il ruolo della letteratura, tra soppressione del reale e consentimento di nuovi reali, formulazione paradossale di un *complemento* del reale, di quella che potremmo chiamare la finzione reale (per questo Raymond Federman parlava nel 1975 di una *sur-fiction*), una letteratura che è negazione ed affermazione ad un tempo e quindi figura che si nutre del contraddittorio, della contraddizione delle voci, dei punti di vista, dei sintagmi, dei versi, del loro agone. La letteratura può essere così un atto intenzionale e critico che scalfendo norme, tradizioni e sistemi, "intrecciandoli" in storie ed epos privati di sostrato epico (ma per questo non riducendosi a *roman a thèse* di un'ideologia mistificatoria né pensando di rappresentare LA Storia) apre la strada o meglio il solco per *nuove* storie. Non volendo ricadere in un'altra retorica, quella del *nouveau*, anzi recuperando il ruolo attivo di comunicazione circolante tra produzione e ricezione dei testi, tra tradizione ed innovazione, tra un non più ed un non ancora dove l'attitudine neo-barocca comune alle nuove narrazioni trova il suo spazio ideale. Una comunicazione che pur fondandosi sulla menzogna, o meglio sul non-detto piuttosto che sul detto, non si riduce a mistificazione, ma che è scambio tra autore e lettore, due polarità basculanti e mai completamente rigide, che, riprese *in re*, consentono di superare la *vexata quaestio*, non del tutto prerogativa e fallacia post-modernista, della Morte dell'Autore. Una letteratura che diviene intermediario, ponte, come suggeriva Octavio Paz ne *Los Hijos del Limo*. Una correzione abbastanza soddisfacente dell'inquietante *the medium is the message* McLuhaniano.

*

Il ruolo conseguente, ancora la posizione o meglio l'*altitudine* che uno scrittore, questo strambo *responsabile* di realtà né legislatore né scienziato né sacerdote, vicino al jongleur quanto al funambolo sporto sull'ignoto, che dovrebbe oggi incarnare o forse ha da sempre incarnato – al di là del sistema di produzione o società in cui si trovi ad operare (sul segno) – la possiamo rintracciare in quel trickster romantico, quell'aeronauta Giannozzo del mai troppo valorizzato Jean Paul (mi riferisco al breve scritto *Diario di bordo dell'aeronauta Giannozzo*). Quel Giannozzo che parte sul suo pallone aerostatico dallo stimolante nome *Pestilenziario*, carico di tutte le empietà umane, munito di un binocolo da guerra nonché di un corno da postiglione (e qui: *The Crying of Lot 49* di Pynchon non è anche una piccola allegoria sulla letteratura?), per svolgere il suo viaggio di scorribanda e perlustrazione aerea (da *perlustro: attraversamento* ma nondimeno *purificazione*) sopra le terre germane. Che parte solo dopo aver sentito proferire la parola *revenant*, ovvero dopo aver subito quello che potremmo dire: il fascino del fantasma. Ed è proporre un'ovvietà che la letteratura sia arte di simulacri, del *als ob*, di ostensione del mondo testuale *come se* fosse un mondo. Però è anche dirla come arte per destinatari, mai stabili e stabilibili, in costruzione. Una circolazione, quindi, di fantasmi, una consumazione di fantasmi, *con-summatio*, sommatoria, conta e testimonianza che dall'alto della sua perlustrazione, mai però troppo alta od elitaria (d'altronde anche Giannozzo non è del tutto felice nel suo librarsi solitario nel cielo), vede mere comparse, bruchi, attori boriosi impegnati in narcisismi d'ogni sorta, pedine pronte ad essere manipolate, teatrini del mondo conformista del suo borghese Biedermeier. Perlustrazione che, in una zona a metà strada tra alta e bassa cultura, *borderline*, si fa testimonianza parodica: provocare come fa Giannozzo, dislocare, e *citar* per invitare il toro ad attaccarti, richiamando il reale nel suo rischio fissandolo negli occhi, rende ancor più palese il testo letterario come un appello, qualcosa che più di un *giudizio* od un *assenso*, di un critico indottrinato o di un gonzo ipnotizzato da Dan Brown, agogna una *voce*. Consapevoli del fatto ulteriore che, come scrive lo stesso Jean Paul nel suo *Seebuch*, "lo scherzo è inesauribile, la serietà no".

*

L'unica possibilità di un "ritorno al reale" o di una "responsabilità sul reale" - non il freddo documentarismo oppure l'iperrealismo, ma l'affermazione che l'immaginario non è effettivamente sparito in un'epoca di debordante immagine (senza la nozione chiara di epoca o *Zeitgeist*, come notava Jameson) e di conseguente geremiade per chi si richiama ai fasti di un tempo andato, lamentando la Morte della Letteratura - questa possibilità è stata forse indicata da quel ritorno o riemersione del *lector in fabula* avvenuta nella critica letteraria europea e statunitense proprio in concomitanza dell'emersione della *condizione post-moderna*. Questo evento ci palesa che l'Immaginario, affatto fuggito o dissoltosi sotto la scure della ragione strumentale o dello Spettacolo Totale, si trova proprio lì dove testo e lettore comunicano e producono senso, nel frangente in cui il medium è e non è contemporaneamente il suo messaggio, in cui si sottrae dal denotare qualcosa di esterno a sé solo per comunicare qualcosa di ulteriore a sé, in cui pare ridursi al minimo della sua forma chiusa e coerente per dare il massimo della sua potenzialità d'apertura. Implicare che questa comunicazione abbia implicitamente un valore morale od etico sarebbe sottovalutare la posta in gioco della letteratura: il sostenere figurandola la condizione precaria e fallibile della percezione umana, la sua natura aperta-chiusa, plastica, di strategia finzionale come scrittura di una mappa per un territorio dai confini sfrangiati ed ignoti, gioco di maschere nel quale la letteratura non diviene solo arte incisoria, del bisturi, di operazione chirurgica e sperimentale sul segno, ma anche cartografia del presente, non affatto suo regolo raddrizzante, violenta bacchettata sulle mani, ma cartina da seguire colla mano, con l'occhio e col riso, nelle nostre scorribande terrene di andata e ritorno, dove si perde sempre qualcosa al ritornare, in una contingenza che è conquista e non condanna, interrogazione.

Alessandro Raveggi

Piccolo intervento sull'obitorio della poesia contemporanea e della "giovine critica"

1.

Il motivo per cui credo che certe domande enormi ("vi è un ruolo che ancora spetta all'artista? come si estrinseca?" oppure "quale interazione fra lo stesso e i fruitori dell'opera?"; etc.) siano persino pericolose, oggi, è che esse da una parte sono assolutamente fondamentali, dall'altra si prestano purtroppo alla più recente ed efficace strategia dell'opportunismo: la sovraesposizione che cela l'omertà e l'oblio. Per fare un esempio: se improvvisamente nessun editore pubblicasse un certo autore, sparisse dalle antologie scolastiche e non, molti, credo, avrebbero uno scossone e si ribellerebbero o comunque si chiederebbero il motivo, andrebbero a ricercare edizioni clandestine e *leggerebbero* davvero quell'autore. La strategia oggi è l'opposto. Consideriamo (ma è un esempio davvero a caso) Palazzeschi: invece di cancellarlo ce lo presentano in tutte le salse, dalla scuola primaria all'università, dalle riviste ai convegni, come esempio, *monstrum*, direi quasi *freak*, giungendo a sprecare aggettivi come "coraggioso" citando *La fontana malata* e cose del genere. Perché questo, mi chiedo? E mi rispondo: perché non si dica che di Palazzeschi non si parla, per creare quella saturazione che la TV e i giornali ci hanno insegnato e quindi ottenere, tramite Palazzeschi stesso, un'omertà nei confronti del Palazzeschi vero, ossia quello dei raccontini, degli apologhi satiricissimi, feroci, limpidi, taglienti. Ma voglio essere ancora più semplice: chi legge oggi, *legge* davvero, cioè ama e metabolizza, ad esempio *Il codice di Perelà*? Quasi nessuno, nemmeno, curiosamente, quelli che dicono di tenere *L'Idiota* sul comodino (spero sia un suggerimento che non andrà subito perso). Ma è davvero il primo esempio che mi viene in mente: potrei pensare a Papini, ad esempio, dicendo quasi altrettanto a caso.

Molti usano esibire una smodata fiducia nel tempo o nella giustizia divina e asseriscono che "il tempo farà giustizia", quello pseudo-artista oggi tanto in voga si perderà ed inevitabilmente i grandi che oggi nessuno considera emergeranno. Un'asserzione del genere, che non sia detta oziosamente, deve basarsi necessariamente (prendiamo il caso della letteratura) sull'opera degli studiosi e sul meccanismo delle antologie: ossia quanto più perfettamente la contraddice! Se ci si basa sulle antologie il valore di un autore sembra essere calcolabile un tanto a riga; se ci si basa sulla critica giornalistica il sensazionalismo è l'unico metro; se ci si basa sul severo studio letterario si nota subito che esso in gran parte è costituito da frustrate e frustranti interminabili autopsie di scartafacci, versioni, manoscritti, traduzioni sempre dedicate ai soliti nomi. C'è poi da dire che uno sguardo anche veloce all'oggi non può permettere una tesi come quella da cui siamo partiti: i posteri siamo noi, allora, in questo caso, questa società che dimentica e rende irreperibile in libreria un libro che abbia anche solo due o tre anni (i librai lo chiamano "stravecchio" ma non si sognerebbero di brindare con esso!). Questa è una società postera (non: postuma!), che non possiede più i requisiti sociologici necessari alla coltivazione di un grande scrittore, e che a maggior ragione non sa e non saprà scoprire ciò che è già avvenuto. Ancora una volta la portata culturale delle discussioni o anche delle risse per un libro è sostituita dalla tenace corte obliosa dell'omertà (pochi hanno il coraggio di sostenerlo: è invece una delle tesi di Matteo Marchesini in *Invettiva, ovvero Critica della critica*, in: *Poesia 2000*, Castelvechi 2001, pp. 77 - 90).

2.

Questo discorso si ricollega all'altro corno della questione (ed uso il termine non a caso: penso a Salvador Dalí e al suo illuminante *I cornuti della vecchia arte moderna*, che in certi tratti sarebbe utile anche per la nostra discussione). Il corno è quello del narcisismo. È collegato per molti motivi: soprattutto predicano bene ma razzolano male, questi pretini, questi (riprendendo un termine rilanciato da Sanguineti) "chierici organici" sempre pronti a rilevare con precisione quasi chimica ogni (a loro dire) impurità nelle opere altrui ma ben lungi dal darci prove che esemplifichino efficacemente ciò che vorrebbero dagli altri (questo in quanto si ritengono autori: ricordo di aver letto con sollievo, anni fa, Carlo Bo il quale in un'intervista diceva di non aver mai avuto il desiderio di fare lo scrittore o il poeta perché ognuno deve comprendere la propria vocazione, altrimenti si tratterebbe di compiacere un narcisismo malato e di mancare di rispetto verso la letteratura stessa). E non ci si dica che il loro giudizio critico è opinabile quanto il fatto che le loro opere siano opinabili: se si crede nella democrazia (che in letteratura, pare, con tutti i suoi limiti funziona comunque meglio che nella vita politica) basterebbe un piccolo passo, basterebbe che tutti coloro i quali si scambiano lettere e telefonate a bassa voce criticando aspramente questi chierici tirassero fuori gli attributi e lo dicessero pubblicamente. Serve insomma un figura di critico, come dice Fortini, «diverso dallo specialista, [...] colui che discorre sui rapporti reali fra gli uomini, la società e la storia loro, a proposito e in occasione della metafora di quei rapporti, che le opere letterarie sono», una concezione, certo, che diviene sempre più fantasmatica dal momento che «presuppone una società, un minimo di accordo con un ambiente [...]. Abbiamo invece intorno a noi la società: ossia il risultato passivo della disgregazione d'ogni particolarità. Una "società civile", ossia "di fatto"» (Franco Fortini, *Prefazione alla prima edizione (1965) di Verifica dei poteri*, in: *Saggi ed epigrammi*, Mondadori, Milano 2003, p. 373). Davvero difficile dire meglio.

È questa vigliaccheria a testimoniare in modo *inequivocabile* sia la nostra enorme distanza dai movimenti letterari fioriti fino agli anni Sessanta sia il nostro scarso, epidermico e troppo spesso patologico amore per la letteratura, amore che si risolve in fugaci scopate mal fatte, con l'orologio in mano. L'amore del lettore vero, poi, non deve certo essere superiore a quello del vero critico. Scrive Cristina Campo che «Il critico è un'eco, certo. Ma non è forse appunto anche la voce della montagna, della natura, alla quale la voce del poeta è diretta? Non sta il critico di fronte al suo poeta come il poeta di fronte ai richiami del proprio cuore? Per questo, al momento di parlarne, egli deve averlo già interamente subito: restituirlo non come semplice specchio ma come un'eco appunto: carica e intrisa di tutto quel cammino percorso, nella natura, dall'una e dall'altra voce» (*Parco dei cervi*, ora in: *Gli imperdonabili*).

Ecco che le letture potrebbero moltiplicarsi. Possiamo pensare a *Belle lettere e contributi delle tecniche* di Gadda, *Plausi e botte* di Boine, molti scritti di Tozzi tra i quali *Lo specchio della critica* o *Critica costruttiva*... Molti decenni fa Tozzi stesso scriveva: «In Italia i critici, quasi tutti, sono giovani invecchiati prima del tempo; bozzacchioni delusi e invidiosi; zitelloni arretrati che mangiano cartaccia e la strizzano per cavarsene una gocciola di broda che non hanno. Chi non ha potuto diventare uno scrittore, il più delle volte si dà alla critica; e trova il giornale dove biascia la sua pagnotta» (*Lo specchio della critica*, in: *Realtà di ieri e di oggi*). Non sembra un ritratto della poesia di oggi, e soprattutto – siccome è più grave, sarebbe ora di mettercelo nella testa! – della critica di oggi, anche la "giovane critica", o forse sarebbe meglio "giovine"? Berardinelli in *Il critico senza mestiere* ricordava come poesia e critica sono state "suicidate" dagli accademici e dai critici di professione. Potranno forse essere salvate, allora, dal lettore anarchico definito da Enzensberger, e dai critici senza mestiere che non concedono nulla né all'ipertecnicismo né alla chiacchiera giornalistica: il critico nuovo deve sintonizzarsi col lettore nuovo, combattuto tra armamenti psicoanalitici, semiotici etc. e le sirene dell'edonismo, del misticismo e via dicendo, rigettando con forza le metodologie cosiddette innovative, ossia tutte quelle che ci riportano all'inizio del nostro discorso: la chiacchiera, la saturazione, la sovraesposizione, e anche – occorre dirlo e prendersi le proprie responsabilità – quella forma di populismo che non ha rovinato solo la nostra università.

3.

Quello che serve è un vero amore verso i libri da parte del critico, amore vero e maturo, responsabile, condito anche di odio se necessario, come ho ampiamente discusso nell'introduzione al mio volume di critica *Compendio di eresie* (Joker, Novi Ligure 2004; spero i miei lettori non ritengano triviale l'autocitazione: dopo aver lavorato *seriamente* e *disinteressatamente* non citare mai i propri lavori potrebbe essere sinonimo di masochismo) è un *totale rinnovamento umano e civile della letteratura*, come auspicato e dettagliatamente esposto dal punto di vista sia creativo che critico e filosofico in lavori fondamentali quali *Nullismo e letteratura* (Interlinea, Novara 1998) e *Principi di fenomenologica* (Guerini e Associati, Milano 2003) di Roberto Bertoldo (dei quali parlo anche io stesso nel mio *Compendio*, e riparlerò in un futuro, più ampio e combattuto volume di saggi critici). Come scrisse Walter Binni in un utile "manuale" di critica (*Poesia, critica e storia letteraria* (1963), ora ripubblicato con altri saggi in un volume eponimo da Le Lettere, Firenze 1993, da cui citiamo) il critico deve avere una prospettiva storica, saper cogliere la storicità e la connessione interna e storica tra poesia e problemi letterari e non letterari, ma nondimeno non deve valutare un autore sulla base della sua rispondenza ai criteri estetici della sua epoca; ossia, per giudicare un autore occorre conoscere bene il sistema in cui vive e quello a cui si dedica, ma né l'uno né l'altro sono sufficienti a costruire un giudizio esauriente e credibile. Gran parte della critica, ci salta agli occhi, tende a fare il contrario, aggiungiamo allora, condannando un autore che non risponde alle istanze che *secondo il critico* sono le uniche e imprescindibili del momento (ma si è mai vista una cosa simile?), ossia ciò che nella logica seicentesca si chiamava "argomento ad hominem", tanto in voga anche nella teologia spicciola. Ne deriva che studiare a fondo un poeta che comunque non si ritiene propriamente grande è tanto importante e lecito quanto richiamare velocemente, seppur con precisione, l'esperienza di un poeta di valore e già ben noto, essendo la missione del critico quella di esaminare *una situazione*, non compilare una lista di sì e no, fondare una setta, difendere una parrocchia, assolutizzare pochi nomi. Non c'è storia letteraria che non approfondisca criticamente alcuni nomi come non c'è saggio critico o monografia che non sia anche in parte storia letteraria. Innanzitutto, occorre diffidare delle poetiche come valori assoluti e piedistalli solidi: tornando a Binni leggiamo: «Potremo, per necessità espositiva, raccogliere magari la poetica come capitolo introduttivo di uno studio critico, ma in realtà dovremo tener conto, in tutta la nostra ricostruzione, del vivo ricambio di poetica e poesia, della loro radicale collaborazione, in quanto la poetica non è solo quella programmatica ed esplicita di dichiarazioni e riflessioni dell'artista, ma è la coscienza attiva della sua personalità poetica, è sempre in atto nel farsi della sua poesia» (*Idem*, p. 21; per una precisazione del termine "poetica" secondo Binni possiamo leggere nello stesso volume il saggio *Alle origini di un metodo critico*). Che poi sia dovere del critico tentare una sistemazione di un certo periodo storico è pacifico, però non deve tentarlo prima di aver passato in rassegna la complessità dell'esistente, essersi depurato da ideologie rigide: da qui la diffidenza verso ogni critico che si dedichi esclusivamente alla fondazione di un piccolo canone, allo studio di un campo ristrettissimo, a un'idea di letteratura impermeabile alle altre forme dell'esistere (e si osservi come là dove la critica storica avalla palesemente, seppur non

esplicitamente, un tipo di poesia fortemente individualista, astorica pure essa e acritica, anche la storia della critica è ignorata, siccome riporterebbe alla ribalta posizioni inderogabili, riflessioni mai passate di moda ma solo obliate, domande *reali*). Dice Binni che «L'indipendenza profonda del critico (non il suo isolamento astorico e falsamente aristocratico) è motivo fondamentale della sua missione e nessuna solidarietà di partito, di chiesa, di gruppo, di tendenza, può mai giustificare la sua tolleranza di fronte a fatti artistici non validi e non affermabili in una prospettiva di "durata", di storia» (*Ibidem*, pp. 83 – 84). Dopo queste dichiarazioni Binni parla della necessità per il critico della contemporaneità di «storicizzare anche il presente, ad accertarne i valori e le linee ricche e vive di futuro»; qui sta la discriminante: i critici che storicizzano il presente (i quali devono tra l'altro essere un filtro, a tratti addirittura un argine; ciò vale per tutte le discipline, ad esempio la letteratura comparata che ancora troppo raramente sta contribuendo ad indagare il contemporaneo) troppo spesso lo fanno scegliendo chi ripercorre abilmente il passato o chi ben si mette in luce nel presente e non chi *conterà nel futuro e quindi in qualche modo occorre sostenere subito*, sul quale occorre pur scommettere un poco, se si presume che la critica serva a qualcosa. Scrive Daniela Marcheschi: «Ogni autore dovrebbe essere un *interprete* della tradizione (delle *tradizioni*) e della realtà che dovrebbe rifabbricare in forma nuova»; aggiungendo però: «Questa – nella letteratura e altrove – è solo l'ora del coraggio, di affrontare il rischio della ricerca e della scelta del nuovo, abbandonando quel fatalismo superstizioso che fa presto a sfociare nella pigrizia intellettuale, nell'ignoranza e nella malafede» (*Oltre gli anni Ottanta*, in: *Le regioni della poesia*, a cura di Roberto Deidier, Marcos Y Marcos, Milano 1996, pp. 25 – 32). E scrive, la Marcheschi, in ipoteticissimo dialogo con Binni circa la solitudine del critico: «L'intellettuale [conclusa l'epoca dei critici "collettivisti"] è sempre più solo, specie se ha preziosa la libertà di giudizio, se vuole porsi a testa alta di fronte al proprio tempo; tuttavia è suo dovere-diritto allestire un progetto culturale e, in specie, critico o letterario individuale (parametri annessi), *comunicabile* agli altri».

4.

Non si può discorrere o scrivere di poesia in modo ideologico o fideistico, occorre citare i poeti e i testi affidandosi alla pagina tenendo sempre presenti quali sono i fini e quali i mezzi, smembrando e violentando gli autori, se necessario, fino a poter osservare il reale colore del loro sangue e valutarne finalmente la portata nutrizionale per la nostra sete di poesia e (ossia *cioè*) di verità, realtà, mondo. Al primo posto non ci sono mai le idee, i paradigmi o le norme: ci sono i poeti, i testi, la sincronia e la diacronia della lingua poetica. Noi tutti, critici ed amanti della letteratura, siamo posti di fronte a un'interrogazione continua e multidirezionale che indaga l'opera e chi la legge; ne deriva che ogni lettura è un esercizio della responsabilità critica che inizia con un atto di lettura e non con un'idea dogmatica di lettura. In caso contrario assomigliremmo a chi compra uno specchio per vedere ancora una volta e da una nuova angolazione quanto, e su questo non ha dubbi, egli sia bello. La schiera dei benpensanti della letteratura, per i quali la letteratura è una *routine*, produzione di oggetti letterari sempre uguali tra loro, dotati di una calibratissima coesistenza di tracce da un passato non rivissuto e false pulsioni (in realtà mal fatte concessioni quasi pontificali) alla ricerca sulla lingua, di acre diletterismo filosofico ed etico (quanto abusato gergo – e nulla più – in molta poesia di oggi, quali zoppi inseguimenti di mete etiche e filosofiche niente affatto chiare!), il tutto secondo intramontabili ricette. In realtà la poesia non viene da sé, non è il prodotto di un meccanismo naturale bensì il frutto di un percorso caparbiamente intrapreso e di cui non si può programmare la fine.

Una domanda, semplice, che sarebbe utile porsi è: "a cosa serve la critica?". Non possiamo far altro che ricordare le varie definizioni che nei secoli si sono rincorse: tentativo di razionalizzare un campo in sé non razionale (la poesia) (!), istituzione che garantisce il giudizio, entità che affianca la letteratura e le è necessaria siccome non è in grado da sola di esplicitare tutte le proprie tensioni... Ciò che però possiamo sostenere con forza è il rifiuto di un'idea di critica come "collaborazione al testo", ossia di critica esercitata da un critico che aderisce a un certo schieramento o orientamento e fa di tutto per promuoverlo, sviscerarlo, delucidare, collegare, sovente inventare... questo modo di fare porta irrimediabilmente a boicottaggi, omissioni, falsificazioni etc. allo scopo di far emergere la "propria" estetica. Il critico non deve avere una sua estetica, bensì un'idea di letteratura; un'estetica può essere esclusiva, elitaria, sorniona, imperialista, razzista, folle, ma un'idea di critica deve essere precisa, limpida e se serve inflessibile (ovviamente al di qua del fanatismo). Il critico vive *nella* poesia e *per* essa, ma non *la fa*. La nozione di critico-poeta non costituisce un'obiezione siccome il critico che è anche poeta quando fa il critico non deve fare il poeta, né l'esteta, anche se può arricchire la critica con alcune intuizioni che la sua sensibilità di autore può suggerirgli – pensiamo al correlativo-oggettivo usato da Eliot per leggere *Amleto*, per non fare che un noto esempio, o addirittura a Pound revisore dei testi poetici di Eliot – purché questa procedura non diventi egocentrica e indirettamente autopromozionale. Il critico deve analizzare la poesia e veicolarla, non *suscitarla* con la lusinga di un'etichetta di voga. Ecco allora che la mia idea di "militanza" è quella di difesa di un'idea di letteratura e di scesa nell'agone pronta ad accogliere ciò che appare buono e ad infilzare le fiere, mentre rifiuta la nozione di militanza che alcuni (specialmente critici d'arte) identificano come creazione (spesso dal nulla), difesa ed epidemico allargamento a nuove leve e vecchie glorie di una "scuola" o una tendenza che vorrebbero subito eleggere a unica e perfetta.

La mia idea resta che occorra diffidare il più possibile di ogni catalogazione o periodicizzazione (si è tentato di tutto: generazioni, aree geografiche, pesino politiche o sessuali...) che voglia consegnare a neostoricismi vari una materia in divenire violento, e che occorra invece continuare ad esaminare caso per caso, per quanto difficile, rischioso e corrosivo questo possa essere. È chiaro che occorrono alcune solide basi a cui ancorarsi, per non risultare vacui *flaneur*, tuttavia ritengo sufficienti i principi dettati dall'etica, a cui affiancare una ferma decisione sull'importanza della forma e sulla necessità e i confini dell'innovazione, sulla distinzione tra "nuovo" e "strano"; e su nozioni quali "libro di poesia" (e non semplice raccolta di poesie), gravitazione attorno a un tema, chiarezza ed ancoraggio al senso, rifiuto della poetica (che pure il critico deve indagare, sia essa esplicita o implicita) in sostituzione della poesia. Qualsiasi altra distinzione mi pare superflua e dannosa, mi sembra (è una sensazione, ma anche una constatazione che nasce dall'osservazione degli altri critici) che ogni buona intenzione di militanza nel senso di difesa di una certa idea di poesia (o arte, etc.) si trasformi ben presto in un tentativo di violenta censura, in un triste *escamotage* per ridurre notevolmente i libri da studiare (e a volte da leggere), in una giustificazione teorica debolissima per legittimare la formazione di gruppi di potere e trovare il modo di stancarsi meno.

La critica di oggi non fa che parlare di "eredi" laddove dovrebbe parlare di "epigoni", pasteggia a *cliché*, fa combaciare l'orma di autori mediocri che sguazzano nella vasta e precisa ombra di grandi antecedenti e giustificano una certa aria di pochezza con una pretesa adesione allo "spirito di questo tempo" (minimalismo, nichilismo e altre belle parole con cui riempirsi la bocca) che essi contribuiscono a perpetuare. Altro che "Gita a Chiasso" di arbasiniana memoria: qui servirebbe raccomandare una gita sul proprio pianerottolo, nel proprio giardino, oltre il proprio naso. L'inverno perenne, insomma, è ciò che abitiamo perché perenne è la mediocrità di chi distribuisce favori e critiche e non lesina omertà, tuttavia se ci si sforza di uscire di casa anche negli inverni più rigidi non mancano splendide giornate.

Sandro Montalto

Sul ruolo del poeta

*Il pensiero dello spirito comune
termina in silenzio nell'anima del poeta*

Friedrich Hölderlin

Quando i direttori di *Ulisse* mi hanno invitato a scrivere sul ruolo del poeta, istintivamente ho subito un contraccolpo, una brusca caduta della mia mente nel vuoto, un precipitare su planimetrie dalle linee trasparenti, limbali, incapaci di dare una precisa replica a simile quesito. Per quanto anche in poesia se ne sentano di tutti i colori, e per quanto questi colori possano essere autorevoli e veridici, ho deciso di stendere anch'io qualche pennellata del mio colore, che spero risulti infine un po' meno astratto delle mie parole. Dicevo, appunto, che in poesia le voci colorate sono tante; una di queste l'ho ascoltata pochi giorni fa, a Milano, durante una presentazione. Un poeta sosteneva la sua personale impressione sul fatto che, in poesia, fare uso dell' "io" o comunque riferirsi all'autobiografismo, è sostanzialmente volgare. Mi ha colpito molto questa connessione tra autobiografia, scrittura e volgarità. Di primo acchito ho pensato che, di volgare, semmai, c'era principalmente quella sua illazione. Voglio dire che anche il poeta in questione stava connotando la sua poetica attraverso dei riferimenti autobiografici; magari per contrasto e, come dire, per via negativa, ma pur sempre con una inequivocabile empatia autobiografica; insomma, una cosa del tipo: "la mia poesia non permette all'io di farsi strada, di inquinare il canto...". Ora, mi sembra evidente che c'è più "io" in questa dichiarazione – quanto meno dal punto di vista aritmetico, dato che in questa dichiarazione si potrebbe dire che l'"io" si ritrova sdoppiato e raddoppiato – che non in un verso che liberi serenamente la prima persona singolare. In ogni caso, dal momento che questo giovane autore non è certo un poeta che pratica la sua poesia ai margini, mi è sembrato oltremodo sconcertante l'aggettivo ("volgare", appunto) usato per definire quell'autobiografia che, in qualche misura, venisse inclusa nei testi. Ora, griffe o non griffe, certificato di autenticità o meno, sarebbe sin troppo semplice smontare questa autentica (mi si lasci passare il termine) "sciocchezza ideologica", che ho riportato solo come puro esempio e occasione per un incipit, per un inizio. Ecco allora la domanda: che ruolo può avere oggi il poeta? Innanzitutto, come credo si sarà già capito, il ruolo del poeta dovrebbe tenersi alla larga da qualsiasi forma di ideologia, cercare quanto più possibile di non trattenerne (o intrattenersi con) verità definitive. In questo senso la poesia è ingannevole, ovvero ci dà infatti l'illusione di avere colto, fermato, catturato, rubato qualcosa di definitivo, magari per alcuni istanti; ma la sua grandezza sta, anche e a pari ragione, proprio nel disilluderci un attimo dopo. La realtà non è data una volta per tutte, molto spesso non è data neppure una volta per una. Vengo al dunque. Credo che prima di interrogarsi sul ruolo del poeta (oggi, ma anche ieri e probabilmente domani) sia necessario riformulare i termini in cui si dà poesia: che cosa è poesia per chi la fa, prima ancora che per gli altri, anche se questo riferimento al luogo biografico della sua provenienza potrebbe suonare pretenzioso, o come appunto è stato detto, appunto volgare. E oltre a non credere che sia volgare, io addirittura credo che sia necessario. Permettetemi quindi di abusare dell'io e di rischiare un po' di ipertrofia egoica, che tra l'altro è una dimensione cui non mancano risvolti lirici, tanto più se pensiamo proprio ai nostri tempi moderni, per rubare un titolo a Dickinson; io dunque, oggi, mi aspetto dalla poesia una ingente, molto ingente quantità di io. Allora riformuliamo la domanda: si può davvero parlare di un ruolo, nel senso di un unico ruolo, per chi fa poesia? Può davvero il poeta, al di là della sua scrittura, darsi una identità che lo faccia essere tutt'uno con quella scrittura? La poesia, notoriamente, è della dimensione del simbolico. Le possibilità del simbolico sono stupefacenti. Quello che, credo, ogni poeta tenta di fare è nominare le cose, inventarsi un nuovo rapporto, un rapporto che le rinnovi, che dia la possibilità di appropriarsene, di appropriarci di cose e di eventi. E tuttavia restando inevitabilmente consapevoli che tutto questo, se pure accade, rimane un mistero, rimane sempre qualcosa il cui accadere resta inafferrabile. Forse anche per questo, pur volendo afferrare molto, tutto magari, quello che si riesce a trattenerne è sempre molto poco, nonostante questa illusione di libertà e di onnipotenza, come l'aveva chiamata Luzi. E la consapevolezza dei limiti dell'esperienza – umana ma in questo caso anche poetica – non sono in grado di tranquillizzare o rasserenare il poeta, che difficilmente si rassegna a questo stato di inadeguatezza. È allora inevitabile circoscrivere il campo, pronunciare poche parole, intensificare a dismisura il linguaggio. È il simbolismo (e la sua intrinseca e incolmabile differenza) di cui si nutre la poesia che trae ricchezza dalla limitazione stessa della pronuncia, dal fatto che nel pronunciare quelle poche parole "il poeta fa riferimento anche a una quantità di cose che ha taciuto" (1). Ed è altrettanto inevitabile che il poeta, occupandosi di simboli, finisca egli stesso per diventare simbolico, diviso, incapace di identificare (e di identificarsi in) un preciso ruolo, uno solo; finisca insomma per dedicarsi piuttosto all'impossibile fatica di circoscrivere la mancanza, il desiderio, la discrepanza tra il particolare e il tutto, la perdita; o di circoscrivere addirittura il linguaggio, miraggio di una lacuna doppiamente incolmabile. Da qui, credo, l'imbarazzo nel sentirsi rivolgere domande che si ostinano a mettere in una sorta di connessione (ideo)logica la poesia con i suoi temi e le

vicissitudini di chi la fa; come se la poesia dovesse sostenersi su uno scopo preciso ed esplicito, su un ruolo bene identificato, su una "economia" nella quale ogni scambio ha la possibilità di ricevere (o di appartenere a) un senso. Mi pare invece molto più adeguato, se proprio si vuole parlare della poesia, incominciare proprio dalla sua "inutilità". Pensiamo un attimo a questa impasse e se c'è una qualche possibilità di uscita. Se la poesia rientrasse all'interno di una attività finalizzata a uno scopo, si ponesse un obiettivo, poniamo per esempio un obiettivo "popolare", dovrebbe necessariamente confezionarsi in maniera tale da poter raggiungere quanta più gente possibile. Dovrebbe, insomma, necessariamente adeguarsi a certi canoni di comunicazione, né più né meno che le trasmissioni televisive, tipo "Amici" di Maria de Filippi, o peggio, o anche meglio. Abbiamo già assistito a numerosi casi di poesia che, una volta resasi popolare e adeguatasi a un contenitore televisivo, ha perduto completamente se stessa. È plausibile credere che possa darsi una poesia alla portata di tutti che però non si appiattisca su desideri massificati? Trovo invece che proprio l'esclusività della poesia – esclusività che si spiega con il fatto che la poesia si ritrova al tempo stesso esclusa dalla possibilità di afferrare il tutto e di colmarne la mancanza, e anche ad escludere la possibile chiusura, sutura, cancellazione di quella differenza che tuttavia la alimenta e che è il simbolo – e il suo ruolo fondamentalmente "inutile" possa sostenere la sua tensione, se vogliamo anche morale. Non è in tal caso il poeta che deve avere un ruolo, il poeta per essere tale non ha da arruolarsi. Quello che verosimilmente il poeta può fare è mettersi in ascolto del mondo, provando a starci dentro pur consapevole che il suo gesto poetico lo voterà, anche, alla esclusione. Chiedere un ruolo, che non sia questo, al poeta mi pare piuttosto fuori luogo. Identificarsi in un "ruolo" significherebbe avere la pretesa di dislocare la propria consapevolezza al di fuori del mondo, di estraniarsi nel "ruolo" che ci si dà per poi magari giudicare il mondo, senza però averlo ascoltato, visto, sentito, esperito. Cosa può fare il poeta? Non più che scrivere versi, semplicemente, il che è tutt'altro che semplice. Sostenere una armonia tra il particolare e il tutto non implica lo sviluppo di una identità, ma piuttosto la pratica continua di una differenza e di una lacerazione, e il ruolo che una qualsiasi persona in tal senso può assumere non c'entrerebbe nulla; anche perché sono alla fine i versi a parlare, mai la "persona". Per questo, l'unico ruolo (o meglio: non ruolo) che riesco a concepire nel poeta è quello di vacante, di nostalgico della mancanza e dell'impossibile. Darsi altri scopi – impegno civile, sociale, religioso eccetera – è sicuramente cosa benemerita e rispettabilissima. Ma che questo possa avere la benché minima ambizione di tradursi in effetto poetico è, credo, un residuo ideologico che forse sarebbe bene incominciare ad abbandonare, senza rimpianti.

Mary Barbara Tolusso

Note.

(1) Mario Luzi, *Vero e verso*, Garzanti, Milano 2002.

Ma il poeta, anche lui, sta lì o no?

Piccole note per un'economia, quasi politica, della poesia friulana e non, tra ciò che è avvenuto e quello che potrà avvenire.

La prima domanda che mi viene spesso posta durante le serate in cui mi capita di andarmene in giro a leggere, è che senso abbia, oggi, in Friuli, e non solo in Friuli, scrivere poesia.

A pensarci bene, forse, di primo acchito, sembra un interrogativo classico, abusato quasi. Come interrogare un pittore sulle ragioni per le quali dipinge, o un fotografo sui motivi che lo spingono a scattare.

Ma non è così.

Il tono, l'enfasi, così importanti nel parlato e impossibili da riportare qui, tra le righe tradiscono altro. Quell'altro che è poi, alla fine, il vero oggetto della ricerca, del dubbio che assilla. La poesia, così sui generis, il suo esserci ancora nonostante tutto e tutti.

E non questa, quella, una a venire, ma tutta indistintamente, quasi come se il vulnus, la chiave di volta stesse tutta in un andare a capo senza punti fissi, virgole o, peggio ancora, sintassi.

Sono allenato a pensarci dunque, forse anche oltre il limite, ma l'occasione di provare ad allargare il campo, la visuale, è ghiotta e a volte, per un viaggio come questo può bastare un punto di partenza indotto, una stazione in mezzo all'erba. Dipende dal treno, dai viaggiatori.

Ma anche dalla lingua del luogo, dei luoghi, e dallo spazio che rimane vuoto, abitabile, tra un "tuttoprevisto" e un altro.

Da un certo punto di vista noi qui, in Friuli, abitiamo in un angolo fortunato.

Abbiamo un ambito, e soprattutto una lingua che è, in un certo qual modo, anche una posta in gioco.

Si può sceglierla o raccontarla o addirittura mescolare entrambe queste ottiche senza perdere di vista nessuno degli obiettivi.

A patto di averne.

Se c'è una linea di demarcazione, e io credo ci sia, ci debba essere, tra le diverse aspirazioni che lo scrivere e il diffondere poesia e più in generale letteratura trascina con sé, mi pare di coglierla proprio nelle finalità chiamiamole così "secondo" e che rischiano d'essere spesso, magari solo di rimando, pure le più importanti. Personalmente mi sono andato infatti convincendo, negli anni, che se la poesia, così come la letteratura tutta, si ostina, per assurdo a navigare al largo delle spiagge della vita, dalla quotidianità fatta di orologi che scandiscono un tempo sempre più frenetico e livellatore, non renda un buon servizio non soltanto a chi dovrebbe leggerla, ma soprattutto a se stessa.

La bellezza non è un rifugio, ma un'opportunità, concreta, un'occasione: di riflessione, di alterità, ma anche e soprattutto, di movimento.

Se la letteratura come tutta l'arte, secondo un osservatore per nulla neutrale come Pessoa **(1)** è la confessione che la vita non basta, allora lo spazio che ci resta riempire è immenso, sterminato.

Forse anche siderale.

Ci sarà dunque da scrivere, leggere, dibattere, almeno finché avremo vita e mani, desideri. Se penso, anche solo per un istante a questo risvolto, ho subito negli occhi l'immagine di un'energia di stampo solare, di un'eternità di attimi che pulsa e condanna la nostra condizione di uomini alla dolce dannazione delle pagine, dei versi.

Alla possibilità del sogno.

Il potere di creare immagini, altre e nuove realtà, di suscitare ricordi e di cambiarne l'estetica, l'ambito, mi sono sembrati sempre l'aspetto più interessante e potenzialmente vivo di questa specie di "necessità dell'arte" che solca la nostra esperienza.

La storia del nostro camminare la terra ne è, in fondo, intrisa da sempre, se è vero come è vero che, grazie alla tradizione orale, la letteratura, nel suo senso esteso e vero, esisteva e continua a esistere anche in assenza della scrittura.

Ecco perché non credo che "scrivere" sia il tutto, il fine.

Ma nemmeno il mezzo.

È qualcosa di diverso, di altro, forse un rito o un'espiazione.

Qualcosa che ha in sé l'incredibile capacità di sussunzione delle mille splendide presunte irrealtà che ogni individuo vive o immagina di vivere.

Scrivere, leggere, ha dunque insito il senso, direi supremo, della storia; la possibilità immensa di suscitare sogni, ipotesi, teorie, zuffe e riconciliazioni, di personalizzare e spersonalizzare continuamente quello che ci riesce e capita di essere, senza arrestarsi mai.

Ecco perché ogni riga che sollevi questa polvere, che la getti in faccia al mondo, anche se scritta da un eremo lontano, da un promontorio a picco sull'oceano galiziano, ha il potere di essere un potere.

La grande questione è dunque, secondo me, cosa farsene, dove indirizzarlo.

Ed è una questione che ha a che vedere con il modo in cui la poesia vede se stessa, prima che con il metro usato dal cosiddetto mondo nel vederla.

Non vi è ombra di dubbio che a livello, chiamiamolo così aggregato, la cosiddetta nobile arte versi oggi, in Italia, in uno strato (e la r non è un refuso) di estraneità. Pochi la pubblicano e pare che altrettanto pochi la leggano.

Messa così, come viene sempre messa, è, permettetemi solo una tautologia.

Non c'è domanda e dunque non c'è offerta.

Pace all'anima nostra e della poesia tutta.

Ma non è, lo dico provocatoriamente, solo questo il problema.

Anzi.

Credo che la vera questione forse stia in un'altra lettura, sfumata ma centrale.

Perché se crediamo al cerchio chiuso di un mondo che non cerca la poesia, i poeti, crediamo a un'umanità senza sogni.

Senza vita.

A un mondo che non ha più voglia di quella "insensata bellezza" **(2)** capace di mettere in moto nella storia di ognuno, il caos primordiale che prelude a ogni scelta.

Non è così.

Basta guardare, credo, al mondo della pittura, della musica, a quel suo continuo mescolarsi e saper essere arte e vita insieme.

Fenomeni di "snuffin" come quelli della controcultura di derivazione britannica degli anni '80 e '90 o nomi come Andy Warhol, Basquiat, Keit Haring e perché no Ligabue (non quello di una vita da mediano nda) significano molto, forse tutto. Perché la prima domanda che mi viene quando passo in treno per Francoforte, Amsterdam, Milano, ma anche Udine, e vedo il (di)segno dei graffittari sui muri, nei tunnel, lungo i vagoni, è questa: dove sarebbe la percezione di massa della pittura senza questa esposizione costante, urlata, senza questa illegalità diffusa e anche magnifica del colore, del tratto? Questo "assalto" all'architettura, all'idea del "liscio" è l'immagine più vitale, per me, di un'arte che sa prendersi lo spazio, che ruba il tempo e si diffonde al di là del "mercato".

Puoi prendere o lasciare.

Non ignorare.

E infatti chi non ignora, si muove, cerca, ascolta, per fortuna ancora c'è.

Quello che manca, a volte, è più che altro un terreno su cui incontrarsi, sedersi a terra.

Per parlare, scambiare percezioni.

Insisto ancora un po' sull'esperienza dei graffiti, dei writers, sulla capacità che la pittura ha avuto di accoglierne il percorso, o su quello che la musica, soprattutto rock e jazz, ha saputo spesso schiudere all'anima del "real beat", perché credo sia l'emblema di una genesi, di un dialogo che avviene quando si rifiuta l'autarchia.

John Zorn che suona con gente dell'area H.C. Punk non è solo un esempio di ricerca, ma anche e soprattutto, almeno nel simbolo, la fine di un modo di doversi pensare artisti.

Sentire la voce di Robert Wyatt cantare (in modo davvero toccante) un pezzo dei CSI o trovare W. Burroughs in condominio con Kurt Cobain su un 7" della Sub Pop sono oltre che scoperte emozionanti, sassolini sul percorso, porte che si spalancano.

Quello che conta in quest'ambito però, lo dico subito e a scanso di equivoco, non è né l'effetto esotico o esotizzante di queste esperienze, né tantomeno, la già nota e indagata (!) prodigalità del crossover, ma anche, e direi soprattutto, la volontà di battere la strada là dove la strada batte, pulsa, trasforma, la capacità di muoversi nell'ambito di una radicalità "aperta" e contaminante che può e sa diventar linguaggio e dunque per traslato, ambiente della comunicazione.

Personalmente sono dell'idea che quello che stiamo vivendo sia un tempo che offre alla poesia, alle possibilità che trascina con sé, una serie di abiti e di chance straordinarie.

La virtualità diffusa che permea sempre più le nostre vite, lo schermo del mio notebook che crea, ovunque mi trovi, una iperrealità portatile di cui niente e nessuno ha la prova provata, sono segni evidenti che il problema non è più quello, annoso ma anche superato, del confronto con un certo quale "materialismo della percezione" di stampo diciamo così postpragmatico, ma casomai quello di un rapporto in divenire con le strutture del desiderio e della riproduzione del sogno. La poesia, per dirla tutta intera, non abita più, e credo da tanto, nella contraddizione tra un castello di parole, spesso meravigliose, e il calcestruzzo di un ponte, ma in uno spazio altro.

Che è cosa ben diversa da altero.

Esplorare questo spazio, viaggiarne i recessi, è quindi, secondo me, oggi una delle poche vie se non d'uscita (ma io credo lo sia), quantomeno di fuga che restano alla poesia e soprattutto ai poeti. Non è solo una questione di linguaggio, ci mancherebbe, anzi tutt'altro.

Si tratta, piuttosto, di aprirsi a una caparbietà quasi artigianale, riprendendo in mano, all'origine, il cerchio delle verità sorprendenti che la poesia con quello che dice e non dice, sa inventare. Di andare on the road, nelle librerie, di infiltrarsi negli sms, sabotando le attese, la lingua.

La nostra esperienza qui, in Friuli, quella di "usmis" **(3)**, dei "trastolons" **(4)**, tanto per chiarire il campo, è stata, è, per una serie lunga e diversa di aspetti, un cercare di andare avanti in tal senso. Le ragioni che ci hanno spinto a questo passo, consce e inconsce che fossero sono tante e molto diverse, ma le identificherei, anche per ragioni di sintesi, in due grandi sfere.

La strada e la lingua.

Dico strada ma penso e sento di dire ghiaia, asfalto, livello del piano di calpestio, in definitiva terra, humus, come habitat e sinonimo del luogo a cui, noi, nipoti e pronipoti di un immaginario contadino sentiamo sempre di dover affidare il nocciolo di quanto abbiamo.

Tradotto in lettere significa soprattutto andare a scegliersi un ruolo rizomatico e, spuntare, come un'ortica, dove nessuno può aspettarselo.

Una strategia che sceglie, per felice e consapevole necessità, anche l'autoproduzione, ma non come spocchia o possibilità transitoria, ma proprio come pratica del sensibile e dell'immaginabile che dovrà venire.

Mettere la poesia nel circolo vitale di un'esperienza che andava ardendo nuove culture friulane e planetarie è stato un detonatore immane.

Per la poesia friulana dico, mica per i poeti.

Quello che importa e che va tenuto distinto è proprio questo.

Il movimento, la primogenitura, che è anche, se necessita, affidare alla (s)personalizzazione del personalissimo atto dello scrivere l'occasione del confronto, dell'eversione lirica.

Uno scambio equo e solidale che, ora lo capisco, ha messo la poesia al riparo dalla sua prima debolezza apparente.

Quella di sembrare cosa che vive ed esiste più che altro per se stessa.

Una permuta che ha saputo, fin da subito, farsi altro.

Occasione, magma, contenitore di parole e di immagini, scatola aperta di sorrisi, di amicizie.

La "cjanive di usmis", luogo fisico (5) e mentale di un Friuli che tentava di irrompere in un cielo spalancato è stato, per chi c'era e lo ha, per così dire, abitato credo ben di più di un fenomeno di "squattin" creativo.

L'immagine di un grave pronto al lancio o forse e meglio, la realtà di una bustina di the in cui convivevano gli strascichi più aromatici e libertari di una sensibilità punk-freak.

Una miscela instabile e prolifica che si è fatta trovare pronta alla contaminazione, alla voglia di sperimentare nel concreto, così come nel politico e nell'onirico, il contatto con l'acqua tiepida e vicina di un'identità linguistica e culturale millenaria eppure così contraddittoria e complessa come quella friulana. C'era, c'è, credo ancora, qui da noi un certo "lavoro" da fare, immaginare e aver potuto provarci anche con la poesia, con le parole scritte, messe giù storte, è stata e rimane un'occasione ottima per rompere un certo accerchiamento arcadico o sperimentalista.

Sapere che stavamo partecipando come individualità prima e come creatori di versi poi all'invenzione di un movimento necessario, ha fomentato e molto il nostro interesse per una pratica che sapesse mettere in essere un'emersione dal vuoto, un passaggio al concreto.

Vista da qui, da quello che ha significato per la poesia in Friuli e non solo (perché nulla di ciò che accade altrove rimane lì se ha un respiro, un anelito che comunica), l'esperienza di "usmis" appare solo parzialmente e pure anche un po' sottodimensionata. È stata di più, altro e altro ancora. Una storia da raccontare e chissà che un giorno qualcuno non ci provi davvero.

Certo, a ripensarci, a ricordarne gli attimi, rimane in bocca oltre che un sapore dolcissimo e inebriante, anche il segno, indelebile, di una metodica aggregata e nomade.

Collettiva.

Non un cenacolo, o un salotto ma, casomai, un sottoscala, un divano vecchio rivestito con materiale di recupero.

In un certo qual modo, l'ho già detto, credo alla fortuna.

Di essere stati qui, di aver avuto a disposizione un tema, un'utopia.

La nostra era, e credo sia ancora, quella di provare a mettere in circolo esperienze cognitive di ogni tipo riprendendoci la lingua, la nostra.

Amandola, usandola, mettendola a punto, come si fa con una barca a vela, una bici.

Un percorso che è stato e rimane, prima di tutto politico nel senso più largo e pieno del termine. La differenza tra sentirsi comunità che ha una lingua, un posto nella sua propria storia, ed essere un fenomeno di folklore non ha altra portata, oggi più che mai. È un fenomeno di polis, di massa, al di là dei numeri e delle maggioranze possibili. È questo il vento che ci ha spinto e dentro il quale, nello stesso momento, abbiamo soffiato felici il cortocircuito che non ha portato mai a chiederci, fino allo sfinimento, la ragione per la quale scrivevamo, scriviamo o che senso avesse andare a capo così nel postmoderno. Avevamo questo passaggio da fare e un mondo "altro" a cui pensare.

Inventare, scegliere, portare il carico di un futuro che non ci trova soli di fronte al mare di mille e più cose che verranno è stata la chiave, la materia di una scultura animata.

Certo noi avevamo, abbiamo, una lingua meravigliosa e millenaria, eppure minorizzata e resa spesso triste, afflitta, da un uso sempre più consunto e lontano dalla verità quotidiana.

Certo non è poco, anzi a ben vedere è tutto.

Ma quello che più conta, ai fini di questa lunga riflessione, penso sia il metodo.

Questo creare un movimento e andare a sciogliercisi dentro, giocando un doppio ruolo che credo sia molto più interessante di quello a cui ci si obbliga a volte nelle arcadie.

Certo, lo ripeto, vista da fuori o col senno di poi sembra una storia che aveva già un suo scopo, ma non è così.

Il fatto conclamato, importante, è stato un altro e ha a che fare con l'invenzione, con la mossa che allarga il gioco.

Pensare che in friulano, con il friulano, si poteva osare tutto, dall'astrofisica alla numismatica, credo sia stato per noi e non solo per noi come doppiare il capo di un continente nuovo.

Se c'è qualcosa che ci ha evitato, da subito, anche la discussione attorno al tema "neodialettale" credo sia proprio questa aspirazione, questo rimuovere il campo dall'equivoco di una subalternità anche tenera e lirica se vogliamo, ma pur sempre tale.

Lo dice bene, fotografandolo, in un'opera importantissima, un intellettuale fine e sagace come Tito Maniacco (6).

Rimanere nel "movimento", crearlo, anche se con un'attenzione decisamente più spinta al poetico è stata la nostra metodica anche dopo "usmis".

Un percorso ereditario, la nostra parte di cielo che continua, si è chiamata e ancora si chiama, "trastolons".

Poeti senza legge per una lingua caraibica, per un friulano babelico e posterziario. Duro e nomade, mescolato come può sgorgare dalla penna di un viaggiatore punkrocker e/o freaketon che gira l'Europa e il Sudamerica ma anche solo e soltanto le zone industriali di un Friuli che è già cambiato. Per noi, figli di quell'inquietudine "usmitica", a ripensarci, credo sia stato quasi automatico sentirci oltre che poeti o writers, anche fomentatori di inquietudine, di agitazione fisica.

Leggere i nostri versi, quelli dei poeti che amiamo, in radio, in giro per le piazze della nostra terra, portare Danilo Stampetta tra i tavoli di un bar, è stato un rischio non calcolato, un'eresia dolce e importante, ma anche, spero, un contributo alla diffusione di una percezione.

La poesia esiste, proprio così.

In treno, sulle valigie dimenticate, nel tuo telefonino.

Un calcio alle terga, forse, ma dato di collo pieno, convinti, magari con un bel anfibio vissuto e punk ai piedi, ma anche e soprattutto una pratica sensibile, la ricerca di un'alleanza con la vita e quello che ci circonda.

Ecco perché, senza che questo fosse un progetto o una necessità ci siamo trovati sugli stessi palchi e dentro le canzoni di molti degli attori e autori più significativi della nuova musica friulana che cammina per il mondo.

È stata osmosi, fratellanza, possibilità di aprire la scatola magica delle contaminazioni e dello scambio per andare dritti al punto che è quello di uno spirito collettivo e perciò sempre più imprendibile e vitale. E da questo, io personalmente ne sono convinto, la poesia, la sua necessità, ne escono rafforzate e non sconfitte.

Perché le parole, i versi, non sono state mai, in questo meccanismo inedito, ingrediente o mezzo, ma parte incessante, vera.

Significante.

Era questa la sfida. Esistere per dire, partendo da dove eravamo abituati a stare.

Irrompere come una nuvola, piovere e forse chissà, far germogliare.

Ancora.

Maurizio Mattiuzza

[Testo apparso in "PaginaZero", n.4, Maggio 2005]

Note.

(1) Fernando Pessoa, Il poeta è un fingitore. Duecento citazioni scelte da Antonio Tabucchi, Feltrinelli, 1992.

(2) George McKay, Atti insensati di bellezza. Hippy, punk, squatter, raver eco-azione diretta:culture di resistenza in Inghilterra, Shake Edizioni, 2000.

(3) "Usmis-Rivista per nuove culture friulane e planetarie": rivista per nuove culture friulane e planetarie pubblicata a Udine in cinque numeri dall'inizio alla metà degli anni '90. Enciclopedia nomade di immagini, articoli, saggi, poesie ha prima intercettato e poi rappresentato e moltiplicato l'emersione di una sensibilità totalmente nuova rispetto alle tematiche della lingua friulana e della sue possibilità comunicative e politiche, fornendo l'abito e l'ambito per una vera e propria rivolta dello stile.

(4) Trastolons = i barcollanti. Posse di poeti e agitatori culturali post-usmis allargatasi fino a divenire una vera e propria comunità artistica itinerante. Sotto questa sigla, tutt'ora insurgente, che ha infuso e distillato una sensibilità creola e street mixando il friulano con tutte le lingue in cui inciampava, sono usciti tra la fine anni '90 a oggi diversi progetti editoriali come libri (tons trastolons) e dischi (tananaì).

(5) Cjanive di Usmis = Cantina di Usmis, spazio fisico occupato all'interno dell'area autogestita di Via Volturmo a Udine ove si sono svolte le attività connesse alla rivista come mostre, concerti, reading.

(6) Tito Maniacco, L'ideologia Friulana. Critica dell'immaginario collettivo, Kappa Vu Edizioni, Udine, 1995.

Ritratto dell'artista da giovane. Artista e intellettuale nella società temporanea.

[1] Nell'affrontare un tema così vasto bisogna avere presenti diversi piani e mescolarli tra loro ammettendo onestamente l'impossibilità di raccogliere in poco spazio un'incredibile collezione di pensieri a riguardo di quest'argomento. Quanto maggiore è l'ampiezza di campo della traccia tanto maggiore e proporzionale è il desiderio di ascrivere il discorso alla mia esperienza personale.

Un discorso infatti che rimanesse legato ai tre concetti di ruolo, intellettuale e società, può darsi solo in un tempo ed un luogo storicamente dati, nell'ambito di un excursus storico, che comunque, per quanto 'passato', appartenerrebbe ad una 'contemporaneità' altra. Quale, ad esempio, il ruolo dell'intellettuale e artista ebreo nella società viennese tra la fine dell'ottocento e l'inizio del novecento?

[2] Non si dà intellettuale senza contemporaneità. Non si danno costruzioni dell'intelletto che non siano ancorate ben salde alle loro origini pulsanti, i nervi, il cervello, la vita di ogni giorno nelle costruzioni che prima di essere pensiero sono vita.

[3] Ecco perché in questo intervento non potrò scindere il mio vissuto personale di aspirante scrittore in Salento. Gli ultimi anni, qui in Puglia, hanno veduto una crescita di tutti i movimenti che sono legati sotto ogni aspetto alla scrittura. Una critica di superficie (non superficiale) desume questo fenomeno da un'accresciuta visibilità nazionale che hanno ricevuto questi luoghi. Questo processo sarebbe quindi figlio di una deriva mediatica e la letteratura raccoglierebbe le briciole di un banchetto al cui tavolo hanno già abbondantemente mangiato altri attori sociali di ruolo.

[4] La figura dell'intellettuale, avulsa dalla vita reale e gettata nel circo dei media rischia di essere confusa con quella del tuttologo. Un nome che deve comparire/apparire e comparendo si accompagna ad una qualifica, rende vano ogni tentativo di fuga dalle catalogazioni. Il tuttologo non può essere sfuggente. Tuttavia, ancora oggi, sembra che la categoria dell'intellettuale sia una metacategoria, nella quale lo scrittore, il filosofo e il poeta cadono in modo quasi ovvio. Il problema sorge quando in questa categoria, per fare numero e sopperire ad una momentanea carenza di tuttologi, viene archiviato chi 'fa' lo scrittore, 'fa' il poeta, 'fa' il filosofo.

[5] L'intellettuale deve esprimere la sua opinione anche quando non è richiesta.

[6] Gli ostacoli che si frappongono tra l'intellettuale e la società sono differenti e si moltiplicano se l'intellettuale è giovane. Lavoro, occupazione, arte, difficilmente riescono ad essere in accordo.

[7] Oppure, situazione ancora più confusa, si può essere scambiati per intellettuali solo per aver scelto di occuparsi di un determinato numero di argomenti con la scrittura. La forza di un intellettuale, nei confronti della società, dovrebbe essere mutuata da un carattere sporadico, dal riuscire a non affezionarsi troppo ad un modo, ad un veicolo, ad un apparato di metodi e metodologie. Il che non significa che l'intellettuale artista debba costantemente mutare le proprie idee, sono le sue strategie che devono continuamente adattarsi al mutamento come condizione.

[8] L'intellettuale, così, potrà essere un disadattato; ogni suo adattamento ad una condizione segna il momentaneo arresto della sua maturazione di ruolo, il suo ruolo di intellettuale scade in funzionalità cerebrale.

[9] Condizione essenziale affinché l'intelletto possa esprimere e filtrare la conoscenza per poi creare nuovi tasselli di conoscenza è la libertà. La libertà di espressione non è però da intendersi come libertà di parola su un tema piuttosto che un altro quanto nella sicurezza di poter disporre e vivere nelle migliori condizioni in cui la libertà possa essere esercitata. L'intellettuale che fa i conti con la società fa inevitabilmente i conti con l'economia. Il passaggio da un'economia della sopravvivenza ad un'economia dell'esistenza possibile è necessario, fondamentale. Per il momento mi considero intellettuale e artista nella misura in cui tento, attraverso la scrittura, di comunicare delle idee, e quindi di ricambiare con idee le idee che ricevo ogni giorno, vivendo la contemporaneità della mia contingenza. Mi piacerebbe essere di supporto e aiuto a chi magari le idee le possiede ugualmente ma non vive nelle condizioni di esprimerle.

[10] Negli input per la stesura di questo articolo c'era la posizione di J. P. Sartre dove si accennava alla figura dell'artista come parassita della società, è inevitabile che questo rimanga uno spunto. Per cominciare, è chiaro che una posizione antitetica a quella sartriana presuppone che la presenza di intellettuali costituisca un patrimonio comune. Di recente si è riaperto il dibattito sulla possibilità della scrittura dal fronte 'meridionale'. A questo proposito mi sembra interessante segnalare i due interventi che aprono l'antologia *Best Off*, edita da Minimumfax, e curata da Antonio Pascale. Gli

interventi/racconti/reportage di Maurizio Braucci e di Roberto Saviano toccano argomenti di spinosa attualità in modo dettagliato, e, senza mezzi termini, affrontano una delle tante realtà del sud Italia, quella di Napoli. Quello di cui si ha l'impressione è che non si possa parlare, per grandi linee, di problematica della scrittura su questi argomenti, quanto di *problematiche delle scritture*. Lo scrittore, l'artista, dovrebbe essere in grado di ricevere gli *stimoli* dal territorio in cui opera, riuscendo ad individuare un veicolo che sia il più diretto possibile per l'espressione di questi stimoli. È difficile parlare di *un sud* perché di sud ne esistono tanti. La città in cui vivo, Lecce, grazie alla sua università, è divenuta un polo di attrazione non indifferente. Una recente statistica diffusa da tutti i quotidiani, dimostrava come la percentuale dei laureati effettivi sul numero degli iscritti sia comunque bassa. Deve necessariamente esistere un anello della catena in cui alcune *premesse* non vengono mantenute. Il centro della città diviene una cittadella universitaria, vengono costruite nuove sedi, periodicamente per alcune facoltà si presenta il problema della mancanza di aule, le sedi vengono *diffuse* sul territorio. In sostanza si crea un indotto economico che coinvolge la città, per la costruzione di nuove strade, l'adeguamento delle infrastrutture e degli appartamenti, l'università che è un cantiere aperto trecentosessantacinque giorni all'anno. Tutto ciò non ha una ricaduta diretta sulla formazione delle 'risorse umane'. L'economia riesce a risucchiare la vita per poi espellerla. Se l'economia funziona allora non sembrano esserci problemi, gli investimenti vengono fatti fruttare, i fondi stanziati vengono messi in circolazione, il numero dei laureati non aumenta in modo vertiginoso. "Una società che crede nel futuro delle proprie risorse intellettuali non può non investire concretamente in esse" questo aforisma sarà passato sulla bocca di diversi esponenti della società, della cultura, dell'economia e della politica.

Le risorse intellettuali sono persone. Il giovane intellettuale e artista deve maturare in assoluta libertà di mezzi. Gli intellettuali e gli artisti che ho modo di frequentare quotidianamente appartengono alla categoria degli intellettuali della società temporanea, la loro formazione è prevalentemente umanistica, la laurea, se c'è, è ottenuta con i massimi voti, lo sbocco sul mercato del lavoro è difficilissimo. Ne consegue che riuscire a studiare, scrivere e intervenire con azioni in un dibattito che ambisca ad ottenere un riconoscimento del dialogo continuo con l'esterno, diviene una lotta quotidiana. C'è un'altra categoria, cui appartiene una schiera di scrittori, tra i trenta e cinquanta anni sempre in Salento, e cioè la categoria degli intellettuali e artisti insegnanti. La loro condizione è apparentemente più felice perché meno afflitta da problemi economici e il tempo libero di cui dispongono permetterebbe loro di dedicarsi di più alla scrittura e alle attività di operatori culturali, cosa che in parte accade. In effetti è impossibile ridurre un fenomeno così complesso a due semplici categorie. Esistono operatori culturali che organizzano eventi culturali con un minimo dispendio economico e un massimo dispendio di energie, inizialmente senza il supporto delle amministrazioni, che giungono a patrocinare economicamente un'iniziativa quando questa è già divenuta un evento culturale. Esistono situazioni di confine, compagnie che vanno a fare teatro e veicolano discorsi nelle scuole di periferia. A volte il sostegno economico che un'amministrazione può fornire è così basso da risultare quasi imbarazzante e, naturalmente, tra gli artisti e gli intellettuali si crea un cortocircuito che fa perdere di vista ogni nobile ragione intellettuale e fa pensare unicamente in termini di concorrenza sul territorio.

[11] La cultura, in Salento, è resistente. Si producevano interventi e dibattiti venti anni fa, dopo che la stagione poetica dei Comi, Bodini e Pagano si era conclusa, in luoghi e occasioni che non erano ancora collocati in un immaginario collettivo. Il fenomeno più interessante, a cavallo tra gli anni ottanta e i novanta, è forse costituito dal fatto che buona parte della produzione intellettuale e forse alcuni degli stimoli più interessanti, sono provenuti da persone che non *lavoravano* nell'Università, il che vuol dire che è possibile avviare discorsi dotati di senso anche al di fuori dell'ambito accademico, magari (come succede di recente nell'organizzazione di convegni) riuscendo ad affiancare questi due modelli e questi ambiti differenti (e persone) di provenienza. La cultura oltre che ad essere resistente non è cultura del sottosuolo, importante in proposito dovrebbe essere un processo di apertura degli archivi, catalogazione delle carte, approfondimento storico di quanto è accaduto in letteratura, opposto ad un processo di costruzione degli altari ed estenuazione di nomi sempre *identici*, il che vuol dire, in una parola, aprire gli innumerevoli 'fondi' prima che se ne smarriscano le chiavi.

[12] Al termine della stesura di questi appunti è come se avessi dimenticato qualcosa, mi sento come se non fossi riuscito ad esprimere nella totalità quello che avevo in mente. Ne approfitto per suggerire la lettura di un articolo, che ho scritto nello scorso mese di marzo e ho pubblicato sulla nostra rivista (http://www.musicaos.it/interventi/2005/78_pagano.htm), ne approfitto semplicemente perché il sottotitolo di quell'intervento era "Le ragioni del lavoro intellettuale" e mi sembra che alcuni temi che non ho affrontato in questa sede, non sono stati affrontati per non dare una replica degli stessi. Era impossibile, lo sapevo, parlare di intellettuale e società, un argomento davvero ampio. Da questi frammenti traggio un possibile bilancio; difficilmente l'intellettuale o l'artista potranno essere *solo* intellettuali o *solo* artisti, il mondo in cui viviamo non ci permette di occupare lo spazio come ipostasi o epifanie; altrettanto difficile è pensare che il percorso formativo possa essere racchiuso all'interno dell'università e dei corsi di specializzazione. Questo soggetto così difficilmente proponibile, così evanescente come l'intellettuale, deve essere in grado di comprendere ed agire nel mondo, anche nel

mondo del lavoro, per non esserne fagocitato o assommato a *scrittore di contenuti*, non più attore sociale, utile solo a riempire delle caselle rimaste vuote.

Luciano Pagano

Materiali d'arte

Postproduzione

"Ogni elemento, non importa la provenienza, può servire a creare nuove combinazioni. [...] Tutto può servire. Non c'è bisogno di dire che si può non soltanto correggere un'opera o integrare frammenti diversi di vecchie opere in una nuova; si può anche alterare il senso di questi frammenti e modificare a piacimento ciò che gli imbecilli si ostinano a definire citazioni".

G. Debord

"Il consumo è allo stesso modo, immediatamente, produzione. [...] Durante la nutrizione, che è una forma di consumo, l'uomo produce il proprio corpo".

K. Marx

"Denunciare, criticare il mondo? Ma non si denuncia nulla dall'esterno, bisogna prima abitare la forma che si vuole amare o criticare. L'imitazione può risultare sovversiva, molto più di tanti discorsi frontali che gesticolano la sovversione".

N. Bourriaud

Dall'inizio degli anni '80, le opere d'arte sono create sulla base di opere già esistenti; sempre più artisti interpretano, riproducono, espongono nuovamente e utilizzano opere d'arte realizzate da altri oppure prodotti culturali. [...] Inserendo nella propria opera quella di altri, gli artisti contribuiscono allo sradicamento della tradizionale distinzione tra produzione e consumo, creazione e copia, ready-made e opera originale. [...] Non si tratta più di elaborare una forma sulla base di materiale grezzo, ma di lavorare con oggetti che sono già in circolazione sul mercato culturale, vale a dire, oggetti già *informati* da altri oggetti. I concetti di originalità (essere all'origine di) e di creazione (creare qualcosa dal nulla) svaniscono lentamente nel nuovo panorama culturale. [...]

Nel video *Fresh Acconci* (1995), Mike Kelley e Paul McCarthy fanno interpretare le performance di Vito Acconci a modelli e attori professionisti. Rirkrit Tiravanija include opere di Olivier Mosset, Allan McCollum e Ken Lum nella sua installazione *One Revolution per Minute* (1996). [...] Pierre Huyghe proietta un film di Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, negli stessi luoghi dove è stato girato l'originale (*Light Conical Intersect*, 1997). Con la serie *Plenty Objects of Desire*, Svetlana Heger & Plamen Dejanov espongono su piattaforme minimaliste opere d'arte e oggetti che hanno acquistato. Nelle sue installazioni Jorge Pardo manipola pezzi di Alvar Aalto, Arne Jacobsen o Isamu Noguchi. [...] Felix Gonzalez-Torres utilizzava il vocabolario formale dell'arte minimal o dell'Anti-form, ricodificandolo per adattarlo (trent'anni più tardi) alle sue preoccupazioni politiche. Lo stesso glossario dell'arte minimal viene deviato da Liam Gillick verso un'archeologia del capitalismo, da Dominique Gonzalez-Foerster verso una sfera dell'intimo, da Jorge Pardo verso la problematica dell'uso, da Daniel Pflumm per discutere la nozione di produzione. Sarah Morris impiega la griglia modernista nella sua pittura per descrivere l'astrazione dei flussi economici. Nel 1993 Maurizio Cattelan espone *Senza titolo*, una tela che riproduce la famosa Z di Zorro nello stesso stile dei tagli di Lucio Fontana. Xavier Veilhan espone *La Forêt* (1998), con il feltro marrone che richiama Joseph Beuys e Robert Morris, in una struttura simile alle sculture *Pénétrables* di Jesus Soto. Angela Bulloch, Tobias Rehberger, Carsten Nicolai, Sylvie Fleury, John Miller e Sydney Stucki, per citarne alcuni, adattano strutture e forme minimali, pop o concettuali alle loro problematiche personali e si spingono fino a duplicare intere sequenze e serie di opere d'arte esistenti. Nella sezione "Aperto" della Biennale di Venezia 1993, Angela Bulloch espone il video *Solaris*, dal film di fantascienza di Andrej Tarkovskij, sostituendo la colonna sonora con i propri dialoghi. *24 Hour Psycho* (1997) di Douglas Gordon è una proiezione del film di Hitchcock, rallentato in maniera tale che il film duri ventiquattro ore. Kendell Geers isola sequenze di film famosi (una smorfia di Harvey Keitel da *Il cattivo tenente*, una scena de *L'Esorcista*) e li mette in loop nelle sue video-installazioni. In *TW-Shoot* (1998-99) Geers seleziona da film diversi numerose scene di sparatorie per proiettarle su due schermi che si interfacciano. [...] Sylvie Fleury scheda la sua produzione sulla falsariga dell'universo glamour delle tendenze, come quelle propagate dalle riviste femminili: "Quando non ho un'idea precisa di quale colore usare per le mie opere, uso uno dei nuovi colori Chanel". John Miller realizza dipinti e installazioni a partire dalle scenografie dei giochi televisivi. Wang Du seleziona immagini pubbliche dai giornali e le duplica tridimensionalmente come sculture in legno [...].

La questione artistica non si pone più nei termini di un "Che fare di nuovo?", ma piuttosto di "Cosa fare con quello che ci ritroviamo?". In altre parole, come possiamo fare per produrre singolarità e significato a cominciare da questa massa caotica di oggetti, nomi e riferimenti che costituiscono il nostro quotidiano? Oggi gli artisti programmano le forme più che comporle. Invece di trasfigurare un elemento crudo (la tela bianca, l'argilla...) ricombinano forme già disponibili utilizzandone le informazioni. [...] L'invenzione di percorsi attraverso la cultura è la configurazione del sapere che accomuna le pratiche del Dj, l'attività del *web surfer* e quella degli artisti che si dedicano alla postproduzione. Sono tre esempi di "semionauti" che producono soprattutto percorsi originali tra i segni. Ogni opera deriva da uno scenario che l'artista proietta sulla cultura, considerata a sua volta come cornice narrativa che produce nuovi possibili scenari in un movimento senza fine. [...] L'opera contemporanea non è più il punto terminale del "processo creativo" (non è un "prodotto finito" da contemplare), ma un sito di navigazione, un portale, un generatore di attività. Si manipola a cominciare dalla produzione, navighiamo in un network di segni. [...] L'appropriazione [(Jeff Koons, Sherrie Levine, Haim Steinbach ecc., ndr)] è il primo stadio della postproduzione: non si tratta più di fabbricare un oggetto ma di selezionare uno tra quelli esistenti, di utilizzarlo e modificarlo secondo un'intenzione specifica. [...]

L'arte contemporanea tende ad abolire il diritto di proprietà delle forme, e comunque a stravolgere i vecchi diritti. Stiamo andando verso una cultura che abbandonerà il copyright a favore di una gestione del diritto di accesso alle opere? Una specie di imprinting di un *comunismo delle forme*? [...] Per Guy Debord, Asger Jorn e Gil Wolman, principali artefici della teoria del *détournement*, le città, gli edifici e le opere devono essere considerati come elementi di *décor* o strumenti festivi e ludici. I situazionisti attuano la pratica della deriva (*dérive*), una tecnica di attraversamento di ambienti urbani diversi come se si trattasse di scenografie cinematografiche. Le situazioni da costruire sono opere vissute, effimere e immateriali, un'arte della fuga del tempo che resiste ad ogni limite prefissato. Lo scopo è quello di sradicare, con strumenti presi a prestito dal lessico moderno, la mediocrità di una vita quotidiana alienata davanti alla quale l'opera d'arte serve come schermo, premio di consolazione, visto che non rappresenta nient'altro che la materializzazione di una mancanza. [...] Lo scarto situazionista non rappresenta un'opzione facoltativa all'interno di un registro di tecniche artistiche, ma l'unico utilizzo possibile dell'arte. [...] Lo scarto di senso di opere preesistenti è una pratica in uso ancora oggi tra gli artisti, sebbene vi ricorrano non tanto per "svalutare l'opera" (Asger Jorn), ma per farne uso. [...] L'arte di oggi manipola i metodi situazionisti senza volere a tutti i costi l'abolizione dell'arte. [...] Oggi gli artisti mettono in pratica la postproduzione come operazione neutra, il cui totale è azzerato, mentre i situazionisti miravano alla corruzione del valore dell'opera scartata, cioè ad attaccarne il valore di capitale culturale. [...]

Nella vita quotidiana, l'interstizio che separa produzione e consumo si restringe ogni giorno. Possiamo produrre un'opera musicale senza comporre una sola nota, servendoci di dischi già esistenti. Più in generale il consumatore personalizza e adatta i prodotti che compra alla sua personalità e ai propri bisogni. Anche lo zapping del telecomando è un produzione, è la timida produzione di un tempo libero alienato: con le dita sui tasti ci costruiamo un programma. Ben presto il *Do it yourself* raggiungerà ogni livello della produzione culturale: i Coldcut, ad esempio, hanno incluso nel loro album *Let us play* (1997) un Cd-rom che permette di remixare da sé tutto il disco. [...] Il *consumatore estatico* degli anni '80 sta scomparendo a favore di un consumatore intelligente e potenzialmente sovversivo: l'utilizzatore di forme. [...]

[Gli] scontri che rappresentano l'esperienza quotidiana per l'abitante urbano di questo inizio XXI secolo sono il soggetto dell'opera di Mike Kelley: il melting pot caotico della cultura globale, nel quale si riversano cultura alta e bassa, oriente e occidente, arte e non-arte, un'infinità di registri iconici e di modi di produzione. [...] Il tema maggiore del lavoro di Kelley [è] lo scontornare (in fotografia, l'isolamento di una figura dallo sfondo), cioè, la maniera in cui funziona la nostra cultura sradicando, innestando e decontestualizzando le cose. Il contesto [...] è a volte un marcatore (un dito che indica ciò che bisogna guardare), e un limite che invece impedisce all'oggetto contestualizzato di cadere nell'instabilità e nell'astrazione, nell'informale, cioè nella vertigine della *non-referenzialità* della cultura "selvaggia". I significati sono, in prima istanza, prodotti dal contesto sociale. [...] Scontornando forme culturali o sociali (una scultura votiva, cartoni animati, le scenografie di un teatro, disegni di bambini maltrattati) collocandoli in un altro contesto, Kelley utilizza le forme in quanto utensili cognitivi, liberi dal loro packaging originale. [...] Anche John Armleder manipola fonti eterogenee: oggetti della produzione di massa, segnali di stile, opere d'arte, mobili. [...] Ormai si tratta di dare un valore positivo al remake, di articolare gli usi, di mettere in relazione delle forme, piuttosto che imbarcarsi nell'eroica ricerca dell'inedito e del sublime che caratterizzava il modernismo. [...]

[...] Gli artisti della post-produzione operano un editing delle narrative storiche e ideologiche, inserendo gli elementi che le compongono in scenari alternativi. La nostra società è strutturata da narrative, *scenari* immateriali, che sono più o meno rivendicati come tali e tradotti da stili di vita, riferimenti al lavoro o ai divertimenti, istituzioni e ideologie. [...] Noi viviamo all'interno di queste narrative. La divisione del lavoro

è lo scenario dominante dell'occupazione; la coppia sposata è lo scenario sessuale dominante; turismo e televisione sono lo scenario privilegiato del tempo libero. Secondo Liam Gillick, "Siamo tutti vittime dello scenario del tardo capitalismo. Alcuni artisti manipolano le tecniche di previsione in modo da esporre le motivazioni. (1)" [...] Le forme che ci circondano sono la materializzazione di queste narrative, che sono nascoste in ogni prodotto culturale, ma anche nell'ambiente quotidiano. In tal modo, un cellulare, un vestito, i titoli di coda di un programma televisivo, il logo d'impresa... riproducono degli scenari comunitari impliciti che inducono certi comportamenti, promuovono valori collettivi e varie visioni del mondo. [...] "La produzione di scenari è uno dei principali elementi che permettono di mantenere il necessario livello di mobilità e invenzione richiesto per fornire un'aura dinamica alla cosiddetta economia del libero mercato" (2). Gli artisti della postproduzione utilizzano queste forme per decodificare e produrre linee narrative divergenti e narrative alternative. [...] L'arte porta gli scenari collettivi alla consapevolezza e propone altri percorsi nella realtà, con l'aiuto delle stesse forme che materializzano le narrative imposte. Manipolando le forme frantumate dello scenario collettivo, considerandole cioè non come fatti indiscutibili, ma come strutture precarie da utilizzare come strumenti, gli artisti producono singolari spazi narrativi dei quali l'opera è la messinscena. Utilizzare il mondo permette di creare nuove narrative mentre la sua contemplazione passiva relega ogni produzione umana allo spettacolo comunitario. [...] Pierre Huyghe organizza il suo lavoro come critica dei modelli narrativi che la società ci propone. Le commedie televisive, ad esempio, forniscono al grande pubblico contesti immaginari nei quali si può identificare. [...] Questa visione del mondo non è affatto distante dall'organizzazione del potere teorizzata da Michel Foucault: una "micropolitica" che riflette, dall'alto al basso della scala sociale, finzioni sociali che a loro volta prescrivono costumi e tacitamente organizzano il sistema dominante. [...] La sfida dunque è rappresentata dal diventare interprete critico di questi scenari, giocando con altri scenari, costruendo commedie circoscritte che andranno a sovrapporsi alle narrative che ci sono state imposte, [...] [per] portare alla luce questi scenari impliciti e inventarne degli altri che ci renderanno più liberi. [...]

Quando Jorge Pardo realizza *Pier* a Munster nel 1997, costruisce un oggetto apparentemente funzionale, una pensilina di legno, ma la sua funzione in questo caso resta sconosciuta. Per quanto Pardo metta in scena strutture quotidiane, utensili, mobili, lampade, egli non assegna a questi oggetti delle funzioni precise. È molto probabile che questi oggetti non servano a niente. Cosa farsene di una cabina aperta alla fine di una pensilina? Per fumarsi una sigaretta, come ci invita a fare il distributore automatico su una delle sue pareti? Il visitatore dovrà inventarsi delle funzioni o scovarle tra il suo repertorio di comportamenti. Jorge Pardo prende dalla realtà sociale un insieme di strutture utilitarie che programma nuovamente [...]. Da Andrea Zittel a Philippe Parreno, da Carsten Hoeller a Vanessa Beecroft, questa generazione di artisti combina l'arte concettuale e la Pop art, L'Anti-form e la Junk-art, ma anche certi processi stabiliti dal design e dal cinema, dall'economia e dall'industria: è impossibile separare la storia dell'arte dal suo sfondo sociale. Ambizioni, metodi e postulati ideologici di questi artisti non sono così distanti da quelli di Daniel Buren, Dan Graham o Michael Asher, venti o trent'anni più tardi. Certificano l'analoga volontà di rivelare le strutture invisibili dell'apparato ideologico, decostruiscono sistemi di rappresentazione, girano intorno a una definizione dell'arte come "informazione visiva" che distrugge l'intrattenimento. [...]

Per gli artisti concettuali il luogo espositivo costituiva un luogo in sé e di sé, mentre per gli artisti di oggi diventa uno dei tanti luoghi di produzione. Ormai, non si tratta di analizzare lo spazio espositivo, ma di individuarne la posizione all'interno di un sistema di produzione più vasto, con il quale si stabiliscono e si codificano delle relazioni. [...] La galleria è un luogo come un altro, uno spazio che è parte di un meccanismo globale. [...] La società è diventata un corpo diviso in lobby, partiti, comunità e un grande catalogo di contesti narrativi. Ciò che abbiamo l'abitudine di chiamare "realtà" è un montaggio, e ci si chiede se, quello in cui viviamo, sia l'unico possibile. A cominciare dallo stesso materiale (il quotidiano), si possono realizzare diverse realtà. L'arte contemporanea è come una consolle di montaggio alternativa che turba le forme sociali, le riorganizza o le inserisce in scenari originali. L'artista de-programma allo scopo di ri-programmare, suggerendo utilizzi alternativi delle tecniche e degli strumenti a nostra disposizione. [...] Matthieu Laurette usa per il suo lavoro i piccolo annunci sui quotidiani, i quiz televisivi, le offerte di marketing. Navin Rawanchaikul lavora sulle compagnie di taxi così come altri disegnano su carta. Fondata la sua compagnia, UR, Fabrice Hybert dichiara di voler fare un "uso artistico dell'economia". [...] Gli oggetti sociali, dunque, dalle abitudini personali alle istituzioni pubbliche passando per le strutture più banali sono rimosse dall'inerzia. L'arte reinserisce questi oggetti in un universo funzionale, dandogli nuova vita oppure rivelandone l'assurdità. [...] Fatimah Tuggar, nei suoi video e fotografie, combina pubblicità americane degli anni '50 con scene di vita quotidiana in Africa, mentre Gunilla Klingberg si appropria dei logo dei supermercati svedesi riadattandoli in enigmatici mandala. Nils Norman e Sean Snyder catalogano i segni urbani riscrivendone la modernità a cominciare dall'uso comune nel linguaggio architettonico. Tali pratiche dichiarano, ognuna a suo modo, l'importanza di mantenersi attivi rispetto alla produzione di massa. Tutti gli elementi di tale produzione sono utilizzabili e nessuna immagine pubblica deve beneficiare dell'impunità, per qualunque motivo. [...] È in corso una battaglia legale che colloca gli artisti in prima linea: che nessun segno resti inerte, che nessuna immagine sia considerata intoccabile. L'arte è un contro-potere. [...] Nella vita di ogni giorno incontriamo fiction,

rappresentazioni, forme, che nutrono un immaginario collettivo i cui contenuti sono dettati dal potere. L'arte, invece, ci presenta delle contro-immagini, forme che mettono in questione le forme sociali. Davanti a un'economia fantasma – arma assoluta del potere tecno-mercantile – che rende la nostra vita irreale, gli artisti riattivano le forme abitandole, piratando proprietà private e copyright, le marche e i loro prodotti, firme d'autore e forme museali. [...] Se oggi il *download* di forme (*sampling* e *remake*) rappresenta problematiche importanti è perché ci spinge a considerare la cultura globale come una scatola di strumenti, uno spazio narrativo aperto, piuttosto che un discorso univoco o una linea di prodotti industriali. Invece di prostrarsi davanti alle opere del passato gli artisti se ne servono. Così Tiravanija crea un lavoro dentro un'architettura di Philip Johnson, Pierre Huyghe filma una seconda volta Pasolini, pensando che le opere propongono degli scenari e che l'arte è una forma di utilizzo del mondo, un'infinita negoziazione di punti di vista. Sta a noi spettatori mettere in evidenza queste relazioni, giudicare le opere d'arte in funzione dei rapporti che producono all'interno del contesto specifico nel quale si manifestano. Perché l'arte è un'attività che consiste nel produrre rapporti con il mondo, e materializzare – in una forma o nell'altra – le sue relazioni con lo spazio e col tempo.

[Postproduzione' testuale a cura di Alessandro Broggi; da: Nicolas Bourriaud, Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo, Postmedia books, 2004, traduzione dal francese di Gianni Romano]

Note.

(1) Liam Gillick, "Should the future help the past?", in cat. in *Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno*, cat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1998.

(2) Ibid.

L'utopia dell'arte semplificata

L'ambiente in cui viviamo è questo: man mano che le immagini tecnologiche si moltiplicano, si potenziano nelle loro costruzioni espressive, diventano sempre più perfette nella loro evidenza, nei loro conquistati "linguaggi", man mano che la loro onnipresenza nella grande comunicazione contemporanea destinata al consumo diviene uno stato di fatto, si può dire un vizio, esse divengono sempre più insignificanti. Proprio perché sottoposte sistematicamente a una sorta di significazione forzata, costrette a esibire una rappresentazione ostentata, sempre "esteticamente" dinamica – per molti aspetti abusiva – esse subiscono il destino triste di perdere di senso, o meglio, vengono private di destino. Scivolano sui mondi che raccontano a possedere, infine, la banalità, la falsa felicità. Molto spesso l'operatore che le realizza è solo un parassita, consapevole o ignaro di realtà che non conosce, volti o paesaggi, culture o accadimenti che non lo riguardano. Non avendo nulla a che fare con essi, li riprende, li trasforma in immagine appunto, ma non li vede. Come sappiamo, coloro i quali fruiscono di queste immagini forzate lo fanno a loro volta nella stessa distaccata e confusa maniera di chi le ha riprese. Si tratta di un complicato circolo vizioso, molto difficile da rompere, che costituisce probabilmente un vero e proprio sbandamento di civiltà.

Vi sono stati e vi sono artisti che impiegando esattamente l'immagine tecnologica, dunque quella stessa che è protagonista della grande comunicazione, cercano di tenere le distanze e di sottrarsi a questo circolo vizioso attraverso una sorta di azzeramento della rappresentazione e una riduzione dei mezzi e degli effetti dell'immagine. L'orizzonte al quale essi paiono guardare è il silenzio, e insieme il recupero della facoltà di attenzione dello spettatore. Sotto certi aspetti, l'arte può essere considerata una tecnica di affinamento dell'attenzione **(1)**. Ma se lo scopo dell'artista può essere stato molto a lungo quello di individuare sempre nuovi oggetti di attenzione, tale traguardo è diventato nell'arco del Novecento sempre più problematico fino a rivelarsi oggi impossibile, poiché con il compiersi della civiltà industriale e con gli sviluppi della successiva fase post-industriale l'arte ha visto la facoltà stessa di attenzione cadere in crisi, come consumata (già Walter Benjamin scriveva della fruizione "distratta" da parte dello spettatore cinematografico **(2)**). Oggi, arrivati a un massimo di saturazione di linguaggi e di caduta di attenzione, un'arte "semplificata", ripulita dalle scorie di una comunicazione forzata, "diminuita" e in un certo senso liberata dagli eccessi di linguaggio, potrebbe forse venire in soccorso. Questa ipotesi potrebbe in ogni caso costituire un'ulteriore eventuale utopia, se mai vi fosse ancora posto per un'utopia. [...].

Roberta Valtorta

[Da *La folla come corpo. La fotografia muta di Beat Streuli*, in *Beat Streuli*, Hopefulmonster, 2000]

Note.

(1) Di questi problemi scrive Susan Sontag nel 1967 in "L'estetica del silenzio" pubblicato in: Susan Sontag, *Stili di volontà radicale*, Mondadori, Milano, 1999; o *Styles of Radical Will*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1969.

(2) Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966; o *Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955.

Arte e poesia: una testimonianza di Simona Palmieri

"Che cos'è un artista? Qualcuno che deve autogenerarsi, nascere da se stesso, nascere solo;
che deve fabbricarsi l'organo che non gli è cresciuto.
Se è *dotato*, se l'artista è *dotato*, è dotato di una mancanza.
Se ha avuto qualcosa, è qualcosa in meno.
(Valère Novarina, *All'attore*).

È una lingua muta, quella che intendo io.
(Simona Vinci, *In tutti i sensi come l'amore*).

Ho sempre amato di più le immagini della parola.

Come la maggior parte delle persone fortemente miopi, sono portata a concentrarmi solo su ciò che trovo interessante.

Sono astigmatica dalla nascita, per di più, come tutti i miei fratelli.

Tutte le mie *mananze* hanno contribuito a formare ciò che sono.

Fin da piccola ho sviluppato un fertile mondo immaginario, una vita interiore carica di visioni e suggestioni.

Ho imparato ad isolare tutto e ad ascoltare la mia voce interiore, a seguire le intuizioni, a leggere nei miei rari sogni a colori.

Quando ciò che fai è lo stimolo che ti fa aprire gli occhi al mattino o non te li fa chiudere la sera, non si può parlare di scelta ma di necessità; se l'arte non si distanzia dalla tua vita tanto quanto la persona che guardi allo specchio ogni giorno è l'immagine che riflette diversamente il pensiero di te stesso al di fuori, nel mondo.

Non nego che potrei provare le stesse emozioni per altro, tutto ciò che dico potrei anche negarlo. Il dubbio fa parte della mia vita.

Per me creare è un atto necessario come qualsiasi atto fisiologico, come respirare, come invecchiare ogni giorno.

Questo non significa che sia sempre una cosa piacevole, quella spinta che sento dentro a volte la maledico, come se fosse una malattia, un richiamo che vorrei ignorare.

Vorrei avere una vita più serena, soddisfazione nelle cose quotidiane, in tutto ciò che è semplice, ripetitivo.

La mia ricerca è iniziata con il teatro, lo spazio abitato, con l'espressione delle emozioni e del corpo nello spazio, con i Motus (ora noto gruppo del teatro di ricerca, allora variegato gruppo nomadico), come "doppio" in coppia con la mia gemella.

Ho cercato e viaggiato da un'espressione d'arte all'altra, seguendo il richiamo della *Gesamtkunstwerk*, l'opera d'arte totale: il teatro, le installazioni fotografiche, il video, le performance. Alla ricerca di emozioni, di qualcosa di vitale che sempre rincorro.

Ho voluto fondere tutto, in un discorso intimo.

Il mio corpo è l'unica vera cosa che possiedo, la pelle-involucro che raccoglie e tiene insieme il mio sangue, la mia carne, gli organi interni e con essi il mio stesso io.

Corpo che nelle mie opere si illumina fino a sfrangersi, corpo astratto, corpo allungato, corpo immerso nel buio, corpo evanescente.

Come sottolinea del mio lavoro Gabriella Serusi: "Si scopre nelle sue immagini un continuo tendere del corpo al di là di se stesso, un bisogno di farsi cosa tra le cose del mondo, una necessità di trascendere la materialità dei propri contorni e di negare l'inalienabilità della carne. Il corpo di Simona Palmieri vive e si muove sul limite, abita la frattura, esiste nell'intersezione; è un corpo fluido e un sistema transitivo che dalla singolarità si tende verso il molteplice, vi si scioglie come parte nel tutto, e a quel punto ne tocca la dura estraneità."

Mentre da un testo di Silvia Pegoraro: "Il linguaggio visivo di Simona Palmieri acquisisce così una dimensione cosmica: il soggetto - che quasi sempre è insieme autore e attore della rappresentazione, viene re-situato in un luogo somatico, psichico, cognitivo e filosofico dove l'io sono me stessa' rimanda all'equazione definitiva tra l'io e il cosmo. Una ricerca artistica che ritma le sue istanze nel circolo: *io/corpo/coscienza/memoria/cosmo.*"

La matematica dei sentimenti è alla base del mio lavoro.

Sono stata concepita come ovulo poi diviso in due, scisso, tolto alla nascita da un'intimità esclusiva. La divisione si rispecchia nei miei lavori, ma anche la moltiplicazione esponenziale o la sottrazione. Sono legata a dei numeri in particolare, il 9 ed i suoi multipli o il 4 per esempio, che ricorre in molti dei formati delle mie opere.

Me stessa, il mio compagno, la mia gemella e la mia famiglia sono il primo punto di riferimento del mio sguardo.

Ma a volte m'immergo totalmente in figure mitiche, scelte per affinità.

È una catarsi, un introitarmi in altre vite che diano voce ai miei sentimenti.

Così Ofelia era il mio doppio, il simbolo di Colei che Ha Perduto il Padre e l'Amante, coincidente con un dato momento della mia vita.

Ofelia, Salomé, Penelope.

Penelope, la più recente di queste donne, a cui sono tuttora avvinta, è la voce con cui ho lanciato un grido muto contro la guerra: avvicinata ed immedesimata a chi soccombe alla guerra, a chi attende in solitudine, ai perdenti di ogni tempo e luogo.

Italo Testa, poeticamente, esprime esattamente ciò che è il mio lavoro:

"Frammenti. frammenti di specchi. l'identità di uno specchio frammentato, il rispecchiamento di un'identità disaggregata, scomposta e rifratta. e gli altri, come specchi distorti e deformanti della presenza di sé, *di un sé incarnato ma dissolto nella carne, incorporato ma disperso nel corpo.*

L'identità, come luogo di convergenza della *quête* di Simona Palmieri, è sempre identità nell'esser altro. l'alterità radicale della morte, della morte d'altri e sperimentata in sé. l'alterità della perdita, della dispersione di ofelia nell'elemento acquatico. l'alterità del corpo, proprio e altrui, sempre diverso in ogni sua manifestazione, sempre altro da sé, come uno schermo su cui variamente s'imprimono segni e vibrazioni aliene, accensioni di forma e luminosità emergenti.

Lo *shock* dell'estraneo, il contatto con il non-identico dischiude allora lo stesso *mysteryum identitatis*. l'altro è sempre anche l'identico, il *doppelgänger*. noi stessi siamo l'altro che guarda e nella cui trasparenza ci scrutiamo. altro in cui il doppio si manifesta, s'inscena, in cui l'identico si sdoppia: sdoppiamento della gemellanza e dell'esser due, uomo e donna, *universo 2*, rimando di parti che non si compongono ma che nella scissione circolarmente si richiamano, di un io-tutto-scisso, di una condivisione di parti che è frattura di sé e comunione di ferite."

C'è l'immagine di un mio sogno, tra gli ultimi lavori, riferita alla figura di Penelope ma che sintetizza il mio pensiero, molto più di qualsiasi parola, sull'attuale situazione mondiale, sul nostro futuro: la pioggia che cade sul letto, un lungo e preciso parallelepipedo d'acqua che lo colpisce. Lì è racchiuso il senso di precarietà, di violenza cieca che incombe su di noi, sulle nostre certezze.

Nell'attuale situazione mondiale, vorrei poter credere che l'"Immaginazione al potere", profetizzata da Jodorovsky, riesca a vincere sull'avidità al potere e sulla stessa sete di potere al potere, vorrei poter credere ad una "psicomagia" che curi le nostre ferite.

Rimango, anche per scelta, a lato del sistema e del Mercato dell'Arte.

Penso che l'attuale situazione artistica, in un momento di velocissimo scambio d'informazioni globale, sia sempre più varia e frammentata, non inscrivibile in movimenti come nel passato e molto spesso sotterranea, politicizzata, vitale.

Il museo e la galleria d'arte non sono più da tempo i soli luoghi deputati alla diffusione d'arte o quanto meno non molto più di chiese sconscrate, strade, hotel, ex-ospedali, ex-macelli, il web stesso e via dicendo.

Un discorso a parte merita la mia collaborazione con Italo Testa, amico poeta.

Gli scritti di Italo nutrono le mie visioni.

Leggo ciò che scrive e la mia mente si riempie di immagini, di odori e di suoni.

Vedo un'ascia nel campo di grano, sento il profumo di terra nella tana dell'animale, vedo tele di ragno, spini nel labbro, luci al neon e falchi alle vetrate, sento spari nel giardino...vengo a conoscenza di mondi complessi nascosti sotto un velo di polvere: è come se Italo aprisse un coperchio ed il reale in superficie venisse invaso da una brulicante vita sotterranea.

È l'inganno dell'apparenza.

Abbiamo collaborato felicemente a diversi progetti, tra cui una performance realizzata insieme con un

musicista; ho creato copertine e segnalibri per le sue raccolte poetiche mentre Italo ha redatto diversi brani per le mie opere.

Per la copertina de *Gli aspri inganni* ho cercato di sintetizzare in un'immagine unica tutto quello che le parole di Italo mi trasmettevano, d'incanalare verso un punto circoscritto un complesso flusso di emozioni.

Ho voluto fortemente che Italo scrivesse dei versi per la *Penelope series* [*Penelopescannata*, in: Italo Testa, *Biometrie*, Manni 2005], 5 parti collegate di un'opera, corpus unico; che desse loro voce, la sua voce profetica.

Abbiamo realizzato una spedizione in serie limitata, in piccolo formato, delle 5 immagini dell'opera con i testi, i "santini".

Io e Italo siamo la visione e la parola, siamo l'occhio e la bocca, ed insieme anche tutti gli altri sensi.

Ho conosciuto Italo a Sarajevo, nel 2001, dove entrambi abbiamo partecipato alla X Biennale d'Arte dei Giovani dell'Europa e del Mediterraneo.

È strano perché in quella settimana incredibile, fuori dal mondo, non sono venuta a conoscenza dei suoi lavori, per una serie di circostanze fortuite.

Ho letto il testo che aveva portato, stampato sul catalogo della Biennale, mentre ero sul treno del ritorno, dopo aver salutato gli altri ragazzi al porto di Ancona.

Appena ho letto *Ixione* ho sentito una vibrazione interiore.

Ho chiamato un'amica comune, ancora sul pullman con gli altri, e ho parlato con Italo. Così ho scoperto un'affinità di fondo; ho scoperto che Italo era rimasto colpito dal mio lavoro (di cui parlerà in Sarajevo Tapes, *Giro giro tondo*) come io dal suo.

Da lì è nata un'amicizia "epistolare" via e-mail, sostenuta da un senso di comprensione reciproca, nel più ampio senso della parola.

E dire che la settimana della Biennale avevamo fatto qualche giro insieme, in gruppo, e qualche rara chiacchierata, ma non lo avevo capito. Italo è una persona da scoprire.

Ritornando alla miopia, ricordo che in quei giorni a Sarajevo qualcuno mi ha detto: "Hai presente Italo Testa? Ma sai che dietro quegli spessi occhiali, da cui lancia uno sguardo ingrandito sul mondo, si nasconde un grande poeta?"

Simona Palmieri

In dialogo

Intervista ad Antonio Moresco

a cura di

Giampiero Marano

Nei tuoi racconti e romanzi ricorre spesso, sia pure in forme di volta in volta differenti, un'immagine di forte impatto simbolico che a mio parere rappresenta una delle porte d'accesso alla tua poetica: mi riferisco alla corsa talmente veloce da far apparire del tutto immobile il corpo o l'oggetto che la sta compiendo. Perché per te è così importante questa immagine? Che cosa significa in realtà, quale esperienza intende suggerire?

Sì, questa immagine (ad es. la corsa del ghepardo) è effettivamente ricorrente e insistente nel mio lavoro, in cui si verifica una compresenza molto forte di movimento e di immobilità: nell'occhio del ciclone le cose ruotano in modo così vorticoso da apparire ferme. In me esiste la necessità di vivere questi due momenti in modo non separato, di risalire al punto che precede la loro divisione. Perciò non mi convince né l'immagine (intesa anche in senso filosofico) del moto assoluto, del puro divenire di ogni cosa, né quella dell'immobilità, dell'essere statico. Sento il bisogno di tenere dentro nel mio lavoro tutt'e due queste forze e possibilità dell'esistere. Lo scrittore che si gioca l'idea della vita come puro divenire con le relative conseguenze (trame tutte fondate sul movimento e sulla varietà o sull'illusione del movimento e della varietà ininterrotta delle cose, ecc.) costruisce una narrazione che appare molto aderente alle cose ma che in realtà si limita a scorrere, a galleggiare sulle cose. Tutti i movimenti basati sull'orizzontalità e sulla reticolarità sono falsi movimenti perché non concependo l'immobilità non è possibile concepire neppure il moto. Invece nel Novecento ha trionfato quel culto consolatorio delle superfici attraversate in termini di puro movimento a cui mi ribello continuamente, perché le superfici sono tali solo rispetto a qualcos'altro che non affiora. D'altra parte, non mi accontenta neppure l'immobilità che non conosce dramma, movimento e conflitto al suo interno, propria della letteratura (ma anche della filosofia e della religione) che pretende di possedere una verità *a priori* tale da permetterle saggezza e tranquillità, da metterla al riparo dall'urto e dalla violenza delle cose. Noi siamo dentro qualcosa d'altro, ci muoviamo dentro qualcosa di immobile e siamo immobili dentro qualcosa che si muove vertiginosamente: gli autentici movimenti narrativi, come quelli della vita, del pianeta Terra, avvengono per grandi orbite. Si tratta di movimenti interni e profondi di combustione nei quali sono compresenti proprio quei piani, l'essere e il divenire, che la mente o la filosofia di solito separano.

Tu parli dell'autore come di colui che è capace di affrontare la forma e la morte: ma in quale modo si può superare il rischio che anche questa concezione rappresenti una delle più ostinate "illusioni della modernità"? In altre parole: in che cosa il tuo concetto di autore si distacca, per esempio, dal romanticismo del "titano-creatore"?

Per la modernità, sia quella critica sia quella gregaria, sembra che qualsiasi cosa lo scrittore faccia, sbagli, e questo sta a significare che esiste un problema di fondo. Avviene come nella favola del contadino che va al mercato con il figlio e con l'asino. Se il contadino sale in groppa all'asino e lascia il figlio a piedi la gente mormora perché ha costretto il figlio a camminare. Se sale in groppa il figlio e resta a piedi lui la gente mormora perché il figlio giovane ha lasciato a piedi il padre. Se nessuno dei due sale sull'asino la gente mormora lo stesso perché l'asino non viene usato. Allo stesso modo, se accetti il rischio della forma e della morte vieni subito tacciato di presunzione, di romanticismo, mentre se non ti poni come sostanza che vive e soffre dentro la materia finisci per dare ragione ai cultori delle superfici. Io non mi sento erede del romanticismo, non concepisco lo scrittore come titano isolato. Anzi per lo scrittore è necessario abbassare il livello di guardia dell'io per permettere un "allagamento", come nei vasi comunicanti. Il mio romanzo *Gli esordi* ha lasciato perplessi alcuni proprio per l'interazione tra io e mondo che crea un movimento lento e lungo, ma capace di portare enormi masse d'acqua. Mentre generalmente si è abituati a un ritmo narrativo più veloce e spumeggiante, ma anche più superficiale perché più sorvegliato dall'io dell'autore. Anche l'io dei *Canti del caos* e de *L'invasione* non ha nulla di demiurgico, consolatorio, napoleonico, ma è anzi il regno della violenza reciproca e del rischio narrativo continuo: il mio concetto di autore non ha nulla a che spartire con il viaggiatore di Friedrich che, immobile sulla cima di una montagna, guarda il mare di nebbia sottostante. Così vengo spesso attaccato sia da chi cerca nei romanzi la figura stentorea e demiurgica dell'io (anche nelle sue forme depotenziate e semplificate tipicamente postmoderne) sia da chi vorrebbe la cancellazione di un soggetto che non sia puro *by-pass* ma opponga resistenza, del soggetto da cui esce il filo geroglifico della scrittura con la sua sofferenza corporea e mentale. Anche in questo caso, nella mia scrittura convivono in modo tragico e non pacificato i due aspetti contrastanti dell'essere e del divenire di cui ho parlato prima: perciò per me è così importante l'immagine dell'esordio, della nascita, in cui questi due aspetti sono compresenti. Oggi, invece, nel campo della letteratura e della critica sono molti quelli che pretendono che si scelga l'uno o l'altro aspetto: mi chiedo quale idea abbiano della vita costoro! Quanto al problema della forma... beh, per me, come ho scritto una volta, «chi ci chiede di essere senza una forma, ci chiede di non esistere». Non avere forma,

essere puro movimento, significa confermare la cultura dominante nella sua concezione della vita, dello spazio, del tempo.

Hai scritto: «all'arte dovrebbe essere lasciato non dico largo spazio, che non andrebbe neanche bene, ma perlomeno una fessura...». Ma che cosa può scaturire, secondo te, da questa fessura? Quali sono le potenzialità e i limiti dell'arte oggi?

Con quella affermazione intendevo oppormi agli specialisti che impongono statuti certi alla cosiddetta "arte". Le posizioni normative e istituzionali non mi interessano, così come non mi interessa definire il "ruolo" dello scrittore, dell'artista, dell'intellettuale. In questo senso, la fessura mi va bene e mi basta: nella mia vita non ho conosciuto altro, per me il tramite è sempre stato una fessura, e se ho pubblicato tardissimo è perché prima non ne trovavo (ancora oggi i continui cambi di editore dipendono proprio dal fatto che alcune fessure si chiudono, mentre se ne aprono altre). Non pretendo che la società conceda maggiore spazio a qualcosa che ai suoi occhi appare inaccettabile, continuo a pensare che la posizione migliore per uno scrittore sia quella di avere le spalle al muro. Non mi interessa possedere uno *status* o partecipare alle tavolate delle persone conosciute che svolgono un inoffensivo ruolo sociale. Perciò credo che tutto questo ipertrofico discutere del rapporto tra lo scrittore e il pubblico nasconda ipocrisie molto grandi. Dentro il pubblico si muovono forze concrete che lo plasmano, che lo modificano anche in modo oscuro e sfuggente. Quando allo scrittore si chiede di scrivere per il pubblico, e di accettare così una logica puramente gregaria, gli si vuole in realtà imporre di scrivere per una certa idea costruita di pubblico. Ma a me interessa penetrare proprio quella zona oscura, quella fessura, oltre la corazza che si sono costruite intorno le persone. Per quale pubblico scriveva Emily Dickinson? Eppure è riuscita a entrare nella fessura che c'è nelle persone e nelle vite, attraversando lo spazio e il tempo. Se per essere sociali si intende l'accettazione delle forme in cui si sono cristallizzate le strutture culturali di un'epoca, allora io rivendico la mia asocialità... voglio deporre l'uovo della mia fessura e della mia ferita nelle fessure e nelle ferite del mondo – non in uno spazio accettato e codificato in cui lo scrittore o il poeta svolge la sua azione "protetta" dalla società. Del resto, anche in passato ci sono stati autori che hanno dovuto operare in uno stato di profonda separatezza, di isolamento, e non perché fossero misantropi ma proprio perché erano più vicini di altri a un'idea forte, umana, radicale della vita.

Schematizzando molto, direi che la cultura europea del Novecento ha sofferto di una sorta di patologia maniacale bipolare: tanto è stata (a volte ferocemente) vitalista, interventista, avanguardista nella prima metà del secolo, quanto, nella seconda parte, ha accanitamente cercato di rimuovere il senso del tragico e del conflitto. Come si colloca il destino della "parola" in questo quadro?

È vero che, almeno a grandi linee e per quanto riguarda le codificazioni dei maggiori movimenti culturali, il Novecento ha avuto queste caratteristiche, in Italia come all'estero. Anche se in tutte e due le parti del secolo, naturalmente, ci sono state esperienze che si sono mosse in senso diverso, per conto loro. In particolare il secondo Novecento pare aver premiato l'aspetto dello scrittore combinatorio, sostanzialmente paralizzato, chiuso nel suo piccolo spazio a compiere operazioni funebri su quello che era stato fatto, pensato, vissuto nei decenni e nei secoli precedenti e posto così in una condizione spettrale di espiazione, di elaborazione del lutto per quello che era successo prima. Essendo contrario a questa visione della letteratura, mi viene spesso rivolta l'accusa abnorme di essere "vitalista": ma non essere contro la vitalità non significa "vitalismo", che è una posizione che ideologizza e massimalizza una certa attitudine del corpo e della mente umana di porsi nei confronti delle cose. Adesso che questa spaventosa visione epigonale e terminale della letteratura sta lentamente tramontando, la grande industria del libro cerca di introdurre la figura dell'autore in una maniera semplificata e pubblicitaria, costruendo l'immagine fittizia e spettacolarizzata dell'autore-vedette. Entrambi questi movimenti non portano in nessun luogo che possa interessarmi. La possibilità che si apre in questo momento storico non la conosciamo – io almeno non la conosco. Davanti non vedo un avvenire radioso, ma neppure la morte e la fine, vedo soltanto la continuazione di un dramma che non si spegne finché esistono le vite e le forme. La montagna che abbiamo di fronte è una parete di ghiaccio sulla quale, però, è possibile accendere dei fuochi. Quanto a me, non ho la più pallida idea di quale sarà il mio destino di scrittore, e non mi pongo neppure il problema: l'idea stessa di vincere o non vincere per me è superficiale, e poi non è detto che si debbano combattere soltanto le battaglie che si è sicuri di poter vincere. Posso dire però che secondo me il modo migliore di porsi per uno scrittore, in questa epoca, consiste nel non accettare i verdetti, le postazioni chiuse. Nel rifiutare sia l'idea che lo scrittore acquisti spazio, respiro, udienza appiattendosi sul versante del "movimento" e dunque non accettando la dimensione della diversità e del conflitto, della rottura e della separatezza. Sia l'idea che lo scrittore sia soltanto un esecutore testamentario, un custode del museo. Credo che entrambe le posizioni, l'una giocata nel senso apparente della vita, l'altra nel senso apparente della morte, siano da respingere. In ogni epoca, apparentemente, vince l'una o l'altra. Ma nel movimento profondo, orbitale, che vivono le cose tutt'e due si rivelano gregarie, contengono un'abdicazione alla sofferenza generativa e alla forma propria degli esseri viventi.

Quali sono gli elementi di rottura e quali invece quelli di continuità tra l'esperienza della militanza politica che hai vissuto negli anni Settanta, e che descrivi negli *Esordi*, e la tua successiva attività di scrittore?

Dai diciotto-venti anni fino ai trenta mi sono gettato a capofitto nell'attività politica e rivoluzionaria. In seguito, ripartendo da zero, ho cominciato a scrivere. Però tendo a non vedere l'esperienza politica e l'attività di scrittore in termini di continuità. Trovo piuttosto che questi due aspetti della mia vita (come anche l'esperienza precedente, quella del seminario) siano compresi all'interno di qualcosa di più grande, che faccio fatica a definire. È come se questi momenti così diversi della mia vita avessero in comune il mio stordimento, il fatto di aver giocato tutto me stesso in un sogno, giusto o sbagliato che fosse, di aver vissuto e essermi posto di fronte alle cose sempre con lo stesso bisogno di radicalità e di immersione ma senza reti di protezione, senza le strutture che occultano la vera essenza del mondo. Oggi della mia fase politica non riconosco più una serie di zavorre teoriche in cui allora mi pareva di credere ciecamente, ad esempio l'ideologia storicista e finalisticamente progressista. Nello stesso tempo, però, ci sono aspetti che ancora non mi dispiacciono... insomma, non sono assolutamente pentito, non sono tra quelli che piangono e si disperano per quello che hanno fatto e pensato in quegli anni, per non essere stati dei bravi ragazzi, anche se molte cose non coincidono più con quello che penso adesso. Nella vita delle persone avvengono fatti che portano a sviluppare esperienze, magari anche fortemente devianti e destabilizzanti, ma comunque preziose, da non disperdere. L'esperienza politica mi ha portato a vivere situazioni drammatiche, difficili, in luoghi diversi, senza cinture di sicurezza (avevo abbandonato la famiglia e la scuola, vivendo in modo randagio e svolgendo lavori umili). Ma mi ha anche fatto conoscere persone indimenticabili e pressoché inimmaginabili che vivevano in strati molto sotterranei della società e che altrimenti non avrei mai incontrato. Il forte senso della precarietà della vita, il randagismo da una città all'altra, il fatto di avere vissuto in case occupate, tra continui guai con la legge, arresti, denunce, nella paura fisica di scontri violenti, mi hanno dato, o meglio confermato, un'idea della vita (conosciuta da ogni cellula del nostro corpo e dal cosmo con le sue stelle che nascono, bruciano, muoiono, con i buchi neri che risucchiano la materia e l'antimateria che forse costituisce l'80-90% dell'universo...) che è molto più vicina alla sua reale insicurezza e precarietà di quanto non ci inducano a pensare strutture mentali troppo difensive. Questa piccola idea della vita che hanno le persone e attraverso la quale i poteri forti si mantengono tali, dando l'illusione della sicurezza, del muoversi entro schemi prevedibili e rassicuranti, non rispecchia la realtà delle cose. Per cui non rinnego ma anzi difendo a spada tratta il mio essere stato dentro questa spaccatura fluida, nonostante le illusioni da cui oggi sono lontanissimo, il mio aver conosciuto persone che hanno sofferto e che hanno perso ma che non per questo sono meno nobili e meno degne.

Intervista a Giampiero Neri

a cura di

Thomas Maria Croce

Nella sua poesia sono abbondanti i riferimenti agli animali. Qual è il suo rapporto con i tre regni del mondo vivente?

“Come poeta sono più interessato agli animali che alle piante. Mi interessano molto perché osservo una sovrapposizione col nostro destino. Gli animali sono nostri compagni di viaggio, colleghi di cordata. Il cane, ad esempio, è un grande amico, che non ti tradirà. Inoltre trovo somiglianze fra la capacità mimetica degli animali e la nostra: gli animali cambiano colore per confondersi con l’ambiente circostante, o si rivestono di macchie ocellari per fare paura al nemico. Noi, allo stesso modo, usiamo le parole per nascondere le nostre vere intenzioni, per sembrare diversi da quello che siamo realmente.”

Perché proprio le piante grasse sono al centro della sezione “Botaniche” in Erbario con figure (LietoColle, 2000) (e di nuovo in Armi e mestieri, Mondatori, 2004)?

“Comincio con una spiegazione pratica. Abitando in una casa senza balcone, al piano terra, le uniche piante che resistono sono proprio le piante grasse. Ma c’è anche una spiegazione di ordine filosofico, riferita alla problematica del ‘chi sembra e non è’: la pianta grassa sembra florida, ma vive solo nel deserto, e muore se viene innaffiata. Sembra paradossale, ma anche per noi vale l’assunto che ‘chi sembra non è’, basta rileggere il Vangelo: non entra in Paradiso chi dice “Signore, Signore”, ma chi fa la sua volontà. Ci sono ancora molte osservazioni da fare sulla pianta grassa... La natura si difende, le spine servono per tenere distanti gli animali che vorrebbero mangiarle. Inoltre questa specie vegetale muore se viene troppo bagnata, e questa è una metafora dell’eccesso.”

Nella poesia Intermezzo qual è “la posta in gioco” riferita a quella che sembra essere una gara fra gli uccelli a chi arriva primo?

“La posta in gioco è la vita. In natura gli animali si spostano con grande rapidità: questa è la maniera più semplice per difendersi e per scappare. La posta in gioco non è una corsa, ma la vita.”

Perché ci sono tante poesie senza titolo in questa raccolta?

“In questo caso non ci sono titoli perché si tratta di poesie in sequenza; di solito però li uso, perché penso facciano parte delle poesie, come le cornici per i quadri. Inoltre, la presenza o meno del titolo, come del resto la lettura della poesia, costituisce una sfida. La poesia non ha bisogno di menzogne, di piaggerie, segue il suo corso, è la testimonianza di un uomo e come tale va studiata, accolta, interpretata.”

Le chiedo un chiarimento anche sulla terza poesia della sezione Sequenze. Che cosa significa il “rumore del mare” in riferimento alla figura di Giuda?

“Parla di uno scrittore teatrale, lo ‘scrittore di provincia’ che amava i paradossi. Abitava ad Arosio, quasi tutti i giorni andava a Inverisio [paesi in provincia di Como, ndr], beveva un caffè e parlava. Allora gli chiedevano: perché non si trasferisce qui visto che tutti i giorni viene qui? E perché dopo dove vado?, rispondeva. Bisogna avere una meta. Il mare... perché il mare? Dovessi dare una risposta, il mare torna continuamente, si frange, continuamente. Anche il tradimento è un fatto naturale. I figli tradiscono il padre, ma è giusto così, devono farlo, è nell’ordine delle cose...”

Qual è l’influenza del taoismo nella sua poesia?

“Per me è molto importante la filosofia zen, mi affascina l’insegnamento di Budda. I testi sacri del buddismo sono profondamente diversi dalla mentalità occidentale, che è portata a costruire, e non accetta la distruzione. La filosofia orientale invece accetta l’idea del disfacimento, della fine. La vita è illusoria, dicono i saggi: questo è, in fondo, un pensiero liberatorio.”

Che cosa ispira la sua poesia? E come vive il rapporto fra l’arte e la vita?

“Credo di attingere la materia soprattutto dalla mia storia personale, che si rifà anche alla Storia intesa in senso generale. Poi, come già dicevo poc’anzi, ci sono gli animali che conducono una vita parallela alla nostra, sono nostri compagni di viaggio, negli avvenimenti felici e nella sventura. Importante per la mia ispirazione è anche la bellezza, umana o di un paesaggio, che si unisce alla bellezza dello spirito,

altrettanto bella perché più profonda, non soggetta al tempo. L'Antichità poi, che ci tramanda il pensiero dei grandi e anche dei meno grandi: tutto resta nella parola scritta."

L'ultima prosa della raccolta *La serie dei fatti* (LietoColle, 2004), intitolata *Piccolo elogio dell'esilio*, si conclude con una domanda, una provocazione: "Sembra dunque legittimo ritirarsi, scegliere un esilio volontario, se così vogliamo chiamarlo, e per questo... cosa c'è di meglio di una grande città?" Sorge naturale chiederle: vivere a Milano, per lei, è una forma di esilio volontario?

"In realtà non si è trattato di una scelta, mi sono trovato a Milano per motivi di lavoro. Non appena avevo finito il liceo scientifico, fui costretto a cercare un lavoro, poiché mio padre non c'era più ed ero rimasto l'unico sostegno della famiglia. Eravamo in ristrettezze economiche. Abitavo a Varese. Trovai lavoro presso il Banco Ambrosiano, feci il pendolare per due o tre anni e poi ci trasferimmo a Milano, verso la fine degli anni '40. Ho lavorato quarant'anni in banca: credo sia un record. Certo, vivere in una grande città può essere una scelta: l'esilio volontario dipende dall'esperienza che si fa con gli uomini, generalmente negativa... non so come sia la sua esperienza, le auguro migliore di quella che ho fatto io... Non è colpa degli uomini in sé, sono le circostanze, esperienze universali. L'uomo è sostanzialmente solo. La grande città preserva dal pettegolezzo, invita a pensieri più vasti che non siano quelli del vivere quotidiano. Qui non si ha neanche il fastidio o il piacere di conoscere i vari bottegai che vendono il pane e il companatico, c'è più libertà. Nel piccolo centro, volente o nolente, chiunque fa parte di una sorta di teatro di paese, dove tutti fanno di tutti. D'altra parte mi mancano moltissimo gli spazi, gli alberi, i fiumi, le colline... ho messo su un piatto della bilancia il godimento di tutte queste cose, che corrisponde a una minore libertà, e l'apertura di Milano sull'altro piatto, e la mia propensione va alla fruizione della libertà che è possibile solo in un grande capoluogo.

Vorrei tornare sul continuo rimando alla natura presente nella sua opera, sulla convinzione che l'uomo e la natura non siano su sponde opposte, ma siano la stessa cosa.

"Parafrasando Flaubert e la sua celebre ammissione "Madame Bovary sono io", penso che l'uomo possa dire, con la medesima convinzione ma anche con minore entusiasmo "La natura sono io". Noi facciamo parte della natura, è la nostra unica condizione. Ma mentre la grande famiglia d'erbe e animali è omogenea, noi ne usciamo un po', nel bene e nel male. Non c'è intenzionalità nella natura, questa è appannaggio dell'uomo. Gli animali sono spinti dalla necessità e agiscono a livello inconscio, non si chiedono il perché delle azioni, non riflettono sull'esistenza. Noi invece siamo dominati dal pensiero della fine, anche se cerchiamo di rimuoverlo, e comunque possiamo scegliere se compiere il bene o il male."

Nelle sue poesie, alla riflessione sulla natura si accompagna un senso di ineluttabilità del male. Com'è possibile non cadere nella tentazione di considerare l'arte un rimedio, una specie di medicinale per curare le ferite?

"Non credo nel valore terapeutico dell'arte, semmai ha un valore di elevazione, ci permette di considerare la tragedia da un punto di vista più elevato. Attraverso la rielaborazione letteraria, l'evento tragico viene considerato in modo alto, si diversifica dall'evento individuale, che ha un peso e un significato solo per chi lo subisce. L'arte preserva dal considerare l'evento drammatico come appartenente a una singola persona, lo trasforma in qualcosa che tocca tutti."

Pensa che il letterato debba avere un ruolo nella società contemporanea? E, se sì, quale?

"Il ruolo è implicito nell'attività artistica. Dal momento in cui uno pubblica un'opera, si fa leggere, ha un ruolo nel consorzio sociale. Noi leggiamo o guardiamo un'opera d'arte, e riflettiamo sulle manifestazioni di ricerca espressiva: l'opera ci fa pensare, sollecita la parte più nobile dell'uomo. In questo è implicita la funzione sociale. Da qui a ritenere che ci possa essere una funzione sociale ufficiale ne passa. Sono contrario a qualsiasi forma di ufficialità, la quale toglierebbe la libertà, e potrebbe portare a un'arte di propaganda, come molto spesso è accaduto. Mi vengono in mente quei contadini che falciano il grano col sorriso finto, allargato: questo tipo di arte è una beffa, una mistificazione. Quei sorrisi sono inverosimili, sui volti dei contadini o degli operai in realtà si vedono i segni della stanchezza, della preoccupazione. Il rapporto implicito fra il poeta e la società non comporta nessuna presa di posizione ufficiale. Il poeta o il pittore svolgono attività che interessano la società, senza per questo essere investiti da una missione ufficiale, com'è invece, per esempio, quella del sacerdote o del fornaio: entrambi hanno un impegno necessario e quotidiano di cui devono rispondere. L'artista deve essere libero: se non si sente di scrivere non scrive.

Perché ha pubblicato alcune delle sue raccolte di versi e prosa presso un piccolo editore come LietoColle?

“Il rapporto con LietoColle è nato su sollecitazione dell’editore Michelangelo Camilliti, persona affabile e stimabile. Non avevo una raccolta completa, ma ho lavorato molto volentieri con LietoColle, come anche con Roberto Crimeni di Dialogolibri, altra piccola casa editrice. Entrambe sono meritorie rispetto alla poesia, ai giovani poeti, svolgono una funzione importante di incoraggiamento. La pubblicazione comporta un’assunzione di responsabilità e visibilità, caratteristiche decisive per chi scrive.”

Quali sono le sue letture attuali?

“Leggo principalmente storia, prevalentemente in prosa. Mi interessa il periodo romano, sono affascinato dalle iscrizioni funerarie in latino, che sono in genere bellissime. Costituiscono una fonte del mio lavoro, uno stimolo non esiguo alla mia ispirazione. Sto anche rileggendo i Vangeli, fonte di bellezza; ma soprattutto importanti per l’aspetto religioso. Io sono sostanzialmente religioso, un peccatore con una forte spinta alla religiosità, con un interesse per l’aldilà, la metafisica, il mistero.”

GLI AUTORI

I tradotti

UNA PAROLA DOPO L'ALTRA / UNA PAROLA ACCANTO ALL'ALTRA

Gli autori che presentiamo in questo numero de "L'Ulisse" sono Jean-Michel Espitalier (1957), Christophe Tarkos (1964-2004) e Pierre Alferi (1963). Presi quasi "a caso" tra i tanti, rappresentano l'ultima generazione di scrittori francesi ed hanno prodotto alcune delle opere più interessanti di una stagione che, ormai, si inizia a definire "post-postmoderna". In Francia sono autori affermati e pubblicati dalle maggiori case editrici (P.O.L. per Alferi e Tarkos; Flammarion per Espitalier); in Italia, ad eccezione dell'apparizione di Espitalier sul numero 40 del *Bollettario* (gennaio 2003), a cura di Philippe Castellin e Barbara Ordonselli, non sono mai stati tradotti. Da parte nostra, li presentiamo con la speranza di contribuire in qualche modo a rinnovare quello scambio tra cultura francese e cultura italiana che ha avuto, a suo tempo, una proficua vicendevolezza, e con l'intento di proporre in Italia quelle che ci sembrano "conquiste" formali assolutamente significative.

In effetti, della poesia francese degli ultimi venti anni in Italia è arrivato davvero ben poco, ed i tre testi che presentiamo non sono certo in grado di colmare questa lacuna. Sono un esempio, però, di come oltralpe, mentre in Italia la poesia tornava a lavorare sulla funzione dell'*io lirico*, e la prosa, inglobando nuove tematiche, si dedicava alla ricerca di una sorta di via postmoderna al realismo, gli autori si siano posti una questione di tipo formale che era anche generale, una questione che ripensa, nell'insieme, la poesia e la letteratura. Risulta veramente interessante, ed è il carattere che ci ha affascinato dei testi che presentiamo, il modo in cui l'hanno, se non risolta, almeno impostata.

Chiariamo fin da subito che i termini del dibattito in Francia non sono così espliciti come li esponiamo e che la produzione francese è, ovviamente, ben più variegata di quanto sia nelle nostre capacità di rappresentare. Resta il fatto, tuttavia, che un nutrito numero di autori si sta muovendo in un'area di ricerca costruita lungo le dimensioni che stiamo per trattare e che, a conti fatti, ci sembrano più che delle semplici "buone idee" per riprendere, anche in Italia, la questione di che cosa si fa, davvero, quando si scrive.

[lo spazio letterario] In breve, si può dire che l'elemento di partenza del ripensamento in questione è la realtà materiale del discorso. In questo senso va inteso il titolo di queste pagine, *Una parola dopo l'altra / una parola accanto all'altra*, vedendo la letteratura non come uno spazio separato ma come un insieme di parole che stanno in un ordine piuttosto che in un altro, nello spazio stesso in cui anche noi ci troviamo. Modificare quegli ordini, manipolarne i termini e le regole, significa agire direttamente su quello spazio che è poi la nostra realtà, il nostro mondo, la nostra vita. Sembra giusto, in questo senso, parlare di una sorta di "realismo letterale", o di "letteralismo", per così dire.

[i rapporti] Non si possono certo affrontare qui tutte le implicazioni di una scelta come questa (prima di tutte, la definitiva rinuncia ad un'idea neutra dello strumento linguistico e, quindi, letterario), e neppure le difficoltà concettuali a cui ci può esporre (fra le tante: cos'è, allora, lo specifico linguistico?), ma una cosa la si può e la si deve sottolineare fin da ora. Il primo risultato di un trattamento della letteratura in termini di "insieme di parole", piuttosto che di "rapporto sul mondo" o di "espressione", è una specie di rovesciamento dei termini dell'espressione letteraria.

[vs essenzialismo] Siamo abituati a pensare alla poesia, o comunque alla letteratura, o alla scrittura in genere, come a qualcosa che è *contenuto* in un testo. L'incontro delle parole, alcune strutture di rimandi e di differenze tra i vocaboli, i suoni, gli snodi sintattici, generano quello che si considera l'effetto estetico ed euristico della letteratura, un fenomeno su cui si concentra la fruizione del lettore, e la produzione dell'autore. Nello specifico, il fenomeno consiste nell'esposizione della lingua come realtà autonoma, nel meccanismo di straniamento che libera la consuetudine delle espressioni e ci permette di avere un surplus di forza comunicativa, una specie di rottura dei filtri sulle cose, sui nostri sentimenti, da cui passa la "verità" di un dato extralinguistico. I francesi, invece, a partire dalla presenza delle parole tra le cose, cioè dalla loro presenza tra le parole, si sono trovati a ribaltare la questione ed a lavorare spostando il baricentro dell'effetto estetico *fuori dal testo*.

[contesto & relazioni] In altri termini, nel momento in cui le parole e le cose sono sullo stesso piano, nel momento, cioè, in cui la letteratura non si trova nella posizione dell'osservatore, le dinamiche tra le parole stesse sono dinamiche tra cose ed il vero fenomeno, quello che sta capitando davvero a fronte della presenza di un testo, è quello che succede a quelle cose tra cui il testo è stato messo. La dimensione che viene attivata è, allora, quella *contestuale, relazionale*, lo spazio pragmatico del lettore, in cui il discorso opera la sua manipolazione, modificando i volumi della memoria e dell'immaginario, mentre le parole reagiscono "spontaneamente" (ovvero cristallizzano il loro volere dire intorno) agli oggetti e alle strutture concettuali (le ideologie) che li abitano: i paradigmi, le regole sociali, i sistemi codificati in genere. In prima battuta, può sembrare che non ci sia differenza, dato che in entrambi i casi si tratta di un rimodellamento della lingua del lettore. Negli effetti, sono due cose ben diverse: nel primo caso si tratta di rinnovare la lingua per attingere ai "soliti" oggetti del mondo; nel secondo, al contrario, nel mondo si aggiungono altri oggetti oltre a quelli già dati, con il risultato di dinamizzarlo ulteriormente.

[estetica della dichiarazione] A partire da questa nozione di "letterario", gli strumenti retorici a cui gli autori francesi hanno poi effettivamente fatto ricorso sono diversissimi. Tutti, però, si sono fondati su quella che potremmo definire una *estetica della dichiarazione*, una estetica cioè che trova il motore del piacere (e) del senso nella *disposizione* degli elementi, nella loro "disposabilità" (potenzialità della/nella disposizione), nel potere che ha una parola, una nominazione, di generare presenza, di occupare spazio e di deformare il contesto.

[deriva] Le due immagini che abbiamo usato nel titolo, quella della successione e quella dell'accostamento, sono le due forme base di questa estetica. Da una parte, infatti, c'è quella che potremmo definire "deriva", cioè

la successiva dislocazione del fenomeno dichiarativo con l'aggiunta di elementi in sequenza. Si possono considerare esempi di questa strategia la deriva parigina di Alferi, come anche la nomina radicale di Tarkos. In Alferi si fa esperienza della continua ricollocazione del focus, un elemento che non solo viene tematizzato nei termini di un'inesauribile esperienza del mondo, ma che diventa, per così dire, il vero principio invasivo delle parole dell'autore nello spazio del lettore, una sorta di traduzione delle sue tre dimensioni in un percorso monodimensionale, un labirinto di un solo corridoio. In Tarkos troviamo qualcosa di analogo, anche se in questo caso, più che alla dimensione sintattica, più che alla deriva sull'asse delle proposizioni, la strategia di invasione è affidata ai paradigmi, alle catene semantico-lessicali che, in qualche modo, rigenerano costantemente le proprie unità in funzione della nomina autoriale.

[mappa] Dall'altra parte, invece, c'è quella che potremmo chiamare "mappa", cioè l'organizzazione su pagina (sul mondo) di rapporti tra parole, come se lo schema delle relazioni fosse una specie di installazione concettuale. Questa strategia, che permette tra l'altro di introdurre la dimensione finzionale in uno spazio che esclude la "rappresentazione del probabile" in quanto esclude la rappresentazione, affida al valore monumentale del testo, alla sua valenza di termine di paragone, di megalito che modifica le distanze di un territorio, la capacità del testo stesso di riordinare gli elementi tra cui si viene a trovare. In questo senso si può fare riferimento ai "componimenti" – è davvero difficile trovare un termine più specifico – di Espitallier che, da un certo punto di vista, hanno il sapore di uno scherzo dada, di una specie di soluzione ludica al problema della significazione, ma che, nella lettura, mostrano quanto sia destrutturante la combinatoria degli elementi, l'esposizione delle relazioni tra le parti, la semplice giustapposizione dei termini.

[al di sopra dello stile] Al di là di questi brevi ritratti che abbiamo usato per illustrare alcune delle possibili retoriche nominalistiche, bisogna però notare che in tutti e tre la caratterizzazione stilistica non è sufficiente ad esprimere la realtà dei testi che propongono. In effetti è come se l'attenzione si fosse spostata sul lato "evenemenziale" della letteratura, costruendo sistemi testuali che superano le dimensioni del testo e che spostano il problema dello stile (inteso come configurazione coerente di tratti prosodico-sintattico-lessicali più o meno significativi e significativi) su di un piano secondario. Di sfuggita, si può notare che anche questa articolazione ha una ricaduta particolarmente significativa, in quanto derubricando il problema dello stile si riformula anche il problema della realtà che lo stile dovrebbe saper cogliere (o non cogliere), implicando una nuova nozione di realismo. Per concludere, è come se l'autore si fosse spostato più a monte del testo e dei suoi livelli ed avesse iniziato a vedere, dalla sua posizione, i vari termini di quella che viene in genere definita "comunicazione" (con i suoi elementi, quali l'emittente, il ricevente, il messaggio, il rumore, etc.) ma che, a questo punto, è certo più facile immaginare nei termini di produzione sociale del senso e della realtà.

Gherardo Bortolotti e Michele Zaffarano

JEAN-MICHEL ESPITALIER

NUMERI DI RE (da: *Le théorème d'Espitallier*, 2003)

Clotario I (1) ultimo figlio di Clodoveo I (2) padre di Teodorico I (3) demi-frère di Chilperico I (4) zio di Chilperico I (5) padre di Clotario II (6) padre di Cariberto II (7) fratellastro di Dagoberto I (8) padre di Clodoveo II (9) padre di Teodorico III (10) fratello maggiore di Childerico II (11) genero di Sigeberto III (12) padre di Dagoberto II (13) cugino di Chilperico II (14) padre di Childerico III (15) nipote di Clotario III (16) fratello maggiore di Teodorico III (17) padre di Chilperico III (18) padre di Dagoberto III (19) probabilmente padre di Teodorico IV (20) nipote di Clodoveo IV (21) cugino germano di Clodoveo III (22) pronipote di Teodorico II (23) figlio di Chilperico II (24) nipote di Cariberto I (25) pronipote di Childerico I (26) nonno di Clotario I (27).

Note.

- (1) Nipote di Childerico I.
- (2) Padre di Clotario I.
- (3) Figlio di Clodoveo I.
- (4) Fratellastro di Teodorico I.
- (5) Nipote di Chilperico I.
- (6) Figlio di Chilperico I.
- (7) Figlio di Clotario II.
- (8) Fratellastro di Cariberto II.
- (9) Figlio di Dagoberto I.
- (10) Nipote di Dagoberto I.
- (11) Fratello minore di Teodorico III.
- (12) Suocero di Childerico II.
- (13) Figlio di Sigeberto III.
- (14) Cugino di Dagoberto II.
- (15) Figlio di Chilperico II.
- (16) Prozio di Childerico III.
- (17) Fratellastro di Clotario III.
- (18) Figlio di Teodorico III.

- (19) Figlio di Childeberto III.
- (20) Probabile figlio di Dagoberto III.
- (21) Prozio di Teodorico IV.
- (22) Cugino germano di Clodoveo IV.
- (23) Fratello del nonno di Clodoveo III.
- (24) Padre di Teodorico II.
- (25) Zio di Childeberto II.
- (26) Bisnonno di Cariberto I.
- (27) Vedi nota 1.

*

L'ASSE DEL BENE (da: *En guerre*, 2004)

Noi siamo l'asse del bene. Facciamo il bene e portiamo il bene al male che fa del male al bene. Siamo l'asse del bene. Siamo l'asse del bene in lotta contro il male. Contro l'asse del male. L'asse del male fa del male laddove si trova il bene. Noi siamo l'asse del bene in lotta contro il male. L'asse del male fa del male al bene che lotta contro il male. Siamo le forze del bene per il bene delle forze del bene che lottano al fine di ristabilire il bene dell'asse del male. Siamo le forze del bene. Il male dell'asse del male fa del male al bene che è il bene e noi dobbiamo lottare contro il loro bene che è il male. Loro sono l'asse del male. Noi siamo l'asse del bene. L'asse del male porta del male al bene che è il suo male. L'asse del bene porta il bene al male che è il suo male. L'asse del bene porta il bene al bene del male che è il suo male. Noi siamo le forze del bene e dobbiamo fare male al male per il bene dell'asse del male il cui bene è il male. Noi siamo l'asse del bene. Loro sono l'asse del male. Il bene vede che il male è male perché lui è il bene. Solo l'asse del male fa del male e vuole male al bene o non vuole bene a ciò che pensa essere il male e che è il bene. Siamo le forze del bene in lotta contro le forze del male che vogliono il nostro male. Facciamo male alle forze dell'asse del male per il nostro bene dato che il loro bene è il nostro male e il bene è il male che noi facciamo al loro bene che fa del male al bene. Il bene trionferà sulle forze del male. Il bene farà trionfare il bene. Il bene può fare trionfare il bene soltanto perché esso è il bene. Noi siamo le forze del bene e dobbiamo fare del male all'asse del male. In nome del bene. Contro il bene delle forze del male. In nome del bene delle forze del bene in lotta contro le forze del male. Noi siamo le forze del bene. Loro sono le forze del male. Noi siamo il bene e vogliamo male alle forze del male che ci vogliono male. Siamo le forze del bene e vogliamo male alle forze del male per il loro bene. Non senza sentire male. Il bene del male è il male. Il bene del bene è il bene. Il bene del bene è il male per il male. Il male del bene è ancora il bene. Il bene dell'asse del male è sempre il male. Loro vogliono male al nostro bene che giudicano essere il male e che è il bene. Non senza sentire male. Noi siamo l'asse del bene. Vorremo bene all'asse del male quando sarà diventato l'asse del bene. Non senza sentire del male. Le forze del bene riconoscono l'asse del male dal fatto che è il male. Le forze del bene riconoscono il male dal fatto che non è il bene. Le forze del bene riconoscono il male dal fatto che l'asse del male gli vuole male. Le forze del bene sono il bene poiché in quanto forze del bene non possono che incarnare il bene. Non senza sentire male. L'asse del bene è il bene poiché l'asse del male gli vuole male. L'asse del bene farà trionfare il bene delle forze del male perché loro sono il male e lui è il bene. Non senza sentire male.

*

TOC SHOW ONE (ESTRATTI). DI QUALCHE EROE MODERNO (da: *Le théorème d'Espitallier*, 2003)

«...a questo spettacolo non dovrebbe essere permessa l'entrata alle donne incinte.»
Babié de Barcenay

«L'uomo che ha visto l'uomo che ha visto l'uomo che ha visto l'orso.»
Proverbio

«Diremo senza preparazione e senza mezzi termini che un ritratto di Cesare è Cesare; e di una cartina d'Italia che è l'Italia.»
Logica di Port-Royal

Mostrato uomo. Visto uomo mentre guarda. Mostrata donna vista. Uomo celebre quindici secondi. Testimone mentre testimonia di aver visto. Ripreso uomo mentre guarda. *Non abitavamo più là al momento dei fatti. Non ci siamo resi conto di niente.* Sentito uomo dire di non aver voluto ascoltare. («**L'abbiamo appena saputo.**») Ascoltato specialista affermare di accontentarsi di spiegare. Mostrata donna mentre mostra il luogo in cui furono visti gli scomparsi. [ECCELLENTI FINE GIORNATA, SIGNOR ESPITALLIER.] *Se ce l'avessero detto.* Mostrato commentatore che ha visto delle persone che hanno visto. Mostrata donna che è stata testimone. *Bisogna fare qualcosa.* Mostrato testimone che ha visto. Casalunga di quarantasette anni. Mostrato testimone mentre mostra. Mostrata

donna nascosta. Ripreso gruppo di donne mentre si mostrano nascoste. Mostrate donne nascoste mentre si vedono mostrate. Vicino celebre undici secondi. Interrogata che non ha visto. Visto gruppo di uomini mentre si vedono mostrati. *Stavo portando mia figlia a scuola.* Commentatore che ha visto dei testimoni. Mostrato parente mentre si mostra mostrato. («**L'abbiamo saputo solo adesso.**») Mostrato uomo mentre mostra di non voler essere mostrato. Visto uomo parlare poi piangere poi mostrato piangere e parlare poi mostrato non voler farsi vedere piangere. *È terribile. È orribile. Abbiamo riso molto.* Mostrato vicino mentre si presenta come vicino che non osserva mai i vicini. [UN'ECCELLENTI FINE GIORNATA, SIGNOR ESPITALIER.] Presentato uomo che parla. («**Ve lo dicevamo cominciando queste notizie.**») Visto uomo affermare di voler comprendere. Ripresa vittima ritrovata. Commentatore che ha visto un vicino che non ha visto niente sentito niente. [LE AUGURIAMO UN'ECCELLENTI FINE GIORNATA, SIGNOR ESPITALIER.] Mostrato familiare che non ha mai sospettato. Mostrato specialista affermare di comprendere. Mostrato esperto consultato. *Era piuttosto simpatico.* Ascoltato testimone affermare di non aver mai sospettato. Visto gruppo che si vede mostrato. («**Veniamo a sapere solo in questo momento.**») Mostrato uomo mentre guarda la moglie mostrata mentre guarda. Mostrato uomo che si mostra visto mentre si mostra che mostra. Testimone mentre testimonia di essere stato testimone. («**Nel momento in cui vi parlo.**») Spettatore celebre diciotto secondi. Mostrato padre della vittima mentre mostra la sua collera. *Un grande rumore. Abbiamo visto un flash.* Mostrato uomo interrogato. Visti passanti che si guardano visti mentre si guardano. *Non abbiamo visto succedere niente.* [LE AUGURO UN'ECCELLENTI FINE GIORNATA, SIGNOR ESPITALIER.] Mostrato uomo mentre si mostra osservato al lavoro. *Abbiamo visto tutto.* Vicino celebre diciotto secondi. Mostrato vicino mentre certifica di non aver mai visto niente. Ripresa coppia e ascoltata parlare. Mostrata folla mentre guarda un uomo in vista nascosto. Mostrato uomo mentre mostra. Mostrato uomo mostrato. *Non eravamo al corrente.* Ripreso gruppo mentre ascolta parlare. Uomo che vuole mantenere l'anonimato celebre quindici secondi. Mostrata donna mentre mostra un luogo mostrato. [ECCELLENTI FINE GIORNATA, SIGNOR ESPITALIER.] Mostrato attore dell'avvenimento in qualità di attore dell'avvenimento. («**Dal luogo dove mi trovo.**») Vista donna interrogare un testimone mostrato mentre singhiozza. Mostrata vittima assente. *Sembrava tutto molto calmo.* [LE AUGURO UN'ECCELLENTI FINE GIORNATA, SIGNOR ESPITALIER.] Visto responsabile mentre si spiega. Mostrato divo che non si credeva ripreso. Mostrato testimone mentre prova ad essere mostrato testimone. Casalunga di cinquantadue anni non fatta vedere.

*

[FORMULE] (da: *Le théorème d'Espitalier*, 2003)

[...] astronomiche di Khuwarizmi stabiliscono le tavole di seni ma non ci capisco niente, la legge di Boyle-Mariotte esprime la proporzionalità inversa del volume e della pressione a temperatura costante al limite delle condizioni di rarefazione del gas ma non ci capisco niente, il doppio giunto di Cardano costituisce un dispositivo di articolazione a movimento libero concepito per le bussole ma non ci capisco niente, il giunto di Hooke è il doppio giunto di Cardano utilizzato per la trasmissione delle rotazioni ma non ci capisco niente, le serie e le trasformate di Fourier permettono di esprimere una funzione periodica ma non ci capisco niente, l'equazione di Laplace è verificata dal potenziale ma non ci capisco niente, la tavola di mortalità di Simpson determina la mortalità ma non ci capisco niente, lo spazio di Banach introduce il concetto di spazio vettoriale normato completo ma non ci capisco niente, le logiche polivalenti di Lukasiewicz conducono ad un sistema trivalente ma non ci capisco niente, il metodo delle tangenti di Barrow prefigura il concetto di derivata ma non ci capisco niente, il sistema logico trivalente di Post apre la strada alle logiche polivalenti ma non ci capisco niente, la teoria di Van der Pol si interessa alle oscillazioni da rilassamento ma non ci capisco niente, il bastone di Jacob di Levi Ben Gerson permette di prendere l'altezza del Sole e delle stelle ma non ci capisco niente, la congettura di Goldbach afferma che ogni numero pari è la somma di due numeri primi ma non ci capisco niente, il teorema di Brianchon circoscrive l'esagono a una conica ma non ci capisco niente, l'ipotesi di Prout suppone che le masse degli elementi chimici rappresenterebbero multipli interi di quella dell'idrogeno ma non ci capisco niente, il diagramma di Hertzsprung-Russell permette di determinare lo stadio di evoluzione di una stella per conoscere il suo spettro ma non ci capisco niente, il calcolo integrale di Bernoulli afferma che da una somma di infinitamente piccoli si ottiene il tutto ma non ci capisco niente, il teorema di Sophie Germain ha permesso di avanzare nella dimostrazione del teorema di Fermat riducendo i casi da esaminare ma non ci capisco niente, il metodo di Bloch misura il momento magnetico del neutrone ma non ci capisco niente, la bottiglia di Leyde di Van Musschenbroek, Allaman e Cuna porta sulle tracce del condensatore elettrico ma non ci capisco niente, il paradosso di Russell detto il paradosso del barbiere afferma che in un paese il barbiere rade tutti quelli che non si radono da soli e solo quelli, cosa che impedisce al barbiere di radere se stesso ma non ci capisco niente, il principio di Lavoisier si applica alla conservazione della massa e degli elementi chimici ma non ci capisco niente, i polinomi di Legendre hanno senza dubbio un rapporto con la figura dei pianeti ma non ci capisco niente, le serie di Dirichlet inaugurano lo studio analitico dei numeri ma non ci capisco niente, la topologia di Poincaré si occupa della posizione delle figure e non della loro forma ma non ci capisco niente, il metodo degli indivisibili di Cavalieri consiste nel ritagliare una superficie in elementi di spessore indivisibile messi in corrispondenza con quelli di una superficie di area conosciuta ma non ci capisco niente, il calcolo differenziale di Leibniz è forse la ripresa del calcolo differenziale di Newton scoperto grazie al metodo delle flussioni ma non ci capisco niente, la teoria di Lamarck sostiene l'ereditarietà delle acquisizioni ma non ci capisco niente, la tavola di mortalità di Deparcieux

determina la mortalità ma non ci capisco niente, la macchina di Turing si fonda sulla argomentazione della diagonale di Cantor ma non ci capisco niente, la diagonale di Cantor mostra che non esiste un algoritmo capace di prevedere l'arresto di un qualunque programma ma non ci capisco niente, la torre di Hanoi di Lucas gioca su un sistema di probabilità combinatorie ma non ci capisco niente, il teorema dei quattro colori di Appel e Haken afferma che quattro colori sono sufficienti a colorare una cartina geografica in modo che due paesi con una frontiera in comune siano colorati diversamente ma non ci capisco niente, l'equazione di Schödinger costituisce una formulazione matematica della meccanica ondulatoria ma non ci capisco niente, la tavola di mortalità di De Moivre determina la mortalità ma non ci capisco niente, l'esperienza di Oersted permette la scoperta dell'elettromagnetismo ma non ci capisco niente, l'algebra di Boole elabora l'algebra della logica ma non ci capisco niente, le equazioni di Boltzmann costituiscono la base della meccanica statistica ma non ci capisco niente, la teoria di Galois si occupa della risoluzione delle equazioni algebriche ma non ci capisco niente, il contatore Geiger-Müller conta le particelle ionizzanti e rivela le fughe radioattive ma non ci capisco niente, il metodo di Aryabhata permette la risoluzione delle equazioni indeterminate di primo grado ma non ci capisco niente, l'esperienza di Kundt pone in evidenza le onde stazionarie ma non ci capisco niente, la teoria di Fermi-Dirac descrive il comportamento delle particelle che obbediscono al principio di esclusione di Pauli ma non ci capisco niente, la trasformazione del forno di Prigogine e Stengers prende un quadrato, lo allunga in rettangolo, taglia il rettangolo in due, ripiega una parte del rettangolo sull'altra, modifica costantemente il quadrato e scopre che due punti ravvicinati nel quadrato originale si troveranno in due metà opposte [...]

[Traduzioni di Michele Zaffarano]

[L'introduzione critica di Gherardo Bortolotti e Michele Zaffarano a Jean-Michel Espitallier, Christophe Tarkos e Pierre Alferi è pubblicata nella pagina con le poesie di Jean-Michel Espitallier (pag. 59)]

Christophe Tarkos

Un bacio (da: *Pan*, 2000)

Un bacio. Si baciano. Lui le prende la bocca in bocca, lei gli prende la bocca in bocca, si baciano. Lui apre le labbra alla bocca, alla lingua, lei apre le labbra alle labbra, alla bocca, alla lingua, lei gli ruota la lingua in bocca, lui le ruota la lingua in bocca, lui scopre il bacio, lei scopre la sensazione del bacio, la lingua dolce in bocca, la lingua dolce contro la lingua, lui avvolge la lingua nella sua lingua, la mescola, lei ruota la lingua contro la lingua, si baciano, lei la mescola, si mescolano, lei offre la bocca alla bocca, lui offre la bocca alla bocca, si danno un bacio, lei gli offre un bacio e la lingua, lui le carezza la lingua in bocca, lei gli carezza la lingua in bocca, lei lo lascia entrare, lui la lascia entrare, si amano, la sua lingua è in bocca, lei gli mette la lingua in bocca, le labbra sono incollate contro le labbra, lei carezza la lingua contro la lingua che ruota in bocca contro la lingua, carezza la lingua contro la lingua calda e offerta, lui le mette la lingua in bocca, si amano, si baciano.

*

Passeggio nel parco (da: *Anachronisme*, 2001)

Passeggio nel parco, il parco è grande, nel parco ci sono delle cervere, ci sono dei grandi alberi, delle strade forestali, ci sono dei boschi, io cammino in mezzo ai boschi, il parco è grande, si può attraversare il parco in una sola volta, nel parco c'è una capra, il parco non ha confini, il confine del parco è all'interno del parco, non occorre andare di fuori, si resta nel parco, di fuori è il parco, tutto il di fuori si trova nel parco con i suoi boschi alti, i suoi uccelli, i suoi scoiattoli, degli scoiattoli che scendono dall'alto dei tronchi per muoversi qualche istante in mezzo all'erba che poi risalgono su un tronco ancora più alto, passo le panchine, lascio le panchine alla mia sinistra e continuo, rientro fra gli alberi, avanzo in mezzo agli alberi, sono nel bosco, non incontrerò più nessuna panchina, andrò a vedere le cervere e la capra, andrò a vedere gli alberi che ricoprono tutto il sottobosco, che si stagliano in altezza, che non hanno il tempo di in basso, che hanno il tempo di in alto, il tempo di crescere, il tempo di alzarsi fino a quelle altezze, mi sono lasciato su una panchina, poi mi sono alzato, ho lasciato le panchine, sono partito dritto davanti, come per attraversare tutto il parco da un capo all'altro, non ho visto la fine, il parco non ha una fine, non si arriva mai alla fine alle porte del parco, il parco non ha porte, vado sempre dritto, passeggio, fra poco mi ritroverò accanto alle panchine quando avrò finito il mio giro nel parco, quando avrò fatto un giro in tondo, riportando il mio percorso in linea retta, avrò fatto un gran giro, ripasserò davanti alle panchine bianche che aspettano che io passi, ritornerò.

*

Il sentimento (da: *Le signe =*, 1999)

Il sentimento essere senza aspettare, essere immediatamente, il sentimento di non andare lontano, di non aspettare, essere il più vicino possibile, essere vicino, di non allontanarsi, di non voglio allontanarmi, non voglio dover partire, non voglio lasciare casa, per andare dove, per aspettare cosa, per sapere, non voglio saperne di più, il fatto di non volerne sapere di più, di pensare che ciò che c'è da pensare non si trova lontano, si trova vicinissimo, che il sapere non è lontano, di dirsi, di dirsi semplicemente, di potersi dire, essere lì e potersi dire, senza andarsene lontano, di dirselo, il sentimento di poterselo dire senza

cercare lontano, dirsi che non è lontano, che non occorre fare la strada del treno, la strada per uscire, la strada dell'uscita, la strada del fuori, il sentimento che per un istante tutto si può riassumere al momento stesso in cui ce lo si dice, il fatto di dirsi quello che si vuole, il fatto di dirsi per esempio che non è lontano, che può essere lì, in prossimità, che per questa volta non ci sarà bisogno di andarsene lontano, di prendere la macchina, di girare, di viaggiare, di non disturbare, senza disturbare, senza dover rivoltare tutto da cima a fondo e cercare e aspettare, di andare a cercare, di maturare a forza di aspettare, di correre a forza di aspettare, di rovesciare a forza di aspettare, di ricercare a forza di aspettare, di vedersi partire a forza di aspettare, di distaccarsi a forza di aspettare, di lasciarsi a forza di aspettare, non ci si lascia più, si resta insieme, ce lo si dice, di dirselo semplicemente, che quello che si cerca è lì, è molto vicino, è meno lontano di quanto si potrebbe pensare, dicendoselo, il sentimento, mentre si passeggia, mentre il sentimento passeggia, dicendosi, senza aspettare senza cercare, senza andare, passeggiando, dicendosi.

*

Noi soffiamo in una volta sola

(da: *Pan*, 2000)

Noi soffiamo in una volta sola, soffiamo ostentatamente, non soffiamo in maniera clandestina, a supposizioni, sapendo, avendo delle antenne, avendo delle idee, avendo coscienza, in piena coscienza, credendo, avendo un'idea della situazione, supponendo, il più velocemente possibile, il più discretamente possibile, nascondendoci, dissimulandoci, nell'urgenza, senza sosta, senza supporre, senza tenere, senza vivere, senza riprendere respiro, senza morire, senza ridere, mettendosi delle idee in testa, facendosi delle idee, creandosi un'immaginazione, o dei fatti plausibili o dei fatti fattibili o un po' di erba, pieno di erba, di erba per le mucche, di erba per i cavalli, di erba verde, facendosi delle idee, supponendo, permettendosi di farsi qualche illusione, qualche previsione, qualche è davanti un po' più lontano, delle idee di erba, delle idee di paglia, soffiando una volta sola e basta.

*

Porto dei calzini bianchi

(da: *Anachronisme*, 2001)

Porto dei calzini bianchi, dei vecchi calzini che dicono che non sono belli, che non mi stanno bene, che sono usati quasi bucati, di cotone, di cattiva qualità, per lo meno io penso che siano di cotone, li uso per stare in casa, diventano neri a furia di strisciare sul pavimento di casa poi dopo me li tengo su, li tolgo solo per dormire, una maglietta bianca, non so da dove venga, non ho mai comprato magliette bianche, è una grande maglietta bianca che ho addosso da tre giorni, di cui non saprei dire da dove viene, da quanto tempo ce l'ho, dove l'ho comprata, che è senza maniche, che mi serve anche per dormire, per la notte, che tengo su tutto il giorno, e un maglione grigio con il collo alto di lana sottile e poliammide, pensavo che fosse in lana d'agnello, guardo, guardando mi accorgo che non è di pura lana, che ricordo ho pagato 50 franchi al mercato di place d'Odessa, alla fine del boulevard Quinet sotto la torre Montparnasse, è stata una cosa veloce, il tipo tirava fuori dei maglioni da un grosso cartone, e tutti hanno comprato dei maglioni ho fatto così anch'io, mi sono fatto avanti e ho preso il maglione, di colore grigio, c'erano molti colori che si potevano comprare, io ho scelto il grigio, stavo andando da place du Trocadéro a place d'Italie, ero a metà della strada, c'è una macchia marrone rotonda in alto a metà che è una traccia di una bruciatura di sigaretta che ha segnato con una chiazza marrone il maglione grigio chiaro, e un paio di mutande rigate da righe grigie e nere macchiate di sperma, con un grosso elastico nero che circonda il girovita, che sono nuove, che ho rubato al supermercato del quartiere di Porte d'Orléans insieme ad altre due paia di mutande, ero uscito con tre paia di mutande sotto il braccio, tre belle paia di mutande, e alla moda, di buona marca, e un paio di pantaloni grigi di tela con una lampo a cerniera chiara, di un grigio più scuro del maglione, e cinque tasche, nelle tasche, monete e biglietti del metrò, e delle grosse scarpe che erano nere quando le ho comprate, qualche anno fa, ho soltanto questo paio di scarpe, mi metto soltanto questo paio di scarpe, dovrei comprarmene un paio nuovo, queste sono usate, sono lise, sono deformate, non gli ho messo la cera da un sacco di tempo, hanno perso il loro colore nero per diventare grigie e rovinate, le stringhe sono annodate, ci sono dei nodi stretti in mezzo ai due capi della stringa nera di cotone, dei nodi che non riesco a snodare, resto con queste stringhe annodate per allacciare le mie scarpe grigie e rovinate.

*

Le parole non esistono

(da: *Le signe =*, 1999)

Di parole non ce ne sono. Le parole non vogliono dire niente. Le parole non hanno senso. Non ci sono parole perché c'è un senso, il senso ha svuotato le parole di ogni significato, le ha completamente svuotate, alle parole non resta niente sono dei sacchi vuoti svuotati che sono stati svuotati, il senso si è preso tutto il senso, non ha lasciato niente alle parole, conchiglie vuote, il senso si dibatte completamente da solo, non ha alcun bisogno di parole, il senso vuole tutto, il senso vuole prendersi tutto, ci prova, non si ricollega a niente, le parole non si ricollegano a niente, non vuole ricollegarsi, vuole continuare a fare senso, costi quel che costi, mentre si dibatte schiaccia le parole, mentre si dibatte da solo, non si possono più prendere le parole per degli elementi di senso, per gli elementi di tirate che abbiano un senso, di parole non ce ne sono, c'è il senso che spinge, che si attacca all'ondata. [...]

*

Posso uscire di casa

(da: *Anachronisme*, 2001)

Posso uscire di casa con un berretto e i pompons in testa, un berretto con tre grossi pompons colorati, posso anche uscire senza niente in testa, o a piedi nudi, o con il cranio rasato, liscio, lucido, o con i baffi, con la barba, o con alcuni peli proprio in mezzo al mento, o proprio sotto le basette, davanti alle orecchie, o con una coda di cavallo, o con delle treccine, posso uscire con le treccine, o con la riga e una coda di cavallo che parte dalla cima del cranio, o che parte dalla frangia o che parte dal lato, sul lato delle basette, o con dei baffi che non lo sono, che sono giusto un filo di peli sopra il labbro superiore, un sottile filo di peli neri, posso uscire con i capelli neri, neri come giada, o con i capelli biondi, o gialli, o rosa, gialli e rosa, o blu, tutta una zazzera blu, dei capelli lunghi e blu, o dei capelli blu e bianchi e rossi, o soltanto rossi o soltanto bianchi, avere tutti i capelli bianchi, o essere rasato a strisce, o essere rasato a puntini, e avere anche le sopracciglia rasate a puntini, e avere anche i baffi rasati a puntini, o uscire con una lunga barba riccioluta e rossa, con un berretto lungo in testa, e un kilt al posto dei pantaloni, una gonna, un vestito da donna, una vestaglia, e dei sandali, o degli zoccoli, o dei tacchi alti, delle scarpette con i tacchi alti, e truccarmi, truccarmi come un pierrot, come un pagliaccio, come un indiano, come una donna, come una donna che si mette in mostra, mettere delle ciglia false, depilarmi le braccia e le sopracciglia, disegnare il kohol intorno agli occhi, passarmi sulle labbra il rossetto, ritoccarmi il rossetto, depilarmi la barba e i baffi per avere una faccia liscia e bianca, mettere un po' di cipria, incipriarmi per avere una faccia bianca, anche sul collo, su tutto quello che si vede da davanti che non è coperto, cambierebbe tutto se uscissi tutto nudo, con un berretto blu in testa e un foulard blu e una maschera blu da chirurgo sul naso per nascondere il naso, o tutto vestito tranne in basso, in alto tutto vestito per bene con una cravatta, un cappello e una sciarpa e in basso senza niente, in basso tutto nudo, e con un cappello da cowboy, un cappello messicano, un cappello marocchino, una piuma da sioux, con un sari arancione, un kilt sotto e in testa una piuma da sioux, con dei capelli lunghi e una barba lunga e un sari arancione da bonzo, posso anche uscire piccolo, come un nano, raso terra, non più alto di tre mele, radente al suolo, sarei il nano nudo.

[Traduzioni di Michele Zaffarano]

[L'introduzione critica di Gherardo Bortolotti e Michele Zaffarano a Jean-Michel Espitalier, Christophe Tarkos e Pierre Alferi è pubblicata nella pagina con le poesie di Jean-Michel Espitalier (pag. 59)]

Pierre Alferi

Il cammino familiare del pesce combattivo

(da: *Il cammino familiare del pesce combattivo*, 1992)

*Per fare questo esperimento
si mette in un acquario
una barriera da un bordo all'altro
bucata in due punti
e una seconda in mezzo
perpendicolare e libera. Così
mostrandogli una preda
si trascina un pesce combattivo
attraverso il primo passaggio
lungo la seconda barriera
attraverso il secondo passaggio
in un circolo. In seguito
vedendo una preda alla sua portata
rifarà tutto il giro. Così
la giovane taccola ritorna
al punto di partenza
che non aveva riconosciuto
venendo dall'altra parte.*

Uscito. Ci sono pause che sono colpi di remo,
delle lunghezze percorse con gli occhi chiusi, le mani
in tasca. E anche nelle svolte previste,
tutta una geometria, una negoziazione incoscienti.
Altri hanno delle avventure; stupito di non attendere nient'altro
più impazientemente di un'ora libera, un pretesto
per complicare la strada che faccio ogni giorno,
ho finto di credere che si trattasse di un esperimento.
Molti sarebbero più lunghi, come lo scavo
di un tunnel, se non fossero così lunghi; e il loro punto di arrivo,
tutt'altro. Per ottenere l'effetto e la deviazione voluti, ho deciso
di tirare in lungo i movimenti che reprimevo,
raggiungendo lo stesso bordo con la stessa passeggiata
e fissandone come fine l'incontro di qualcuno
che non conoscessi. Già sollevato che, nella storia,
la sola suspense sia di questo tipo, fiacca.
Non è così facile convincersi che camminare si fa un passo alla volta,
che qui il modello è il tatto, non la vista. Alla fine
mi immaginavo un panorama aperto ai miei piedi,
il trapezio giallo e bianco del V e del VI
arrondissements, i suoi confini tratteggiati in verde chiaro,
un tratto nero, tremante, grasso come quello di una punta
di pennarello. Invece sono le sequenze
– l'insegna del rilegatore, la gru, la lavanderia,
il muro interminabile dell'Institut des Jeunes Sourds,
la palizzata di plastica verde e grigia, la cancellata, la vasca –
che costituiscono i giacimenti dell'arte della memoria.
In mezzo, un'oscura operazione che rientra nel campo della topologia,
della zoologia. Letti degli articoli sul senso dell'orientamento,
alcuni parlavano di algoritmo locale, gli altri

di un fiuto dell'intero corpo, specialmente muscolare.
Mi faccio un monologo per strada sul tono impacciato della scienza
da divulgazione, una cavia autonoma. La rue des Feuillantines,
la rue Saint-Jacques fino alla chiesa Saint-Jacques-du-Haut-Pas,
la rue de l'Abbé-de-l'Épée fino ai giardini del Luxembourg
formano un guaina visiva stagna che mi imprime
il movimento che le manca.

LO SGUARDO SONDA LE PARETI

la città non ha una pianta, non si vede la pianta
i segni di pista sono precisi e discreti
si trattengono delle immagini attive ed il loro ordine
tutto si può così imparare a memoria
si va avanti ma, in certi momenti, ci si domanda se veramente
si va avanti ma, in certi momenti, ci si domanda se veramente
una falcata vale una frase
il tragitto non ha un disegno, non si vede il disegno
i passi per orientarsi sono dei calcoli miopi
si avanza in un tubo capillare ondulato
attorno è tutto compatto opaco.

Rientrato, come non ridurre i va-e-vieni della giornata
sul piano di un tavolo, ma come tenere conto
dell'esitazione? Uscire tradiva un'inquietudine motrice,
camminare la confermava dato che non andavo da nessuna parte,
movimento intransitivo simile ad altri, mentali
ma comunque reali. L'idea idiota che laggiù, vicino
all'allée du Seminaire, ci sarà qualche cosa o qualcuno
di molto interessante da osservare, o più in là, al Rouquet.
Tremolio leggero ma costante, la cui causa è talmente
futile che abbatte, o rallegra. La terra calpestata in attesa
e lungo le aiuole una balaustrata bassa in modo curioso
a uso dei piccioni. Letto senza capirci granché
un articolo di matematica sui caos deterministi,
l'espressione mi ha colpito, ne ho raccolte altre.
In mezzo al passaggio pedonale, rue de Vaugirard, un mezzo giro,
poi tutto inizia a biforcarsi – oltrepassare o no una porta,
bere o no qualche cosa. Colpito soprattutto da un'illustrazione.
Se si tracciassero su una carta gli spostamenti di un tizio
diciamo nell'arco di un mese, si otterrebbe un gomito
dello stesso tipo: due o tre poli di attrazione, dei grandi scarti,
delle escursioni che nulla preannunciava, che nulla tuttavia
hanno di fortuito. Certe curve sembrano sovrapporsi
perché, precisava la legenda, allo schema manca
una dimensione. Ritornato, allora, in giardino, spinto da una
reminescenza, con il pretesto di verificare non so cosa
non so dove. Non si hanno esitazioni quando si è liberati
dalle costrizioni e dalle influenze, ma quando il loro nodo
si stringe. Quelli che mi accompagnarono un giorno o l'altro
spesso mi trascinano a mia insaputa, mi capita anche
di rifare da solo tutta una conversazione. Mi perdo
tra le aiuole, cercando il posto, la frase
esatti. Nell'orangerie riparavano le sedie.

BASTANO DIVERSI GRADI DI LIBERTA', DIVERSE
funzioni, per esempio lavoro (&) passeggiata (&)
acquisti (&) appuntamenti, per tracciare queste linee ec-
centriche ma sempre riacciuffate, attirate dal polo
di un luogo sicuro dove la loro matassa si dipana. Basta
uno scarto minimo nelle coordinate
di uno scalo, per esempio fermato da un dubbio/viso/
dettaglio di una vetrina/variazione nella tinta
del cielo, per far divergere in modo estremo due
strade gemelle: arabeschi, modi in cui chi cammina
devia, l'ornato si sbranda. Basta

un ritorno qualunque, ma voluto
per esempio nella speranza di ritrovare delle chiavi, o
certe sedie in un parco, per sapere
che non c'è né incrocio né *routine*, né scelta
né ripetizione, dato che è vietato incrociarsi; non che
le impronte si cancellino, si incrociano, mentre lo stesso angolo,
visto attraverso un po' di tempo, prende la profondità
losca di un film in 3D.

Svoltato. Dato che l'uscita di rue de Médicis dà su una platea
di spettatori, non attraverso in modo naturale.
Dal momento in cui si vede qualcuno a quello in cui lo si riconosce
c'è quella che si chiama una soluzione di continuità.
La luce era normale, cioè stabile, diffusa.
Ho scorto un conoscente. Deluso, non da lui in particolare,
ma dal fatto che si trattasse di un conoscente. D'un tratto, sovrimpressiono,
di quelle che danno un falso rilievo ai posti familiari,
poi questo viso si incastra. Lo spazio ne resta curvato, invaginato.
Così la terra nell'ombra aperta del giardino, in alto,
là dove gli alberi sono piantati molto regolarmente.
Attirava i raggi nelle loro maglie, non per brillare,
ma per spezzarli, inghiottirli. Ovunque si posi,
lo sguardo che si vorrebbe dritto, per passare sul suo cammino,
devia in direzione di quel viso. Esitavo ancora:
il giro piccolo o il giro grande? attraverso place Edmond-Rostand
o piuttosto scendendo verso il Théâtre de l'Odeon? Quel viso
non possedeva alcuna forza d'attrazione, solamente una densità
più grande. Anche i miei percorsi hanno i loro poli, un bar giallo
il cui padrone mi chiama con il mio nome preceduto da
«Signor», un belvedere, una statua su di un piede. Le sensazioni
identiche si moltiplicano, elevano la presenza al quadrato,
poi rifluiscono, senza ricadute, verso la loro fonte.
Ma queste soste sono richieste, inutile appesantirsi.
La scocciatura, con un conoscente, è che bisogna avere l'aria
sorpresa e complice – tutta una smorfia. Letto un articolo
sui buchi neri, aspiratori che non ci si può impedire
di trovare perniciosi. Le macchine arrivavano velocissime,
stavamo fermi faccia a faccia, ognuno sul suo lato.
Per incrociare qualcuno, tanto vale incrociare uno/a sconosciuto/a.
Non aspettai il rosso, presi a sinistra seguendo la cancellata.

CAMMINO PIU' CORTO

anche la luce
curva
nelle vicinanze di un ammasso
e tutto
vista compresa
curva insieme.

Perso. C'è una piscina da qualche parte
e da qualche altra parte un bowling sotterraneo.
Dedalo si dice di un luogo di cui si conoscono gli angoli
come se li si avesse tracciati un tempo, ma dove
non si sa mai dove ci trova relativamente.
Dietro il Panthéon verso est, raggiunto questa volta
dalla parte di rue Monsieur-le-Prince e di rue Soufflot: è là,
Q-17 nell'Indispensable. La massima più allegra
sarebbe «non uscirai di qui fino a quando non avrai visto tutto».
Credo di sapere il nome di ogni stradina tra
la rue Mouffetard e la rue Geoffroy-Saint-Hilaire
– bella roba. Si sale e si scende senza sosta,
e si dice: eccola là dov'era. Per penetrare in un dedalo,
nella sua idea, bisogna inoltre escludere l'eventualità
di girare in tondo. Così il venditore di legno & carbone,
in rue du Puits-de-l'Ermitte, e dunque la via stessa

mi sono sembrati sempre sia troppi alti, sia troppo bassi.
Letto un rapporto sulle api e gli automi acentrati,
il viaggio senza intoppi di un individuo, di un'informazione,
attraverso un alveare, un cervello, un paese di cui manca
la pianta. Amo sopra ogni cosa i rituali, la miopia,
ciò che procede per eliminazione oppure passo a passo,
gli occhi a livello del suolo. La rue Mouffetard è una riga graduata
per tutta la zona, ma una riga i cui valori
– una libreria, il Roi du Café, il mercato –
si invertono nel momento in cui giro la schiena.
La destinazione, per una passeggiata metodica,
è meno un punto, diciamo quello in cui svolta la rue de la Clef,
che il riempimento di caselle vuote. Si può allora considerare
ogni tappa come una parentesi. Alla maniera dei turisti
che si fanno Creta, ho fatto questo. Tutto a mio disorientamento,
non ho visto nessuno che mi abbia visto, cacciatore o esploratrice.
In rue de l'Épée-de-Bois dei camion portano via le lettere.

ALLE LINEE DRITTE E AI RICCIOLI (AI VIALI E ALLE PIAZZE)
è preferibile una rete e alla circonvallazione (al poligono)
le vie e le loro fughe in avanti (un albero o quello che sembra tale
perché ripartendo da più in alto ad ogni vicolo cieco
(secondo il procedere della linfa nelle nervature di una foglia)
cresce senza secondi fini attraverso la punta dei rami)
almeno se si batte il proprio quartiere (una battuta si ha
quando si sono percorsi tutti i segmenti di strada
nei due sensi) per provare a se stessi che seguendo una regola
ad ogni bivio (non prendere lo stesso nello stesso)
e una strategia a corto raggio (quella dell'Arianna Folle
spinge senza sosta a nuove deviazioni (aprire e svolgere)
oppure (chiudere e riavvolgere) quella dell'Arianna Savia
porta a ritornare al più presto sui propri passi)
è possibile esplorare (esaurire i possibili)
senza supporre centro alcuno.

Sceso. La rive gauche sarà da pedoni, oziosa,
e la rive droite, indaffarata, servita dai mezzi. Della linea n° 1
conosco a malapena il pezzo dalla Bastiglia a Concorde
dove prendevo una coincidenza il mattino alle 7,30
e la sera alle 6. Muti, tutti i visi sono belli.
La tirannia dei datori di lavoro si fonda tra le altre cose
sul primo assioma di Euclide. Mi piace guardare le persone
nel loro riflesso sul finestrino, lasciare la mano sul nottolino
quando le porte si chiudono, il rumore che fanno.
La rete sotterranea è il contrario di un labirinto.
Al mattino quelli seduti sembravano ancora coricati; la sera
ancora in piedi. Se la folla sembra indifferente, è
perché è presa interamente dal suo proprio spettacolo.
A voler essere precisi, non ci si può incontrare
sull'autobus o nella metro: si va nella stessa direzione.
Occhi gelati, gli occhi di una foto presa con il flash
che al momento dello scatto non vedono niente, non si rigirano
nemmeno dentro, fissati al di là dell'obiettivo
e del presente sulla prova che li rivelerà.
In direzione Mairie d'Issy, mi fermavo a Pasteur
senza aver avuto l'impressione di cambiare sponda,
oppure a Falguière, impaziente di tornare in superficie.
Spesso si pensa all'arrivo, qualche volta al tragitto,
quasi mai al veicolo. Metallo e caucciù,
ceramica sono anche dei materiali da idraulico.
Lo stesso terrore riduce un viaggio a una traslazione,
un corpo ad un pacchetto o ad un collo pneumatico,
una folla al silenzio. Tuttavia, con il faccia a faccia
maschile-femminile e singolare-plurale, in una calma
che non era quella ridondante di una comunità,

c'era un'insieme. E ci sono sempre certi
le cui labbra fremono, che cercano le loro parole con l'aiuto
di frecce e di definizioni, di regole arbitrarie.
Io contavo le stazioni.

SI DICE L'EBETISMO

(il primo grado dello stupore)
occhi spalancati
delle parole crociate
il trasporto della merce
per lo più restano quieti, assonnati
al momento delle andate
usi locali, professionali
ma lo sfiancamento
(ah!, un grido per eccitare i cani)
mani tutte callose
un cruciverbista
i trasporti in comune
la maggioranza resta quieta, esasperata
al momento dei ritorni
l'uso scritto, orale, corrente
si dice l'ebetismo ma lo sfiancamento.

Risalito sulla collinetta che fiancheggia la grande serra,
riprendendo da dove avevo tagliato. Svagarsi senza remore,
la testa e l'impiego del tempo vuoto. Costeggiato all'inizio
il giardino fino al quai Saint-Bernard per entrare
dal basso, all'Antre des Fauves, alla Vallée des Rapaces.
Se si deve rappresentarselo per strada, non è più una carta
né un panorama, ma un sistema circolatorio
dai contorni lisci, come il corpo pulito, in quanto fittizi.
Ho passato qui centinaia di ore, per la maggior parte in inverno,
per la maggior parte di mattina, conservando una volta dopo l'altra
il biglietto come ricordo. Silenzio vivente che dopo dura a lungo,
a cui la parola non manca. Con il Luxembourg,
gli incroci Cl-Bernard/Gay-Lussac e St-Michel/St-Germain,
con ancora qualche punto collaterale il serraglio
forma il quadrante leggermente deformato di una bussola.
Tre stanze chiuse, puzzolenti, che contengono altre stanze
chiuse; mi sono votato al culto successivamente dei rettili,
dei felini e delle scimmie. Il quadrante sarebbe di ghiaccio o di un vetro
smerigliato che per l'ennesima volta due lame parallele
incidessero senza intaccarlo. Ingenuo ma viene naturale credere
che trovino stretta la loro gabbia. Un'evoluzione lenta:
in seguito volevo fare il varano, poi la tigre, e poi il primate.
Tutto questa circolazione non è che un modo di preludere;
tutto questo spazio venato, un'anticamera. L'uscita
definitiva sarà senza dubbio il frutto di un antico
errore. L'orangotango rotolava come un pallone
senza lasciarmi con lo sguardo, i nostri sguardi facevano
dei riccioli sul vetro appannato. I primi tempi,
appena toccato il suolo o la barriera, rimbalza;
da adulto si affloscia, acciambellato in una gomma da camion.
Era mezzogiorno, presto l'arrivo dei bambini e la ritirata delle bestie.
Sono passato sotto la statua di Bernardin de Saint-Pierre.
Ho proseguito la mia ascensione fino al belvedere di metallo.

AVENDO PASSATO LA MAGGIOR PARTE DEL TEMPO

A correre dentro un trapezio
I cui vertici sono due croci
E due giardini sorvegliati uno da dei leoni in pietra
L'altro da dei leoni in vita
Tracciando degli 8 in un trapezio
Senza aver visto nulla saputo nulla
Avendo fatto numerose soste

Essendosi sporti su dei flipper il cui piano inclinato
Aveva il rilievo astratto di una veduta aerea
Del quartiere che formava quel trapezio
In cui ognuno a sua volta potrebbe seguire un'inclinazione naturale
Per completare la sua figura libera affrettandosi verso l'uscita
Accorgersi davanti all'ostacolo
Che si è partiti con il piede sbagliato.

Partito. L'ideale, sarebbe un lungo tratto senza riprese
a cui non ci si abituerebbe. Uscendo dal Jardin
des Plantes mi sono infilato in rue Lacépède.
Passare inosservato mi fa davvero piacere,
non capisco quelli che la pensano diversamente.
Letto in una guida della fauna selvaggia d'Europa
degli estratti di un vecchio trattato sulle tracce
pieno di parole precise, inutili, destinate ai cacciatori.
Che non ne resta nessuna, come nell'acqua; ora
è apparentemente questo il caso. Considerando la mia passeggiata
come già terminata, ho rinunciato al mio progetto di incontro.
In effetti ho dimenticato in cosa consisteva. Comunque, non ci sono
dei resti che saltano agli occhi, un allarme quando si passa
per una porta, ed è un sollievo ogni volta che lo si nota.
Quel giorno di nuovo in strada avevo incontrato
soltanto dei passanti e delle passanti. A meno di essere molto sporchi
non vi si lascia niente di materiale. A meno di essere molto belli
non si lascia loro alcun ricordo. Dopo la scalata del labirinto,
quella strada a trenta gradi mi fece un po' paura. Un po' più in alto
un'orribile macchina verde spruzzava i marciapiedi.
Camminare senza rumore, essere come quello lì di fronte
– come lui per sé, come sé per lui –
la cui immagine spazzata persiste per qualche secondo appena.
Questo ideale non è meno ipocrita di un altro.
Ma resta tale se si ha, come sta scritto sul finestrino
dei taxi, un itinerario preferito: una striscia indelebile,
immaginaria nella misura in cui quello da cui emana
ne è anche il solo supporto. In quanto non si riprende la propria strada
che con un passo preso a prestito, troppo sicuro
o non abbastanza; si dà una brutta impressione. Occorrerebbe ritornare
senza ricordarsi, oppure il contrario. Al momento di girare
in rue de Quatrefages, ho avuto un momento di assenza.
Poi sono filato via.

TRATTO FRETTOLOSO SINUOSO

necessario
camminando vale a dire inventando il proprio cammino come seguendolo
o seguendolo come inventandolo
alternative che dicono il «suono»
la corta rimanenza
quella di una curva descritta nell'aria dalla punta in fiamme di un bastone
il «trac» di tutto a un tratto cioè il seguito
del seguito, del seguente
due in un filo teso, tutto in muscoli
un corpo e la sua strisciata cioè il suo passaggio nell'erba
attraverso una siepe, le sue pestate stampate
sulle foglie morte, imprevedibile
appena visibile malgrado ci abbia lasciato delle piume
dei peli, degli escrementi
bava perlacea, deiezioni e sterco, cacche, fumi
e delle impronte,
orme, tracce, piedi
il passo regolato sul ritmo precario di tinte
di odori subliminali
di minuscoli cambiamenti interni
nella paura, l'improvvisazione.

*Si può dire dunque che il cammino familiare si presenta
come un filamento fluido all'interno di una massa vischiosa.*

[Traduzione di Gherardo Bortolotti]

Yang Lian è uno dei maggiori poeti cinesi ed è stato candidato al premio Nobel per la letteratura nel 2002. Nasce a Berna nel 1955, da funzionari statali cinesi dell'ambasciata in Svizzera. Due anni dopo tutta la famiglia ritorna a Pechino, dove frequenta le scuole, assorbendo dai genitori l'amore per la letteratura e le lingue straniere. Inizia a scrivere poesie nel 1976, al termine di una intensa esperienza di lavoro nelle campagne e di lunghi viaggi nelle province più remote della Cina, trovando infine lavoro a Pechino in una casa editrice. Dal 1978 iniziano le pubblicazioni della rivista indipendente di poesia *Jintian* (Oggi), che riapre lo spazio inventivo della poesia cinese contemporanea e che, nell'agosto del '79, pubblica per la prima volta alcune opere di Yang Lian. Il suo esordio artistico avviene all'interno di un gruppo di giovani poeti underground già noto in Cina e presente in influenti riviste di politica e letteratura durante il "Democracy-Wall Movement". Nel 1986 Yang Lian compie un lungo viaggio in Europa e ad Hong Kong, al ritorno dal quale fonda assieme a Mang Ke il gruppo di poeti *Xincunzhe* (I sopravvissuti) e l'omonima rivista. Nel febbraio del 1989 si reca in Nuova Zelanda, ad Auckland, dove si trova anche il poeta Gu Cheng. Entrambi seguono gli avvenimenti di Piazza Tienanmen e condannano pubblicamente le scelte del governo cinese: inizia così per Yang Lian un esilio in vari Paesi. Nel '91 riceve una importante *fellowship* come artista residente della fondazione DAAD di Berlino; nel '93 insegna lingua e letteratura cinese all'università di Sydney e inizia a lavorare al poema *Dahai tingzhi zhichu* (Dove si ferma il mare). Nel 1994 decide di stabilirsi a Londra, dove attualmente vive e lavora. Nel 1999 riceve in Italia il Premio Internazionale Flaiano per la poesia, con *Dove il mare resta calmo*. Negli ultimi anni, grazie a un diverso clima ideologico e culturale, Yang Lian è ritornato più volte in Cina, dove le sue opere sono state pubblicate con grande rilievo. Yang Lian ha lavorato in più di 20 Paesi, ha pubblicato 6 raccolte poetiche, 2 libri in prosa e diversi saggi in cinese che sono stati o stanno per essere tradotti in varie lingue (compreso l'italiano) rappresentando una delle maggiori voci nel panorama letterario, politico e culturale mondiale.

[La presente selezione è tratta da Dove si ferma il mare, a cura di Claudia Pozzana, edito presso Libri Scheiwiller, nella collana "PlayOn" diretta da Jacopo Ricciardi e patrocinata da ADR - Aeroporti di Roma]

La proposizione del corvo

nella lingua dei corvi ogni mattino muore un'altra volta
con le tenebre i corvi esibiscono luce
tombe verdi di nuovo calpestate
la foresta mostra il suo profilo
la carne dei morti ingrassa nei pini
ma orecchie sottili e trasparenti di notte stanno appese su tutti i rami
il silenzio dopo la morte vi risveglia di soprassalto

solo da morti ascoltate in una testa ripugnante
come il pensiero fa il raccolto della tempesta
testa che puntuale spia nelle stanze da letto scoppiando a ridere
arrogante quanto un carceriere calvo
corvo ben avvolto nell'uniforme presa in prestito dalla notte
ancora più nudo

doratura sugli scritti dell'estate
le tenere manine che lente camminano sull'erba si strappano le unghie una ad una
i vostri libri di testo sono stampati in sogno
vanno a scuola nel sonno piumati dalla testa ai piedi

nuotano ascoltano l'acqua del fiume
scavare nel corpo una grotta più bianca della luce

di nuovo da ciò che non si riesce a sentire alte grida spaventose

*

Vicinato (1)

la morte che cucinate nella pentola del vicino è deliziosa
nel caminetto del vicino
un ceppo di pino brucia silenzioso cent'anni

*

Vicinato (5)

la nostra carne costruisce davanzi
dall'interno del fuoco osserviamo l'infiammarsi di un tronco di pino
un polso contorto
spasmodico tremante improvvisamente fa spuntare artigli di belva

fuoco e fiamme forgiavano uno specchio
che fa sprofondare nel mercurio
scavati dallo sguardo stiamo fuori dalle nostre finestre

volto inciso dal cesello del nulla
volto affilato lingua che sorge da un vaso scolpito
il suono del vento si moltiplica nella gola quando afferra stretto
il poeta come placenta consunta staccata da una poesia

i cancelli rossi della terra sbattono sempre rumorosamente
lapidi più famose di noi
festino di fertili cadaveri
gli occhi svelati dai due lati del secolo sono gemelli

quando impazziti non scrivono più nulla
e solo allora vengono scolpiti da ciò che è morto nel cuore

borbottano tra sé e sé freddolosi
afferrano le carte con artigli di belva e di fuoco una carta da gioco
separa due ferite che si guardano noi

*

Violenza nella foresta

sul collo attorcigliato e spezzato il cielo alza il bavero
gli slogan ancora infiammano il cielo ha cominciato a mangiar carne
il bosco abbassa la testa e il cielo lontanissimo ride
pali di legno si accatastano il cielo ha dimenticato

questa è la violenza che vedi ogni giorno

pie di verdi gregari
camminano verso la morte in un succedersi di silenzi mortali
ascoltano il cielo soddisfatti colmano la terra alle loro spalle

il temporale ti trasforma in un tagliere impregnato
com'è melodioso il suono di un coltello che trancia sulla schiena
la puntina del grammofono solare gratta gli anelli di crescita non striderà più
tronchi d'albero si sforzano di avvicinarsi alla realtà del rifiuto

questa è la violenza di ogni giorno

il cielo abbatte la foresta perché sta diventando umana
perché gli uomini non sanguinano ogni giorno
come te che godi in tranquillità del tuo tic incessante

questo è ogni giorno

*

Il libro degli uccelli

nel teatro delle tenebre siamo
più grandi e più pallidi di questi uccelli
le viscere rovesciate all'esterno

un libro che detesta se stesso
un paio d'ali emettono un suono di carta
una mano che controlla il volo quando viene raggiunta dalla luce è ossa

raggiunti dal cielo installati nel profondo di foglie verdi
sedili da lettura di funeree stelle osservano
che i morti si siedano e ascoltino rispettosi parole che illuminano la morte

crudelmente inchiodato alla schiena il ronzio continua a scrivere parole
il vento della lapide colpisce le pere nere congelate sulla cima dei rami
un libro trasporta lo scopo di far affondare il mare nella cecità

uccelli in collera stanchi
rendono la vita un copione quelli che hanno vissuto abbastanza
si rovesciano cercano l'antico oro che essi stessi hanno inghiottito

ma l'ascia non sceglie una pagina qualsiasi
dopo che le piume di ogni pagina vengono strappate ferisce il cielo intero
quando smettiamo di applaudire cadiamo in frantumi

*

Raccolto

Questi tetti spinosi dopo la trebbiatura
risplendono sull'aia estiva
questi cieli che si sono esposti al sole d'improvviso anneriscono

il mare si restringe argentea tegole abbaglianti
due alberi si precipitano in direzioni opposte
due carestie seminate con il grano di un uomo

la morte dell'anno prossimo è già obsoleta
il sole s'è spezzato il collo
i tuoi occhi spianano e smascherano la città folle

Testi e letture

Il "bouquiniste"

Durante la passeggiata Elisabeth ed io non abbiamo scambiato una parola. O almeno. Ci abbiamo solo provato perché come i miei amici fanno, parlo molto, parlo troppo. E scrivo poco. Il motivo dell'appuntamento era d'altra parte il seguente: come fare per rendere ai compagni di penna un'opera autentica. Non una raccolta di novelle pubblicate qua e là in riviste improbabili, tra Francia e Italia. No, no, ma un vero romanzo di quattrocento pagine e passa con lo scrittore in persona che in più dichiara in un'intervista: "ho eliminato molti passaggi, in tutto qualche centinaio di pagine." Un unico libro che fosse l'equivalente di quanto abbia mai potuto scrivere, e pubblicare, tesi universitaria e lettere d'amore o d'addio incluse. Certo non è la quantità che conta, dicono. Ma la qualità, penso. Ed è per questo che oggi ho passeggiato con Elisabeth. I lungo Senna per i parigini sono come le rive del Gange. Talvolta mi ci devo immergere per conquistare quell'universo misterioso e inafferrabile che è la lingua francese. La lingua, ma non solo quella! è un'intera cultura che si nasconde fra i chiaroscuri di una pellicola che si srotola alla stessa velocità dei bato' musce.

Quando abbiamo costeggiato il fiume, era alla nostra sinistra. Ripercorro il tratto da solo in senso contrario e capisco la differenza. Non abbiamo parlato molto. Una donna seduta sulle ginocchia, circondata da altre, alcune molto giovani, si è alzata di scatto al nostro passaggio per dirci che eravamo una bella coppia. Dai capelli neri, ho aggiunto, io.

Occhi neri e luminosi i suoi; bocca minuta dalle labbra severe la pelle chiara picchiettata di lentiggini; collo slanciato; sguardo clemente; gesti essenziali e una vocazione alla malinconia. Uso questa parola perché Elisabeth in realtà è una vincente, ma con la bellezza dei vinti.

Mi ha intimato, a un certo punto di starmene zitto e all'improvviso non sapevo più cosa dire. Ci siamo seduti sul bordo di pietra del corso delle cose e l'ho guardata in silenzio. Il cielo era rosso e io calmo, con i piedi nel vuoto e la testa rivolta al tramonto.

- Solo la letteratura può salvarci, e ancorché.
- So di cosa ho più bisogno, ma sarà doloroso.
- Sogno un incontro.
- Senza padroni né dio.
- Baciarmi, posso?

Mi ricordo tutto; gli odori sulla superficie di una giornata di luglio; gli altri seduti di fianco; il suo profumo; il rumore delle utilitarie oltre il muro di cinta; l'anima leggera; il desiderio acquattato nel più profondo dello stomaco; delle gambe; delle punte dei piedi; delle punte dei seni.

Eppure ho dimenticato tutto. Rifaccio lo stesso percorso, nell'altro senso e sono solo. La strada deserta; i semafori gialli intermittenti; tutto chiuso; la brezza appena nata; le auto che dormono coperte da sottili membrane.

Cammino spedito, quasi a coprire la distanza tra i ricordi e me stesso, e ho l'impressione che qualcuno mi segua. O quasi. In realtà il suono diventa più forte delle scarpe sull'asfalto. Ma presto s'affievolisce. Mi accorgo di essermene ormai allontanato e, nel silenzio incestuoso di notte e metropoli, torno sui miei passi per stabilire una volta e per tutte che non si tratti affatto di qualcuno che chieda, disperatamente, aiuto.

È all'altezza di uno di quegli oggetti grigi metallici, disseminati sul bordo della Senna, librerie portabili e sospese tra cielo e terra, minuscole fortezze che custodiscono frammenti di letteratura, che il suono si muta in voce.

-Aiuto ti prego, fa' qualcosa, per Dio !

Un uomo è chiuso in quello spazio angusto e francamente non so che fare se non dirgli:

-Ma come vi siete cacciato lì dentro?

-Scemo, non lo so, ad ogni modo non ne so più di te su quelli che mi ci hanno ficcato. La sola cosa che posso dirti è che non riesco a venirne fuori, capisci ora?

Infatti un pesante catenaccio serrava i due sportelli del... coso, della cassa metallica. Lo si sarebbe detto uno scrittoio.

- Che strano.
- Cosa?
- No, no, mi dicevo... per carità non la vostra situazione, ci mancherebbe altro. Pensavo solo a una storia che mi riguarda.
- Andiamo, suvvia, io adoro le storie e poi visto che non puoi fare niente per tirarmi fuori di qui, almeno aiutami a passare il tempo.

Mi sono seduto accanto alla prigione e ho tirato fuori una sigaretta dal pacchetto che avevo riposto a terra insieme alle chiavi di casa. Sto per cominciare il mio racconto, e quello m'interrompe bruscamente...

-Avresti la gentilezza di offrirmene una?

-Ah, ma allora volete proprio farla finita! Arso vivo come Giordano Bruno! Certo che con tutta quella carta...

-Mi sa che hai proprio ragione, ma non ti nascondo che a volte avrei voglia di farlo colle mie stesse mani.

-Darvi fuoco?

-Ma no, scemo, parlo dei libri. Se soltanto si mettesse fine una volta e per tutte a un tale scempio di alberi e foreste. Pensa a quanta carta è servita per fabbricare milioni di libri inutili scritti da Gutenberg in poi.

- Ci provo.

-No, no, tu non puoi immaginarlo. O forse mi sbaglio. La questione è che non si può subito determinare l'inutilità di un libro. Ci sono libri che nascono inutili un giorno ed un altro diventano capolavori. Storie così ne succedono, altro che se non ne capitano. Ma non è una regola. Ma adesso dimmi perché prima ridevi?

-No, è una sciocchezza...

-Tanto meglio.

-Un giorno, un noto scrittore in una trasmissione televisiva disse che l'esercizio più importante per un autore è di incollare il culo alla sedia.

-Fammi fare almeno un tiro.

Infilo la sigaretta su una piccola presa d'aria dove il ferro era consumato dalla ruggine. Ha aspirato così forte che penso: "ora si strozza". Poi un accesso di tosse amplificato dalla cassa di metallo provoca una mezza esplosione.

-Vi ammazzate così...

-Non preoccuparti per questo.

La voce acuta, stridula, metallica; dall'accento indecifrabile, piena e ridondante.

-Uomo o donna? - chiedo.

-È importante?

-Dipende.

-Uomo o donna, uomo e donna. D'altronde in letteratura si dovrebbero omettere i nomi. I veri autori sono come angeli. Non hanno sesso. *Madame Flaubert c'est moi.*

-Non era proprio così ma se permettete... ho una domanda che mi tormenta, da un po' di tempo...

-Dimmi, ma ti avviso, prendo di più per le consulenze...

-Se siamo a questo punto allora me ne vado...- mi alzo raccogliendo chiavi e sigarette come per congedarmi.

-Piantala, scemo, era solo per riderci sopra. Dimmi sono tutto orecchi.

-Come si fa a vivere della propria penna?

-Parli ancora di letteratura?

-Ma allora non mi state a sentire. Ho detto penna- ho ripetuto appoggiando le labbra al cassetto ed il tono sull'ultima sillaba

-Anche i ragionieri se ne servono.

-Ora, non più.

-E gli scrittori?

-Avete ragione.

- Hai qualcosa da aggiungere.

-Niente di particolare.

-Allora ricordati una cosa, la più importante, e non farne parola con nessuno. Solo i gradassi e i pubblicitari se ne escono in certe serate con frasi ad effetto del tipo "io vivo della mia scrittura" e fandonie del genere. Di letteratura, e stammi bene a sentire, ho detto, l-e-t-t-e-r-a-t-u-r-a, di letteratura si muore, e questo è quanto.

Anche la Senna dorme un meritato sonno. E i semafori all'angolo della strada. E i negozi vuoti giacciono freddi e stanchi come rapiti da un sogno ultraterreno. E non mi viene nemmeno di fare altre domande. E non ho voglia di rincasare. E bisogna che vegli sul mio amico. E l'idea di un'attesa forse lunga, non mi spaventa ed è necessaria. Perché ci sono momenti in cui l'essenziale accade in un posto diverso da un proposito partorito dalla propria volontà. Mi addormento.

La città si sveglia alle prime luci dell'alba. Un sole timido, nordico, si apre un varco tra le costruzioni in pietra e la cattedrale di Nostra Signora sfodera le sue vetrate ai pellegrini distratti. Colui che mi sembra essere il libraio, proprietario del mobile - vedo i suoi piedi calzati senza un minimo di eleganza - resta davanti a me e prima che mi rifila un calcio, bonario ma pur sempre un calcio, levo lo sguardo a trattenerlo dal farlo.

-Signore, complimenti, lei ha proprio una bella faccia riposata, voleva dirmi qualcosa?

-Che ore sono?- gli faccio tentando un'ipotesi di risveglio

-Lei esagera? Sono forse il suo orologio personale?

-No, ma- e penso subito alla creatura in gabbia. Chissà se respira ancora. E mi tiro su appoggiandomi al parapetto.

-Chi ha scassinato il mio negozio? Ci sono pedate ovunque! Ancora ladri, ne ho piene le scatole!- urla

-Guardi che sono stato io a tentare di liberare la persona che stava là dentro.

-Chi? Che cosa? Ma è fuori di testa?

Costringere il bouquiniste ad aprire il catafalco. Essere certo di non aver sognato. Chiamare la polizia. Telefonare ai pompieri. Sporgere denuncia. Forzare le pesanti catene. Comprare qualcosa. Farmi una doccia. Radermi. Chiamare un'ambulanza. Sincerarmi. Obbligare il bouquiniste. Scrivere. Raccontare. Scrivere...

[traduzione dal francese di Irene Stelli]

Notizia.

Francesco Forlani, napoletano di Caserta, è nato, si fa per dire, nel 1967, a sette mesi. Abita a Parigi da quindici anni ed è estradabile. È direttore artistico dal 2001 del magazine *Sud* (Edizioni Dante e Descartes, Napoli). È stato direttore artistico dal 1995 al 2000 del magazine *Paso Doble*, AW Editions Paris. Collabora alle riviste *Posh* (Kult, Milano), *Kainos*, *Alternative*, *Proteo*. È stato redattore delle riviste *Atelier du roman* (Flammarion, Paris) e *Baldus* (Edimedia).

Bibliografia essenziale:

2002 AAVV, *Poros*, Atti convegno, ed. Marco Valerio, Torino

2002 Racconti *Métromorphoses*, ed. Nicolas Philippe, Paris

2004 AAVV, *La libreria in fondo alla città*, ed. Dante e Descartes, Napoli

2004 AAVV, *Sept*, ed. GJ, Montpellier-Montreal

2005 AAVV, *Il racconto napoletano*, Oedipus, Salerno

2005 Prose, *Shaker*, ed. Biagio Cepollaro, Milano

Da ***come a beato confine***,
Book Editore, 2003

Dalla sez.1: *io* terza persona

1

io dovrebbe
dal suo esilio
piegare verso l'orizzonte
farsi cosa dai quattro cantoni
e
alla prima persona singolare
oscurare lo specchio

2

io dovrebbe
con la lingua mettere a fuoco
l'esatta dimensione del vuoto
e stare in bilico sul bordo
capro del suo piede

3

io dovrebbe
vagare al laccio d'un cavallo
a dondolo per croste e nervi e
corse d'altra natura
scrivere di quella cosa che la luce parla

5

io dovrebbe
mettersi tra parentesi
svagarsi
così che il centro sviando
riporti il pane in orlo

Da ***L'opposta riva***
(inedita)

Sez.1 *Prologo*

Il disastro, in principio, la beata
piaga della terra senza suola
lo zolfo gli acidi da soma l'astro
che fermenta e cresce, dilaga
fra incudine e caligine incupisce

il fuoco sottocrosta scalcia
ferendo l'aria in verticale
e nessuna voglia di poesia.

Per questo
l'inizio va maiuscolo, a datare
quando *noi* è tutto e dunque
per cominciare, niente: vampa
di colore, borbottio dal cono
la compressione di un cielo cavo
irto di cose fredde poi calde
fuse, un velo a fuoco
senza retine a fissarlo
a cantarlo

perché poesia era l'enorme
vuoto, la fitta rete d'uova
del diplodoco a mezz'acqua
quel brulichio dal fondo
che saliva, dopo, strisciando
fino al topo e alla crosta
d'uomo in terraferma
col suo pelo, la lingua-mano
il fare grosso del respiro
seppellendo i morti, adorando
in poco tempo il lampo, la
madre, l'area del pentagono

l'agonia.

*

*mi chiedi perché il pleistocène
e intanto lamenti l'orrido servizio
al tigispònda, l'inedia, l'abuso
in quello spazio d'aria e zuffa
mentre Màttio fuori, lo sai
offre fiori gialli a Marta
l'amica fattasi fiume, andata
prima del sogno e del disgelo*

sez. 2 *Sorga*

1

mia cima e nodo blando mio futuro
già stato
non sapere nulla e cominciare tuttavia
insabbiando il corpo in questa melma
che fa grave l'amore e in te lo eterna
aria e radice insieme
diluvio
che sforma laura che la sfalda in tanto vuoto
e nessuna vita d'avanzo nessun cielo
se non questa città tutta tosse e vecchie ragazze
mutilate
il solido fiume e il ponte da dove sbucano
affondando

a che cosa pensa il piede
sull'erba e il cuore a che cosa
la bocca e ogni più bella parola
e la poesia quando canta *morte*
fuggi da lei... a che cosa pensa
la sera?

Notizia.

Stefano Guglielmin è nato nel 1961 a Schio (VI), dove vive e lavora come insegnante di lettere. Laureato in filosofia, ha pubblicato le sillogi *Fascinose estroversioni* (Quaderni del Gruppo Fara, Bergamo 1985, premio "poesia giovane"), *Logoshima* (Firenze Libri 1988) e *come a beato confine* (Book Editore, Castelmaggiore 2003, premio Lorenzo Montano) ed il saggio *Scritti nomadi. Spaesamento ed erranza nella letteratura del Novecento* (Anterem, Verona 2001). Un suo racconto breve è pubblicato su AA.VV., *La lente chiara, la lente scura* (Empiria, Roma 2002, premio A.M.Ortese). Recentemente sono usciti suoi saggi o poesie su "Anterem", "Pagine", "Trame 6", "Atelier", "YIP. Yale Italian Poetry" e "L'area di Broca" nonché ha scritto una "voce" del volume *I nomi propri dell'ombra*, a cura di F.Ermini e S.Baratta (Moretti & Vitali, 2004).

Dieci poesie

[per «L'Ulisse»]

il paesaggio non è propriamente
diffratto, *coincide nel*
prisma e sentirlo
coincidono
sente

(da *Curvature*, La Camera Verde, Roma 2002)

*

Lei non si vede più con lei.
Si alza dove il bastione di Passetto entra
nel muro esterno di Castello, alle cinque
arcate, nella differenza
di vento, così di suono,
i passi interni
impostano la voce per soffiare
(dunque non avere
voce) il vuoto
dove non vuole.

(Voce che dice di mancare)

*

Nel suo sogno appena fuori del negozio
lei abbraccia il fratello suicida, piange in una mano
per minuti fissi, e che la fissano.
La cosa è come la visione di santa Chiara
c'è uno specchio, il freddarsi flesso
dei neon. Si accendono di colpo sotto
la fine del mese, un fascio nero di denaro
passa dalle prime alle seconde tasche
tutto rimanendo rapido quasi
invariato quasi

..

*

Novembre è dicembre
aprono con le punte
le case, le cose
aprono e portano via
lo spazio dai portici,
dai lati, dai forti
festoni, e feritoie, bucrani,
scis, scitis
le grate segrete

*

Dagli ossi dei lati,
dalle rasure sui muri
di mattone e noce
selce argento
quella non la scavi
serve per scavare
lei, sceverare

*

Il discorso tenuto all'ala non tiene il volo
lui. Hanno pensiero per la parola, ma non è questo
legato necessario, non è il resto.

Un cane con più veleno abbaia al muro chiuso
battuto dai motivi dell'acquata.

Il vaso nel vano del gelso scivola e trascina
la sopravveste via, che aveva lasciato lei.

Tutto quello che è muto si appoggia all'uso
che dà verbo, ragione scarsa reggia, lima
che tanto lede chi lei era, chi poi sei

*

Sotto il granire del treno, che sfilava
nel suo orario, altre cose poi covano
fra altri rumori, meno scavati
vestite e scandite, al muro, *filth*
di tempo: riaddensato, tese in guardia

«come passerà *il rimpianto* – degli anni?»
quando sarà finito, chiasmo chiuso
il pozzo, arriveranno i creditori
con i fogli dentellati, l'aguzzo
nell'estro, di chi ha già quello che guarda

(da *Il segno meno*, Manni, Lecce 2003)

*

Spento il filamento grande
"il senso tramonta" non
splende più su pelle degli
amanti, della stanza.

Una riga un picco voltaico
del lume fa però perplessi ancora
pochi oggetti bianchi -
si vedono. Cialde.

Comme des larmes
scialbe. Larve.
Chiodarle.

(da *Altre ombre*, La Camera Verde, Roma 2004)

*

Non fa mai tutto
quel che è possibile fare - come
le due semilune di ferro
sul ponte filtrano chi filtra
dentro, e chi non deve.

La scelta è come quella
dell'acqua, di andare nell'acqua. Una faccia
ride la paura di nascosto
nello straccio rosso, verso
che la duplica in rilievo.

Il vetro è opaco, poi nero

*

Le onde di cuoio, in questo tratto di mare
le commenta e còmmuta solo una luce
radente, comprensibile dal faro
alla piegatura dove il promontorio arato
diventa il resto delle cose, l'entroterra
con la paglia che ingozza in vasi incisi
erpici e denti delle macchine-timpani
di tombe di animali perché la costa
è di scuole fenicie di scambi, e brevi
furti e battimenti del visibile da chi
è seppellito nello scafo, fissa terra,
ma non è lì che inizia

...

(inedite)

Notizia.

Marco Giovenale (1969) vive e lavora a Roma. Collabora a «Sud» (ed. Dante & Descartes), «Il Grandevetro», «Stilos» (inserto settimanale de «La Sicilia»), «Le voci della luna». Cura la pagina web <http://slow-forward.splinder.com> e, con Massimo Sannelli, la newsletter «bina» (bina_posta@yahoo.it). È nel comitato di consulenza di www.italianisticaonline.it. Collabora con il centro culturale La Camera Verde (diretto da Andrea Semerano) e con Biagio Cepollaro E-dizioni (<http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/E-book.htm>).

È presente in antologie. Suoi testi compaiono su «Nuovi Argomenti», «l'immaginazione», «Rendiconti», «Poesia», «Private», «Accattone», «Action Poétique», «Smerilliana», «L'area di Broca», «La clessidra», «Semicerchio», «Il Segnale», «YIP», «Hebenon». Dal 2001 collabora al progetto "Àkusma - Forme della scrittura contemporanea". Con altri autori partecipa a *Klandestini*, serie di incontri organizzati dal British Council per il 2004 (cfr. la scelta di poesie dalla sequenza *Double click*, in <http://klandestini.britishcouncil.org/italian/italy/writing/doubleclick/>). Nello stesso 2004 vince il Premio letterario Castelfiorentino, con la sequenza di poesie *Quattro inverni senesi* (ex aequo con un racconto di F.Camerini). Ha pubblicato micro-plaquettes con il Pulcinoelefante e con Mme Webb. Quattro libri di poesie: *Curvature* (La Camera Verde, Roma 2002, con immagini di Francesca Vitale; prefazione di Giuliano Mesa), *Il segno meno* (Manni, Lecce 2003; con una nota di Loredana Magazzeni), *Altre ombre* (La Camera Verde, Roma 2004, postfazione di Roberto Roversi), *Double click* (Quaderni di Cantarena, Genova 2005; con immagini di Fulvio Leoncini, postfazione di Florinda Fusco). Nel 2004 escono le prose di *Endglosse* ("Venticinque piccoli preludi, 1999-2000"), per Biagio Cepollaro E-dizioni, ebook all'indirizzo <http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/GioTesto.pdf>.

Kyrie eleison (on a highway in the light)

Sale dalla pianura l'aria calda
nel cielo terso dell'alta pressione
l'umidità attorno alle cime
nelle correnti più fredde condensa
in sbuffi di vapore alte scie
vicino alla dorsale di confine
e sul versante esposto del monte
il coleottero plana nel vento
scintilla sotto al sole il dorso d'oro
Anche le troppe parole degli uomini
salgono rapide nell'atmosfera
ma si diradano in fretta azzittite
sui fianchi delle morene glaciali
contro alla forza di un fronte occluso
e Agli anticloni occidentali

Akira (La memoria dell'acqua)

Ti chiedi se è importante qui adesso
quest'ora questa luce la tua voce
tutte le ansie i tuoi giri i tuoi guai
la pena che attraversa noi e la storia
(noi che di vita ne abbiamo una sola)
è come la marea o l'uragano
e lascia nelle gocce più sottili
memoria del furore dei marosi?
le particelle minime di noi
però sono riarse e senza umori
solo granelli di sabbia arenati
in banchi sconfinati sulla riva
nella distesa Asciutta indistinta
traccia dispersa fra tante altre uguali
senza più senso nei particolari
solo una macchia di luce sfocata
e sovrapposta confusa col niente
come la fila delle vecchie impronte
incerte e consumate dal garbino
o l'incontro precario e ricorrente
di stelle sulle secche del mattino

Ordo rerum

Nell'ordine delle cose ci sono
i pomeriggi e le sere di vento
cose che andrebbero dimenticate
e che ritornano come una febbre
leggera sotto alla pelle alle cinque
come Un'aria più densa nel vano
qualcosa che riaffiora dalla porta
Ma dimmi cosa resta in fin dei conti
di sotto all'apparenza delle cose
è solo il lento passare del tempo
gli strappi ce li siamo immaginati
gli sguardi dati e le ultime volte
messi sui giorni come trasferelli
si staccheranno lenti E con grazia
la melodia del sintetizzatore

suona ogni volta ma senza rancore
la sigla del game over nel tuo gioco

(inedite)

Zubenelgenubi

[niederfrequenz 180] *Satellites gone up to the sky*, Lou Reed

«arido rosso e dolce è il panorama
scheletrico del mondo» il duro suolo
Interminato di tutti i racconti finiti
dei corpi degli uomini fatti pietra
mare di voci confuse dal tempo
Ecco perché mi piacciono i deserti
della città domenica mattina
spoglia figura di periferie
perché le parole che vengono su
si spengono mi vengono azzittite
(non servono più a niente
non mettono d'accordo)
il loro svolgersi non mi funziona
non porta sulle tracce né emoziona
chi sceglie e regola la messa a fuoco
mi passa la voglia di starle a dire
mi fa sentire davvero uno scemo
parlare mentre nessuno mi ascolta
(ho fatto a meno della sigaretta
quando il vento amaro dell'inverno
ha spento uno ad uno i miei cerini)
send them now chiede fiscale il programma
scelgo just quit perché questa piattezza
non trova altro rimedio che muoversi in silenzio
nel buio spostare appena le cose
per fare a non esserci e a scansare
la luce dei lampioni e dello specchio
la porta il passo prima il marciapiede
assomigliare in tutto a cose ferme
corto respiro per non disturbare
l'altro che guarda da dentro e da fuori
da tutte le sue cose tutte attorno
attento a non muoverle e svegliare
i lunghi lenti inutili lamenti
l'assedio dei perché che muove al fuori (da cui torni)
saltando attraverso alle mura ostili
del cielo opaco dell'aria di città
La luce senza tempo e senza ore
It's the only way to live / In cars

*

[niederfrequenz 215] τὸ σκότος καὶ τὸ φῶς

E questo era l'inizio Er wünscht der Jugend die
Umwege zu ersparen, auf denen er sich selbst verirrt.
ma chi se ne frega se quei sentieri
sono stati chiusi confusi coperti
E poi i marciapiedi si incontrano agli angoli
sempre congruenti e regolari
Corrono dietro le svolte paralleli
continuano Dall'altra parte della strada
Sono tutti uguali e sanno travestirsi
Il mondo è fatto di uomini e stelle

non stelle fisse del primo mobile
e non l'informe cieca e vile notte
ma tremule stelle ammiccanti idee
volubili traiettorie transitorie
fasi di vuoto e pieno meno inferme
non solo di parole ma di sensi
richiami sulla pelle lungo i nervi
frammenti di fuoco appresi a ogni parte
e morsi dentro nel molle e nell'osso
sono il racconto di strade comuni
questo mandarsi segnali volere
essere non il silenzio del gregge
la fredda onniveggenza della luna
ma i nodi quasi di stelle richiami
gli ululati dei cani in distanza
saggi avvisi mandati dagli altri
versanti like a magi on the hill
senza l'angoscia di destinazioni
e respirando lo spazio che resta
tra un segnale e l'altro in mezzo
tra le città e tra i nostri corpi
il vuoto fra le frasi e le parole
il vuoto dentro a tutte le parole
il vuoto che riempie l'universo
eppure ancora dalla parte della luce
stai stella stai (con me lentus in umbra)
e della voce E della materia
cercando ancora con la sintonia
altre frequenze segnali Appena
la traccia una figura sullo schermo
il led che si muove Oltre Il nero
Il buio della camera e del cielo
non la mia storia o quella di altri
amore o poesia solo un disegno
d'increspature nel deserto piano
nel calcolo di tutte le parole
che sono state dette e scritte al mondo

Sotto ai cieli di foschie immobili
Cieli occidentali abbandonati dalla storia
soli nella solitudine del nuovo giorno
restando abbracciati dentro automobili
ferme ai bordi delle città nelle strade
sempre più vaste e svuotate dal traffico
non devi aspettare Un cinemascope
la carrellata indietro in controcampo
lunghissimo che prenda e dica tutto
saranno i nostri passi a raccontare
la trama degli occhi e degli sguardi.
a costruire Ogni volta il clima
senza ascoltare le prescrizioni
dell'aspra sorte e del depresso luogo
(nemmeno quelle delle acerbe gare)
di tutte le favole tristi o felici
neppure alla scomparsa delle lucciole
perché le ho viste a cento metri soli
dalle porte della vecchia città
nel pieno di periferie disfatte
vedi il colore in fondo ai miei occhi?
Here in my car / The image breaks down

*

[niederfrequenz 240] Mad Cracks

Quanto a lungo con gli occhi chiusi
hai misurato nei dendriti in fondo
agli epiteli e alle sinapsi
introspezioni di cieli, ricordi
che affiorano a tratti figure
ridisegnate nell'ombra leggera
di nuovo dopo mesi sulla strada
È un logaritmo di altre città
un vivo panorama di tragitti
di punti di partenza e di ritorni
nell'ombra delle sere austere (senza
mai troppo da scialare senza luce)
l'uomo solo là fuori è uno specchio
lo sguardo dietro al vetro nei tuoi occhi
l'aereo che sorvola la montagna
il calcolo dei passi e la fatica
la fine lenta di ogni stagione
piogge di autunno e di primavera
tutte le minime città comprese
sotto il mite equatore della notte
il ritornello in comune i Cieli
plurali i fondi dell'aria tra i muri
che si fronteggiano lungo le strade

Cieli plurali di gocce di pioggia
noi siamo afoni in mezzo alle altre
eppure non possiamo fare a meno
di dire a volte con le nostre bocche
ogni parentesi a chiudere il mondo
e provo a seguire l'instabile traccia
isterica dell'occhio sulla pagina
ma serve che indovini dica il vero
e poi a chi a qualcuno che guarda
non serve fare finta di parlare
l'ipocrita scenetta del colloquio
Voce nel buio la notte di stanza e città
scrivo su uno schermo e c'è chi aspetta
da qualche parte non oggi non qui
«È necessario un pubblico?» «Credetti
di osservarmi attraverso i suoi occhi».
Here in my car / I know I've started to think

*

[niederfrequenz 250] Vishanti

Le ombre tranquille sull'acqua
stelle binarie E costellazioni
lentus in umbra Indovinavi
forme complesse aggregazioni
'εὐ κατὰ κόσμον nuovi piaceri
colore dell'adriatico al tramonto
Lo stridere del neon fra le cicale
la luce artificiale nelle aurore
l'odore del gasolio il catrame
finora non ne abbiamo mai parlato
al margine dell'erba pensavamo
che fossero soltanto un ingombro
da togliere e tornare al vero vero
invece sono fatti per durare
e farsi dura pietra terra suolo
racconto senso storia insomma questo

make some of the lies worth believing
lo strato di un'altra generazione
l'uscita il canadair e la partenza
la sicurezza di forze veloci
senti pensieri nei plessi spinali
lungo le vene e attraverso alle ossa
formarsi in proteine e tendini tensioni
e scorrere invece in fondo al respiro
la carne delle pieghe sintetizza
la formula di ogni curva al mondo
passione dopamina gioia di labbra
diventa l'orizzonte del respiro
la svelta trasparenza di onde radio
naviga tutto attorno alla terra
fende l'aria corre arriva shooting star
il morbido modello di un paesaggio
definitiva geometria del mondo
supernova desiderio radiazione
(elettrica alla base del cervello) (la lenta migrazione degli ormoni)

*

[niederfrequenz 280]

Making gentle pornography together, Vini Reilly

Nell'esattezza dell'orografia
creste e declivi di dune del tempo
linea profilo dei confins du monde
l'orlo del corpo nella prospettiva
chiaro splendore il cerchio di colli
di cielo e cemento di viola e grigio
di rosso verde Azzurro E nulla
l'aria (la terra che ho sempre sognato)
serena (la gemma dell'orizzonte)
dei piani atmosferici notturni
luci che il volo di un aeroplano
lucida come la luna di kiev
linea Oltre la notte del centro
e quella del fuori la riga bianca
in fondo al calendario in ascensore
pulsante azzurro Oltre il quarto piano
zero che torna nelle divisioni
sole e terre lontane straniere
l'occhio nel cielo e la cronaca insieme
in fondo alle strade di pianura
in angolo insolito con l'universo
restano ferme le nuvole estive
fuoco alla testa e adesso andiamo
cade la pioggia delle depressioni
And [G]I don't need to see any [Gm]more
To know that [Bm]I can read your mind, [G]I can read your mind
[Bm]I can read your mind, [G]I can read your mind
a picco gli occhi di queste giornate
nel mare delle onde la sorgente
di tutte le frequenze il loro vento
buio nascosto nel giorno dei soli
magnetico vento solare dammi
adesso l'ultima definitiva
aurora boreale dei neuroni
(prova a dirlo con tue parole adesso:)

Notizia.

Vincenzo Bagnoli (Bologna, 1967), tra fondatori della rivista "Versodove", ha pubblicato saggi di critica letteraria; suoi versi sono apparsi in varie antologie, fra cui *Rzzzz! Scritture sotterranee* (Transeuroopa, 1993) e *Akusma. Forme della poesia contemporanea* (Metauro, 2000).

Antologia minima per "l'ulisse"

*

La tua vedovanza è colma: figli freschi di sfregio
Affollano i catasti del mondo, un nido nudo
Di rondini, un filo d'acqua che ti accerchi;

la mano che lava dilapida ogni regno:
solo scrostati chilometri a sud, nella tua ingiusta
finestra angoli freddi, crudeli - sabbie deserte
tra i polsini e gli stipiti, ghiaccio crepato
che l'arido scioglie,
e lo sfacelo dell'oasi.

*

Un'aria fredda ti risveglia oltre l'azzurra finestra
Africana, una lingua agile di germogli e rugiada:
crescere freschi d'acqua nei fianchi, cedere quasi
come corteccia masticata tra i lampi e la sete;

crescere è cedere una verginità di roccia
dove la fronte si apre di sangue, zampilla
più dolce dei datteri, scrostata e sudicia,
seccata dal sole: e tu

*trovami, tra la mano e le vene,
questa bianca rovescia vacanza che preme.*

*

*Sul tavolo carte gualcite per l'africa, l'ufficio,
le tende chiare nel sibilo, un cielo azzurro: siamo
menta stracciata agli incroci di pietra e acqua,
stracci legati ai crocicchi e dopo il miele
è più dolce straziante il ronzio delle api, l'incresparsi
stanato degli insetti...*

*qui, in queste stanze, solo lo stridere dei tendaggi, e
uscendo, l'odore inebriante del tiglio nel sonno
dei viali e dei pozzi gelati,
mentre l'estate a picco
violenta questi fuscilli nel dorso del secco,
e la polvere anche qui
invano rinnega l'azzurro...*

*e dopo il caffè freddo, servito da timide mani,
indossare la tunica scossa delle dune:
pensare d'essere viole indurite, lontani.*

(da *Suite marocchina*, Ed. limitata, Circolo Culturale La Spina, Venezia, 2005)

*

L'uomo è un ossimoro un sicomoro l'obbligo
D'una fresca carnagione l'abito stretto legato
Alle vene,

l'uomo si sfianca a sfondare nel bene
un imene d'avena e la morte
delusa non viene: è cibo per i passeri
nelle ore serene.

*

Potessi da solo baciarmi le tempie, queste, dopo
La febbre, le farei limpide,
le accudirei, rendendole docili
ai lacci, elastiche

ai tormenti della mente...ma nel frigo o nel televisore
non c'è niente, e mi convinco

piano piano del mio odore, comincio
a sognarlo dolcemente.

*

"Ecco, vedi che mi agito, inciampo, non contemplo mai
Niente" - e le mani sfarfallano dal proiettore
Mentre una neve, un'odore

Distante copre di brina gli orli salati delle portate, il segno
Precoce dei morsi, i torsi bruniti dei frutti; la tavola finisce

Perpendicolare a uno specchi d'acqua che il dolore
Nemmeno increspa, sotto ai tovaglioli il pane si mescola
Alla polvere e si spezza l'aroma dorato della crosta:
oltre questi polsini e dopo le posate
soltanto il macello è quello che resta.

(da *Fughe*, inedito 2004)

*

"Ma questa mano c'è, e ci riduce a brusio, ci conduce
In gramaglia: tu sistema pure questa poesia da campo
E da ospedale, slargane le tende tiepide nel tetano:
componi sereno il tuo bilocale, con decenza l'ordine
dell'arredamento..." - "Miserabili, poeti
dalle costole strette, avrete lingua
ma non pentecoste..."

*

Dicono avremo le stesse scarpe scrostate, una maglia scura
Vicino al cuore, ci sporcheremo con la polvere che sa
Di sale, spargeremo il sangue ai chivistelli infuocati...

Un'altra notte invernale, passata qui tra i cespugli
Irti di more, con nello stomaco il latte cagliato, l'odore
Acre del siero - si, saremo pastori estivi

Coricati nell'erba, cancri strappati alla calma disumana
Dei presepi, iniettati di vento e calmanti, sdraiati a mezza
Luce sulle sdraio intiepidite -

Massacra questa vacanza, mi dice, i grembiuli azzurri
Sulle ali rifatte, la scocca che non tiene e si raggruma

In solchi, come vernice; veniteci a trovare qui,

vicino agli steccati appena rinfrescati, con l'aria buona
nei polmoni, il sesso elastico e tonico, il disprezzo
nelle mani, la stravaganza bianca infetta

delle persone comuni.

*

Fondamentalmente il perché delle erbe fresche:
scrivo sul retro di referti ospedalieri di striature
e pienezza - la maglia che mi costruisco
sa di biancospino e porto con me la polvere
sulle palpebre, l'odore di rosa infuocata sulle labbra;

i campi hanno l'ocra del grano al setaccio, centimetri
di un male preciso resistono al gorgo delle costellazioni;
palazzi di freddo dove dormono inverni nel legno, a
grumi, sentinelle si dissetano col sangue selvatico,

la rapina più fonda domina il sereno, i corpi sulle sdraio.

*

Dove grandina sui portoni aperti e tra l'erba servi
Accolgono le carni stanche dell'ospite, brune
Di polvere, coperte d'alga; dietro le tende bianche
La mente trema contando i chilometri e gli orti;
poche cene in cui riconoscersi e l'opera sorda
dei cespugli fragranti in cui dormire ... non ci chiama
dai fossi sfuocati ancora una boria d'altomare
ma il rumore delle carte, la pulizia suicida
di chi non vuole morire.

*

Porto ciò che mi cresce in fondo alle reni, l'acqua
Limpida del mattino, la finestra che ti vede ancora
Serva, schiava in lenzuola socchiuse, serietà
Da discorso indeciso, grigio volo di folaghe, sonno;

tua la cattività dell'inverno, con i pali alti, le trecce
del bucato tiepide sbocciate in un rantolo; c'è tutta
la cenere nel catino, l'obbligo è un brivido,
l'inferno d'afa solo un refolo di polvere, e piange

l'intruso da una vita nelle stanze alte dell'albergo:
hanno ripreso a tremare con grazia insolente
quartine d'azzurro nell'aria, il cane rovista col muso
l'argento rovinato delle posate.

*

Questa è l'acqua spostata di bocca in bocca
L'angolo piegato del tessuto il tintinnare poco
Regale delle posate l'ansia dilavata il dopo
Pranzo: faremo l'occhio dolce agli angeli,
uno schiudersi di rose facili tra le labbra ...

sarà un grembo, sarà un grembo, e soffice,
magari di sale, dove dormono in cerchio chiusi

gli uccelli di mare: come ripartire da un gambo
lungo e senza suolo, smuovere il tempo lento

e denso del bocciolo.

*

Confessa per me l'asprezza dei covoni bruciati
E stesi nel sole d'agosto, l'acqua per poco
Tenuta limpida nell'arcipelago docile delle carni:
io che potrei nutrirmi di foglie e tempeste, questa
stanza del canto, colpita da grazia e metastasi;
la morte che ti estasia, segreta come il sesso
convulso dei cani, apre e richiude il sentiero,
ci sgrana diamanti ossidati nel corpo, inargenta
di polveri dure le coronarie e le arterie mentre
la specie ispessisce la pelle, fino a coprirsi

di rabbia e di graffi, cercando l'abito semplice
il come, l'arco sublime, il rifiorire...

(da *Arcadia*, inediti 2004)

Notizia.

Andrea Ponso è nato a Noventa Vicentina nel 1975, dove risiede. Si è laureato in lettere moderne a Padova. Ha esordito come poeta nel '93 e suoi testi sono apparsi su varie riviste, tra cui *Origini*, *Tratti*, *Poesia*, *Atelier* e altre. È inoltre presente nelle antologie: *L'opera Comune*, curata da Giuliano Ladolfi (Edizioni Atelier 1999) e nell'antologia *I poeti di 20 anni* curata da Mario Santagostini e Maurizio Cucchi (Edizioni Stampa Varese 2000). È redattore della rivista *Atelier-trimestrale di poesia critica letteratura*, e collabora con *Movimento*, rivista del dipartimento di italianistica dell'università di Swansea, Galles, con contributi critici e teorici sulla poesia del novecento italiana e straniera. Ha inoltre tradotto e curato per la rivista *Atelier* una scelta di testi del poeta francese Bernard Simeone e della poetessa Valérie Rouzeau. È appena uscita una sua traduzione di Georges Bataille (*"I surrealisti francesi - Poesia e delirio"*, Stampa Alternativa, 2004). È uscito, nella collana diretta da Maurizio Cucchi e con prefazione dello stesso, il suo primo libro di poesia, *La casa* (Stampa, 2003). Una plaquette intitolata *L'ira del chiaro* è invece apparsa presso le edizioni d'arte Grafiche Fioroni, curata da Eugenio De Signoribus e suoi testi sono stati inseriti nel volume *Nuovissima poesia italiana*, Mondadori 2004, a cura di Maurizio Cucchi e Antonio Riccardi. Recentemente ha pubblicato una plaquette intitolata *Suite Marocchina* per le edizioni de La Spina di Venezia. Attualmente è dottorando di ricerca in lingue e letterature comparate presso l'Università di Macerata e Lille (Francia).

L'oscillazione elettorale

Mentre lo spazio sembra rimpicciolirsi fino a diventare un "villaggio globale" delle telecomunicazioni e una "terra-navicella" di interdipendenze economiche ed ecologiche e mentre gli orizzonti temporali si accorciano fino al punto in cui il presente è tutto ciò che c'è (il mondo dello schizofrenico), dobbiamo imparare a venire a patti con un travolgente senso di compressione dei nostri mondi spaziali e temporali.

David Harvey

Credere nel proprio linguaggio significa recitare.
Michelangelo Pistoletto

Ex nihilo

Ma anche in questo caso,
ripetiamo, non si sa neppure
se apriremo gli occhi
alla pubblicità
sostituendo i manifesti.
Per adesso, appunto,
sono i possibili interrogativi
della vigilia su un astensionismo
dilagante non solo
nella vittoria...

I.

"Ci adegueremo all'Europa",
espressione questa che significa
scuola secondaria,
perché la conformazione
degli scatoloni non potrà
non incidere
con un inasprimento dei parametri,
oppure si tratta di un'accelerazione,
ma manca il regolamento
attuativo, e vengono contrabbandati
subito alla domanda:
"Lui ha il vantaggio di dire?",
che va rivista,
come tutte le altre norme,
ma tant'è,
il tempo delle chiacchiere è scaduto,
il vero problema è mettere
un orologio su cui la memoria
pattina.
Dico questo perché tutto dipenderà,
si dice, da come, con quali materie,
programmi
interessati a ciò che accade al nostro
assetto
(pochissimi, è da presumere, stando
all'indifferenza
che la riforma dei cicli
ci consegna),

rischiamo di diventare
un particolare ladro
in contrasto con la convenzione
e dunque rimasto
sul quesito

II.

Perché al momento nessuno riesce
a decifrare
un altro nome
(e chissà quanti altri ancora),
le cui riunioni sono anzi
la mappa del nostro sistema
di rilevazione,
ma soprattutto un luogo
dentro questo processo di idee
economiche
ed energie al salvataggio
tutt'altro che contro le ipotesi.

III.

E chissà se qualcuno
lì nella trincea dell'euforia
rifiuta le offerte di lavoro sulla carta
(il reale ostacolo nei giorni d'estate)
e si limita a dichiarare:
"Deve ancora essere trovato".
Ma intanto molte curiosità interessate –
tutte con l'etichetta che giura –
tendono l'agguato
della luce alla nostra destra.

IV.

Meglio liberarsi,
nonostante il brusco rallentamento,
e tuttavia
avanza un'ipotesi curiosa,
di una volontà
che non ha riscontri immediati
sulla crescita,
ben oltre
la probabilità che il cambio
comporti una revisione delle prospettive,
e quindi anche delle ragioni,
nello stesso tempo
diventate meno competitive,
e dunque con sé stessi,
bisogna ricordarlo,
smobilitare la cultura e contrarre
la forza
della comunicazione.
Altro che immaginare tutto labile,
improvvisato,
e insieme attento alla riconquista –
accusa con le nuove banconote –
continua a fare il proprio mestiere
semplicemente perché le imprese
non riducono
per transazioni illegali

ciò che probabilmente è.
E ancora a chi dice
che regolando il semplice atto
li obbligherebbe a recarsi
in banca
spiega un richiamo.

V.

Ha richiamato i contendenti
al rispetto reciproco
puntando tutto
(con un calcolo da disperati)
su un alibi
anziché salvare
alla richiesta di chiarimenti
i toni della campagna,
perché una discussione programmatica
fin qui li ha incalzati,
oltre al conflitto,
in quantità bastevole per restare
all'effetto,
sostituito come apocalittico.

VI.

Nel nostro caso
era nell'interesse
che questa divisione spiacevole
fra le proprie ossessioni
e fobie
emergesse
ancora ignota
(e si veda anche la risposta evasiva)
dopo una lite,
e qui mi chiedo
in quale misura
fare finta di nulla
sulle vaghezze
allevate nel ricordo.

VII.

Si affretta in tavola
a valutazioni non facili,
fuori dalle nostre confuse comparse,
senza abbassare lo sguardo.
Il che non toglie che stiamo creando
perché in possesso di un impegno,
una "promessa",
e non posso sapere
da questo piccolo trucco
ciò che effettivamente essi pensano.

VIII.

Fosse pure innocente
la particolarità che differenzia
fra i moralmente degni
sulla base di sondaggi altrettanto
a sorpresa

(tutto sta a vedere quanto ampia),
incarna nel nostro immaginario
un pareggio, ottimo per confortare
con un sì o con un no
l'uso politico della bellezza.

IX.

Uso il termine "cambiamento"
in un'accezione
fra quelle che sostengono che
semplicemente ha ragione
nel sottolineare
tutti i ceti
con un attacco a sorpresa,
i bravi ed esperti
come garanzia di continuità,
di progresso senza avventure,
ma diciamocelo,
queste regole cui ci accingiamo
sono la prova di tutto,
ogni sforzo
addirittura ad ottenere
l'esatto rovescio,
e magari non lo chiederebbero
(un istituto che è stato già abolito),
o poniamo col potere di essere
simili,
noi diplomatici,
sconfiggendo alcune formulazioni.
Certo qualcosa dovremmo fare,
anche discutere,
per tenere incollate maggioranze
dopo aver elencato meno
del disinteresse
assai poco scientifico –
compreso l'arresto –
a capire una delega.
Questo atteggiamento è irritante
ma di enorme soddisfazione
se dimentichiamo.

X.

Il primo di questi imperativi –
nel nostro caso
il favorito della vigilia –
si misura per esempio
come "compagno segreto",
nonostante certi sforzi
che gli elettori delle grandi città
hanno deliberatamente corretto.
Continueremo a leggere accuse,
deplorazioni, un diverso spartito.

XI.

Almeno in risultati che smentiscono
un già difficile confronto
non è il caso
di fare scommesse plausibili
a seconda degli eventi,

e non soltanto
perché gareggiano
abitudini, gesti occasionali
sul piatto.
Gli astenuti saranno puntigliosi.

XII.

Per quanto riguarda la scienza
continua ad essere oggetto
di altra incomprensione
solo se ci si mette,
oppure realizza collusioni
(ai danni del libero gioco del mercato),
per sua intima natura,
e che esso si trasformi nel suo opposto,
malgrado autorevoli appelli,
dovrebbe succedere
non senza danni per la stessa credibilità
e dunque sempre, per definizione,
come strumento
avremo un governo
con l'aria innocente
di chi sta facendo un'osservazione
che si presume
non ancora da escludere.
Ma noi ci siamo ancora,
poiché sulla proposta di vendere
non si può chiedere
allo spettatore
qualsiasi critica o motivazione,
a misurare la difesa,
nei confronti dei tre principali pilastri,
finalmente diventati
anche in Italia
moneta corrente.
Del resto, dopo
il suo sperato successo
avrebbe potuto da tempo risolvere
la questione.

XIII.

Magari qualche volta inciampa
e non sarà l'ultimo caso
di andirivieni giuridico
che per un verso o per l'altro
sarà accolto daccapo.
Il lento e ossessivo rimpallo
poi approvato
legittimamente
è all'ordine del giorno
in questa "corsa dei supplenti".

XIV.

E come loro
mi limito a rivolgere
ai personaggi
stringate rassicurazioni,
così la gara per occupare
con il proprio volto

il quaresimale ex cathedra
non trova spazio
eppoi perché dobbiamo avere la modestia
di somigliare
quasi con affetto
fino a non accorgerci?

(inedite)

Notizia.

Carlo Matteo Dentali è nato a Busto Arsizio nel 1971. È laureato in Medicina. Ha scritto una prima opera di poesia dal titolo *I Giorni della Luce Fragile* (Edizioni EOS) ed una seconda intitolata *Emerodromi* (LietoColle). È collaboratore di LietoColle, e, insieme ad Alessandro Broggi e Stefano Salvi, dirige "L'Ulisse", rivista on line di poesia e pratica culturale della casa editrice, dove anche ha scrive occupandosi di critica letteraria. Ama il cinema di Antonioni e Malick.

1.

(«Sono io il tuo poeta-beta,
con tasca sempre piena di nona e di compieta;
chiedimi – chiedi me – e verrai tràdita, tradita»).

(maggio 2005)

2.

«Hai creduto che ogni suono si sfacesse –
ogni distinzione fra segmenti, ogni modulazione fine della lingua –
che vocali o consonanti, persino pause, o punteggiature,
fossero in sé, *sostanzialmente*, convenzioni
(o meglio che da sé, lasciate a sé, si divertessero).

La lingua
(pure questa nostra, fatta con lo stampo,
a fil di piombo)
si è disposta allora a fuggirti, o a rincorrerti,
idolon tribus, carnificata, sanguificata tutta
da una greggia di ideologi compulsivi.

Ma dove vai, e dove va la lingua? Ti auguro:
che lei, e tu,
senza le cose non si regga».

3.

«Mi ha a poco a poco, oramai, consumato la pazienza»,
ti faccio io,
«la rarità ostinata, l'imperscrutanza a bella mostra esibita,
la marcia orba di questo e di quest'altro segno in fila.

Mi ha proprio urtato il modo penitente, edulcorato
di compitare lettere e parole
ostentando in loro il nerbo delle cose – fasullamente:
ché cose proprio non ne sono,
e né armi e né arnesi.

(«Forse ha ragione», ti dico poi,
in un moto di ritiro, «forse ha ragione chi sostiene
che bisognerebbe, zitti, partirsene al fronte:
e che la vera avanguardia è la disparte»).

4.

«Ma che sia chiaro», mi dici un giorno,
come in preda a un colpo di esattezza, di precisazione,
«chiaro che o tu sei fuori dal gioco
– perché t'interessi di tutt'altre cose;
perché hai una fede che ti ingoia, o sei un profeta fuori patria;
perché sei muto o ti muori dalla fame;

oppure tu sei *tutto dentro* a quello:
però una carta ce l'hai
per cambiar nome, e regole; metti,
una carta di danari (non è il tuo caso),
o un tre di coppe, riposto nell'orlo del calzone
(il malandrino più importuno e retto).

Solo chi siede al tavolo può forse sterzare
da una via già ribattuta (e tutta nota):
tu sei fra questi, credo e spero; e io.
Ma ricordatelo, che tu non sei seduto e non seduto insieme;
di fuori e dentro;
sporto sul vero ultimo e sul mondo.
Non ridere se dico che tu, per fortuna,
sei il corrotto che porta una giustizia:
e il nostro – è un lavoro d'espiazione».

[Le parti 2-4 sono tratte da Faldone zero-otto, Oèdipus, Salerno-Milano 2004, finalista al Premio Napoli 2005 per la poesia internazionale]

Notizia.

Vincenzo Ostuni è nato a Roma nel 1970. Lavora come editor di saggistica per la Fazi Editore. Suoi testi sono comparsi in varie riviste (in particolare *Dàrsena*, che ha coordinato dal 1994 al 1998, e *il Caffè illustrato*) e antologie. Nel 2004 è uscita per Oèdipus la sua prima raccolta, *Faldone zero-otto* (finalista al Premio Napoli 2005).

Intorno l'acqua

I.

Magari è un tenersi da tutto il
trovato di foglie, istanti
così sei intrapresa
alla tua falda di stagione pari
e al tuo fragore assiduo dei polsi –

adesso che ti occupi
che le vene si vedano, le dita come
in quel cavo dell'imbando, che la destra
scenda.

In questo non rinnovare
onde grosse incuti
il materiale per la latitudine
raggiunta –
un mese intero
con mille motivi tu risulti
di un primo tatto.

Non so neppure come
possieda
fare nodo,
le ceneriere del clima.

II.

Ore e ore duri tu a costume acutissimo,
e assodi le braccia di mare
dove stai,

e con i corpi d'albero le cause
escono di voga.

.....
A lunghi passi fatta pallida
le tue labbra che trovasti
accudendo di porgere nodo
e in oggi sostare cuore.

III.

Mette alta voce, dacché
anni lunghi da avere
a modi di interpunzione.
Vengono la membratura, le
strette basse dal mare – oppure
una traversata non è
dall'enorme
polline. Da mille punti ormai
salgono i frangenti
a compiere la retina,

ora con questo soffio certa altra
diatomea
fa tanto cadere.

*

Comportò d'adibito punto
la tempia, ebbe
in fatto di tenere
portavoce
un'acqua – mentre a succedere
la specie di tirate
così nervose, il narrare
che alquanto di fienagione ciascuno. Anche,
iniziai aspetto per decina.
E ben immaginare,
comodo molto,
lunghe, qualsiasi minime
ossature.

Non pur favolato
è il diffocare da merori,
ma ebure:
sebbene d'evento; procustico anche...
E rare clematidi
e diurnali transegnano
in ordito; l'encomio
dagli asoli
altro nimbarci dicangia,
sé avvicenda ai tridui
con che a noi diluna la sinopia.
Sempre, sotto l'elicriso,
l'icore inoltra
per un trascelto èpodo –
sobbacio votivo che controre
traripano – e fornici del passo
invano per lucere
adempiono.

**

Falesie

I.

Intrecciantisi illuvie, isadelfi,
assempra candente volitare;
se redòle nottue,
o ne acclara, quali sirti
perfuse dell'Iadi
che lui prome, la melopea
se stessa circonfulge
e gemica,
d'eclizia inostrandoci ai fastigi.

Al transire
da miragli, per accalmie
finitimo, l'Elisio
s'asperge. S'aderge
l'elitra d'occiduo
nelle assise d'elabro d'un tratto più estuanti – e pur
se s'irraggiasse
altrimenti che come auratica
non oblierebbe contérie.
Effuso da crisma
dall'acausto aurorale

il neuma s'infilette istoriato, avelle
nimbi del suo incedersi,
nimbi che appaiono
oltremodo farnetichi,
quantunque incelino
intrecciantisi illuvie, isadelfi.

II.

Acervo dischiudesi fra veprai
un deliquio:
sé accade dal sempre di nitori, atrelie.

Di nuovo infebbra
entro fustaia e oscuro alburno
infanzia;

non émpito contesse sull'efemeridi,

non effluvio.
Per grecale,
ai quali fasmate sono,
più obliquo esizio effonderà
quegli che ordalia sdruce.

**

Ogni sera prospiciente
le palpebre,
congratuli l'ovale
degli animismi di rorido, le
linfe confidenti -
affatturando i cui occasi
mi compagini. Più tardi
avrà volto
dalla cura che vi presto, orbita piena,
a manciate uno zucchero d'orzo.

Fa che chi entra
t'indugi sugli occhi,
poiché già da éndice alterna
l'assise dell'aria:
darai un nome
a quanto oggi mi giace accosto
della bocca, alla pioggia
segni cerei ed
acerbi, e tutti figli della
chiostra di miosotis, storditi
dall'aspetto d'organze.

Il vento è la cruna
d'un altrove del che.

Alle volte si sente una porta,
da chi viene
per mare: è un po' il
clima degli specchi
- affatto ignaro del cospetto - e
resta loro intorno.

**

Il fiore del mais

È alcuna incuranza
nel passo, molto
i vincastri del ventilabrio
hanno angoli.
L'arare, allora,
si fa pazienza
nell'ansa dei carici,
con apposto d'orlo, e –
di spessore poco –
la quinta mattinatale,
coeva per ranghi
di bacio.

Sente piovere
tanto si è fatta evidenza.

Dei rudimenti del cielo
rigano la bocca.

Ogn'intorno,
nel tempo che è il sole d'un mese,
prende buio.
Le parole a statura, breve,
ordendo tessuto nella filanda
o contando
con i segni dell'abaco
la molitura, gli arbusti
del pepe sulla stuoia.

La ghiera dell'ombrello, a sé – silloge
del sillabario del fuoco.

Ti feci sera per giacervi.

A labiati, alveabili sbocci
conchiudono
i genii delle mani.
Nella parola è qualche arenile;
non sanno che danzarti
grafemi,
né questo foglio – constati –
è volto che neglige, trascura.
Ogni illecébra si dà
ad emulare
l'ascosto flabello
dei propilei, asserta in oreadi
un'éndice che ne coglie
apocrifa. Neppure il Nome
è auspicio bastevole
a che vi si colga
un noi dell'in-sistere.

L'encomio sotto l'odierno
è asola al chi.

[I testi sono tratti da Le insidie/Neumi, di prossima pubblicazione per LietoColle]

Notizia.

Stefano Salvi è nato nel 1975 a Varese, dove risiede. Collaboratore di LietoColle, attualmente, insieme ad Alessandro Broggi e Carlo Dentali, dirige "L'Ulisse", rivista on line di poesia e pratica culturale. Sue poesie e saggi sono rintracciabili in riviste e nella rete. È di prossima uscita per LietoColle, a sua cura, con C. Dentali, l'antologia *Il presente della poesia italiana*.

PICTA V

ed i cancelli sono già chiusi
a pristina hanno deportato etnie ma nell'adiacenza ci svolgiamo indifferenti
crediamo che il ritorno dei nazionalisti sia un caso e non dipenda dal trauma della rimozione
ma d'altro canto l'uomo non è pronto ad ascoltare la verità
che i morti seppelliscano i morti!
un vecchio sciatto avvolto in piedi di sciarpe sbrindellate
giace appoggiato al muro scrostato della città vecchia
le donne che transitano a testa bassa a muso lungo la dentiera storta
le spalle squadrate con due corte braccine che mantengono in equilibrio le borse della spesa
stracariche di merce avariata da cui fuoriescono scontrini imbevuti d'olio e di sugo scaduto
non alzano più lo sguardo per capire o interrogarsi sulla natura dell'uomo
un pezzo di carne che resta ancora vivo ma col tempo atrofizzato
grida sbraitata questa piccola scomoda sentenza d'estinzione
ma nessuno sembra registrarla sui giornali si è scritto d'altro
se fossi ancora in vita avrei tentato forse invano di liberarlo
una mano avrebbe stratonato il capo sfilacciato sul ventre
la rotazione si sarebbe realizzata lungo l'asse terrestre
una montagna crescente di stoffe avrebbero verniciato l'angolo di strada l'asfalto
in fondo agli occhi si sarebbe stampata indelebile l'immagine d'uno scheletro vivente
un sopravvissuto a kigali un solzenicyn magari meno antisemita
persa la prerogativa all'invettiva questo pelle-e-ossa avrebbe vagato per le vie senza negozi
e sopraffatto dal senso d'inutilità si sarebbe accatastato sotto i ponti
a comporre un mosaico (proporzionato) di membra
che i morti seppelliscano i morti!
rivolge puntualmente l'anziano vogatore la pesca è terminata andate in pace
e non aiuta arrabbiarsi avere paura d'invecchiare e scoprire allo specchio nuove macchie
i capelli sparsi sul cuscino e raccolti ogni mattina negli angoli del bagno
farsi aggredire e intaccare dal tempo che furioso passa inosservante a parlamentare col buio
i corvi che si ramano sulle costole sfogliate fuori dalle finestre per sentire di tanto in tanto il
vociare delle anime dei defunti seppelliti come da tradizione nei campi sotto gli alberi da
frutta
ma senza arrabbiarsi e non cedere alla moda della perpetua adolescenza fino ai quaranta ai cinquanta ed
oltre ancora
sai alle donne piace la pelle battuta dall'oscillazione solare della meridiana di greenwich
le mani da vecchio le unghie quasi trasparenti i peli sottili come filo da pesca
e t'accorgi lascivo d'abituarti a guizzare gli occhi da un particolare all'altro
farsi incontinente nei gesti e nelle maniere dopo una vita di correzioni e sottrazioni
bilanciare (e non è facile) l'omo e l'etero sentimentalità
ma comunque si resta bambini in qualcosa nel fondo come poggiare i piedi
anche dietro ai cancelli s'invecchia e si muore lo stesso

(Da *l'inquisizione*, poema drammatico in trentatré picta, 2000-2004)

8.7

l'ultima volta in fuga dal ricordo dall'amore dal
gioco e mi avrete sulla coscienza a lungo fino alla
fine dei giorni arderà l'anima rinuncerete a
specchiare il muso a riconoscere gli occhi il naso la
geometria degli zigomi riflettendovi nello sguardo a
cui tanto avete lavorato e forse mentirete
nell'ascoltare il suono della campana battere a
morto muterete augurandovi che il figlio prima o
poi affondi le sue conquiste nella vostra carne e
cancelli la linea segnata sulla sabbia dal passaggio
del serpente

8.8

ti toglierò la vita e non saprai se era giunta l'ora o se
al contrario un altro ha scelto al tuo posto nel
pianto che sfascerà l'impalcatura sorretta da
picchetti e martelli e tradimenti potrebbe sollevarsi

una marea un'onda anomala che invaderà il mondo
travolgendo città spazzando via asili e case di cura
ma chi se ne accorgerà se non noi che di questa
farsa siamo gli unici spettatori e gli unici malconci
detrattori sentirsi inutili al mondo senza scopo
produttivo senza collocazione nell'ingranaggio mi
toglierò la vita e se non occorre smetterò d'amare

(Da *il pianto*, poema carcerario, 2004)

seconda colonia

una giornata calda asciutta dall'alto cielo e dal
vento meridionale capace di mascherare l'inverno
come le gambe velate d'un giovane infermiera o di
una farmacista dal camice aperto che si accarezza
con delicatezza le caviglie
una giornata che incuba la malattia l'influenza che
domani l'altro spunterà da sotto le lenzuola e bacerà
sulla bocca la madre e i figli mentre il padre andrà
al lavoro imbottito di aspirine
una bella giornata che illude sul piacere della
solitudine sul centellinare del vino in un bicchiere
ampio trasparente per poche oscillazioni o sulla
facilità d'imparare di nuovo a nuotare
una giornata improvvisa che dalle prime ore
risveglia i sensi abbraccia le carni e porta a perdere
per strada i centimetri di lana e cotone
ma l'amore
l'amore bussa e talvolta non si riesce a sentire

(Da *naufragio al tempo delle colonie*, silloge, 2005)

[Tutte le composizioni fanno parte del volume *il molosso (ciclo poetico e drammatico)* di Tiziano Fratus, Editoria & Spettacolo, Roma, 2005. Il volume è stato presentato a Ravenna durante la Giornata Mondiale della Poesia ed alla recente Fiera Internazionale del Libro di Torino.]

Notizia.

Tiziano Fratus (1975) ha pubblicato i volumi di poesia *lumina* (2003), *l'inquisizione* (2004), ha scritto e diretto lo spettacolo *l'autunno per eleni* (2002), ha diretto il videopoema *nell'uomo* (2004) presentato al Festival Internazionale di Poesia di Genova, al Museo d'Arte Contemporanea di Roma, catalogato presso la Scottish Poetry Library di Edimburgo e la Poets House di New York. *A inquisição* è stato tradotto in portoghese e presentato presso la Casa Fernando Pessoa di Lisbona; alcuni quadri sono stati tradotti in francese e presentati a Parigi dalla Compagnie Fideste. È uno dei vincitori alla XII Biennale di Poesia di Alessandria. Ha pubblicato volumi sul teatro contemporaneo e tenuto conferenze in Italia e in Europa (Lisbona, Orléans, Bratislava); lavora presso Outis - Centro Nazionale di Drammaturgia Contemporanea. Dal 2000 dirige l'osservatorio di poesia e teatro «ManifatturAE» (www.manifatturae.it). Vive a Torino

e in ascolto ammutire
della parola in me, dell'oltre di lei
e questo atteggiamento di devozione
ogni devozione
come un addolcirsi
del pasto che nasce e non muore o
nel tuo tufo un arcuarsi
così bello che nemmeno la morte
può toccarti
sebbene essa, come un cappotto
scambiato al guardaroba, troppo stretto
mi vesta e m'impedisca d'essere violato
ma andandomene via
può darsi
che, sui trent'anni,
un'ora dopo le croci e in ginocchio
come loto da mano scura di semita
mi sia lasciato aprire
e, incuneata, m'imperli la tua valva

risolto
di ecatombe, l'immane bilico di istinto di forza
e armonia sola istanza
che discerne in scatti inconsulti o distesi
l'assedio di un patibolo
o l'arbitrio di un flutto
e che in forma di barbara purezza plana
ogni violenza
di pensiero, rigore, disciplina, azione
come una acerba norma ridestata
di ritmo umano in vellutata orma
dalla grazia di senso che mi fu donata
e poiché basta
un dolore a fare una vita a darle forma
fui il fuscello docile
alla dolcezza dell'aria in cui,
come nell'arioso agio di un verso,
la pesantezza della carne restò librata
e così l'incedere della solennità
si represses in un pigolio, ma snidato
del corrivo,
sborso per la fondazione cruenta
che suppurando le circonvoluzioni
appena presaghe di un'imminente
pasqua della propria civiltà,
che di persuasione per la libertà le colmò, le espose all'abbrivo
di una inferma perfezione, in cui
pullula una disperanza, abbatté
gli uomini a uno a uno come un inno
che muoia di bocca in bocca o
da naufragio un'estasi
che alzassero in pattuglia
cantilenando sopra il gozzo

e ora che della devastazione al colmo
non risponde che la distrazione della vita,
che il proprio corso procede, come
di una bestia su un fianco abbattuta
il cabrarsi dal melmo che la strema
con improntitudine ci informa
del fatto che sia viva, testando all'agonia
la resistenza,
del dolore il ricorso eterno
nella forma si impronta

di cultura
che quell'accidia incrementa che,
senza precipitarli, già ha
germinato in loro il raschio dilavando
in quieto mormorio,
dell'acqua affine allo scorrere sonoro

Così risuonò nel verbo dei poeti
il primo detto del pensiero occidentale: nuziale
soltanto è un fluttuare, un sorgere
in alternanza, un essere che dilata
a ciò che fu e sarà come occulto irrigare
di una roggia e se ironia non fosse
l'atto di riguardo o proscenio
di pienezza una sete concreata
nel prodursi di un indugio del chiarore
poi tratto a farsi parola,
anche dopo aver cercato di perdurare
nella soglia d'esistente, che è ciò
da cui una cosa inizia a donarsi,
nella resa di sé dall'incrudire del nitore
l'abbandono conoscerebbe

Notizia.

Patrizia Mari (1967) ha compiuto studi classici con un particolare approfondimento della Storia dell'Arte del Quattrocento e del Cinquecento e, successivamente, degli aspetti teorici e filosofici della psicoanalisi. Nel 2002 ha pubblicato, presso Prospettiva editrice, una trilogia di racconti intitolata *L'angelo della morte* e nel 2004, nella collana "Opera Prima" (Cierre Grafica), il volume *Sclerodermia*.

Lusi de Mirabeo

Eco cue'ò che vanza!
'Ncora on fià de tempo...
Ma 'ndove se farai
'ncora i funerali?

Eco, no' chi, no' là
iè giorno. Nevega
e no' se sa se nevega.
No' la se vede la neve,
no' se sa 'ndove se iè.
E gli omini, anca
se li capisso 'ncora,
i iè cofà aria
che entra e pò se perde...
Cussì se sforza el poaro
diaolo, magnando sabia
e desaparando tuto del to ocio,
del mio... striti a gnente
da n'ora a l'altra...

Eco cue'ò che vanza:
invesse dei funerali
'ste boche cusie e poco
de fameiare a s-ciarare el leto,
o cue'ò che resta del tempo.

[Luci di Mirabella - Ecco quello che avanza. Ancora un po' di tempo... Ma dove si faranno ancora i funerali?

Ecco, non qui, non là è giorno. Nevica e non si sa se nevica.

Non si vede la neve, non si sa dove si è. E gli uomini, anche se li capisco ancora, sono come aria che entra e poi si perde... Così si sforza il misero, mangiando sabbia e disimparando tutto del tuo occhio, del mio... stretti a niente da un'ora all'altra...

Ecco quello che avanza: invece dei funerali, queste bocche cucite e poco di familiare a rischiarare il letto, o quello che rimane del tempo.]

Mati tuti i dì

Cue'ì che no' speta gnente.,
gnanca la morte.
Cue'ì inciavà par drento
e anca par fora
cofà se i ghesse el demonio.
E uno, a tute le ore,
el gà el so gran da fare a ciamar
che i ghe porta la camisa de forza.
E n'antro, co la note pare che la sgiossola vosi cofà 'na grota,
el buta le so cuatro strasse
zò dal balcon pì alto
cofà se ghe fusse qualcun
o calcossa là fora.

Cristo, trovalo ti el senso
de tuto cuesto. Mi capisso solo
che se se abitua a tuto,
cofà se no' ghe fusse
na' Madona da capir,
cofà se no ghe fusse
cue'ì che no' speta gnente:
gnanca la morte.

[Matti tutti i giorni - Quelli che non aspettano niente, neanche la morte.

Quelli chiusi da dentro e anche da fuori come se avessero il demonio. E, uno a tutte le ore, ha il suo gran da fare a chiedere che gli portino la camicia di forza. E un altro, quando la notte sembra stillare di voci come una grotta, getta i suoi quattro stracci giù dalla finestra più alta, come se ci fosse qualcuno o qualcosa là fuori.

Cristo, trovalo tu il senso di tutto questo. Io capisco solo che ci si abitua a tutto, come se non ci fosse una Madonna da capire, come se non ci fossero quelli che non aspettano niente: neanche la morte.]

Fa che la vita

(vose de me pare)

No' digo poco, ma fa che la vita
no' se fassa mai lisiera...
Cuesto inpara: tiente da conto
e insisti, ora co' zogia
e ora senza vela de fortuna,
no' secar el to cuor a cue'ò
che no' te gh'è el coraggio de chiamar...
Fa che la vita no se fassa
mai lisiera, cofà in istà
on vestito de lin, che,
'na òlta tolto da indosso,
vodo el xe in tuto de ti.

[Fa che la vita - Non dico poco, ma fa che la vita non si faccia mai leggera... Questo impara: non sciuparti e insisti, ora con gioia e ora senza vela di fortuna, non seccare il tuo cuore a ciò che non hai il coraggio di chiamare...

Fa che la vita non si faccia mai leggera, come in estate un vestito di lino, che, una volta tolto da indosso, vuoto è in tutto di te.]

In basso

(vose de me pare)

'N'aria che resta anca
pì sconta, in alto la porta
l'osèò e somesse
senza peso da le cuai sbocia fora,
'fà par caso,
el càò d'ì boschi.

Oh, se anca gnente
la chiama, istesso la vita,
co' ostinassion,
no' la score che in basso,
'ndove se pol trovar 'na fortuna
anca in te 'na brincà de loame.

[In basso - Un'aria che resta più nascosta, in alto porta un uccello e i semi senza peso dai quali germoglia, come per caso, il limitare dei boschi.

Oh, se anche niente la chiama, lo stesso la vita, con ostinazione, non scorre che in basso, dove si spalanca una musica di paradiso persino in una zolla di letame.]

Vose

Qualche òlta inte 'l silensio
de 'n bus, sento (credo

forse de 'scoltar, cissà)
'ndare on corpo zò tra i rami.
Longo, lento e cieco pare
el so' cascàre, né lo ferma mai
o tronca anca pa' un fià
on qualche sigo.

E forse so mi cue'ò che va zò,
casca, cue'ò che come ciamando
siga drento de élo e anca
on fià fora, par sbajo
forse ciapà drento la vita
senza nassare e morire.

[Voce - Talvolta nel silenzio d'una forra, odo (credo forse di udire, chi sa) precipitare un corpo fra i rami. Lunga, lenta e cieca pare la sua caduta, né la interrompe o conclude un qualche grido. E forse sono io quello che va giù, cade, quello che come chiamando grida dentro di lui e anche un po' fuori, per sbaglio preso dentro la vita senza nascere e morire.]

(da *Testamento*, LietoColle, 2003)

Carogna

Ancuò 'rivo a la strassa che son.
Forse dovaria butarla via,
senza che gnessun se ne daga a male.
No' so cossa che trovaria, zonto,
se anca ghe fusse calcossa...
Ma vardare 'vanti no' iè
proprio par mi, parché desso moro
se 'ncora ghe credo. Eco,
'na barca che la resta a gala
se no' la fa acua,
cô ghe xe qualcun che la comanda.
E qualche òlta se diventa veci
parché se pensa prima a centomia bagoli,
cussì se finisse pa' essere
l'ultima ostia che vien in mente.
Xè cofà inibiarse pa' n'acua
che se inbarca drento
anca se pare che no' ghe sia
el sbrego pi picinin, né calcossina
- calcossina apena - fora posto
e pare, pare dal bon
che tuto scora lissio cofà sempre.
A òlta se xe parfin convinti
che le robe staga propio cussì.
E se se sforza. Fin a quando?
Vegnaria da dir: "Fin quando
che no' se 'riva alla strassa che se xe".
A sto poco che xe tuto e gnente,
che senpre xe sta tuto e gnente.

Ma intanto l'acua che prima gera 'na pocia
desso la xe on lago, el passo pì curto e lento,
anca se se voria essere lesieri.
Sì, ma lesieri iè le carogne!
Alora se se lassa tirare zò
de qualche scheo, che piazza o no.
E se pensa: "Pitosto che carogna,
la va ben cussì".

[**Carogna** - Oggi arrivo allo straccio che sono. Forse dovrei buttarlo via, senza che nessuno se ne dia a male. Non so cosa troverei, aggiungo, se anche ci fosse qualcosa... Ma guardare avanti non è proprio per me, perché adesso muoio se ancora ci credo. Ecco, una barca che resta a galla se non fa acqua, quando qualcuno la governa. E talvolta si diventa vecchi perché si pensa prima a centomila sciocchi gravami, così si finisce per essere l'ultima incombenza che viene in mente. È come inabissarsi per un'acqua che si imbarca dentro, anche se pare che non ci sia la più piccola falla, né qualcosina – appena qualcosina- fuori posto e pare, pare davvero che tutto fili liscio come sempre. A volte si è perfino convinti che le cose stiano proprio così. E ci si sforza. Fino a quando? Verrebbe da dire: "Fino a quando non si arriva allo straccio che si è". A questo poco che è tutto e niente, che sempre è stato tutto e niente. Ma intanto l'acqua che prima era una pozzanghera adesso è un lago, il passo più corto e lento, anche se si vorrebbe essere leggeri. Sì, ma leggeri sono le carogne! Allora ci si lascia tirare giù di qualche centimetro, che piaccia o no. E si pensa: "Piuttosto che carogna, va bene così".]

Incontro con l'angelo

"Capisco. Adesso capisco.
Allora ero da solo anch'io.
E se non il primo colpo,
era il primo avvertimento..."

"È vero: età dell'ansia,
ma non era come il fuoco
della memoria che si spegne,
quando non resta
alcun ospite da invitare".

"Già, ho abbassato gli occhi
e a lungo ho atteso che il mio oro
si mutasse in pane. 'Il futuro
si leva in avanti', mi ripetevo,
ma era come illudersi
di vivere nella vitrea trama del cielo".

"Questo è concesso alle stelle
e quando ricadi non scorgi in loro
che ceneri. Dimenticale dunque,
e osserva bene".

"Come mi sembri ostile d'improvviso!
Piuttosto, estinto il debito,
non ebbi che una debolezza:
bere da due calici,
anche se non ero in grado di tracciare il solo,
unico cerchio che mi avrebbe
salvato dalle risa.
Già, è stato come chiedere un fiammifero
alla pioggia. Eppure non mi lamento,
chèri: in difetto di sostanza,
ma anche senza maschere,
io non sono tra i risparmiati".

"Nessuno lo è", disse, secco.
"Non lo è chi ha atteso la pietra.
Né chi l'ha scolpita.
A forza di contare
ti sei consumato le dita
ed ora l'ombra sul muro
non ha più la stessa evidenza..."

"Come che sia.
Pari alla mia propria misura

oggi, rispondo 'assente' a me stesso.
Inafferrabile saldezza:
dopo il tempo delle amicizie fantastiche,
la notte invecchia in un niente
e ci si trova a pendere
come esseri in cordata,
ma ognuno non più solo
che legato", dissi alla fine
"ognuno non più appeso
che con il proprio fiato".

Attesi e rimasi in silenzio.
Poi fissai a lungo quello che sembrava
in tutto e per tutto simile a un angelo.
ma quando, non fidandomi
solo degli occhi, mi avvicinai
per sfiorare una delle ali
che pendevano lungo il corpo,
quello - con mio spavento - si polverizzò.
Allora ho rialzato gli occhi
e non dubitai:
stavolta era passato lassù,
oltre l'azzurro,
per rompere con le effusioni

e abbattere l'ultimo muro.

(inedite)

Notizia.

Renzo Favaron, nato a Cavarzere (Ve), vive e lavora a San Bonifacio (Vr). Dopo un'iniziale plaquette in lingua, nel 1991 pubblica in dialetto veneto *Presenze e conparse* con una prefazione di Attilio Lolini. Poesie dell'autore sono apparse in: *La tartana degli influssi*, *Lo spartivento*, *Lengua*, *Via lattea* e *Diverse lingue*; ha collaborato con la rivista *il Verri*. Del 2001 è il romanzo breve *Dai molti vuoti*. Nel 2002 esce un'edizione per bibliofili, presso le edizioni Pulcino-Elefante, con disegni originali di Giancarlo Consonni. Del 2003 è la raccolta poetica *Testamento*, edita presso LietoColle.

Le croci bianche

*

è un altro cuore
il peccato, lo si accosta
a semi e penitenza.
"noi siamo" e la vita ingloba,
la pietra che cade
rifonda e àncora
alla volta del cielo

, ma
si ciba di altra
giustizia il sangue
e oltre lo stagno
non hanno albe
ma tacite rose, gli ultimi fiori

*

"come la rosa è la crepa" dici,
la venatura che tesse d'altro
il confine tra silenzio e distanza.

tieni stretto il tuo unico morto
ancora partecipa alle venature
d'ozio del dolore che screzia
la mano; un passo è cedere
i testicoli al secolo, avanzi
di pane salato e maschere umane

*

l'urlo è la rabbia
che celebra l'istante

e

ciò che punisce è un vento che discioglie
il lascito dell'abbraccio e il secchio
che sfiora l'orlo del pozzo; si fa pienezza
nell'essere vuoto, regola d'eresia,
e acqua di vanità nascosta dietro
le proprie radici.

*

il luogo ora – dove non sei
e che possiedi – è levigato:

unghie ciabatte metalli cadute.
Hai leccato il sudore delle ombre,
gli astri che ascrivi ai nomi
in secche rudi di percezione;

ne siano fede i morsi e le
croci bianche

*

la luce dimentica la carne
e il sapore che si dà
spesi in svilimento di preghiere;

il bambino: "stammi vicino
ora che viene sera e la luce
sfrontata immacola il pensiero".
Ha bruciato le rose per fare
della vita un lembo che bastasse,
una tana da uccello, una piazza
civile; sai è altro, puoi altro:
nulla è innocente, mano stringe
mano ed è privilegio, caduta in colpa:
la rosa che baci era morta,
alito antico, la rosa
che baci moriva in palpebre e
carezze spese in ultimi sogni;
vittima e sorella, le vene
danzano in aspre sentenze?
Sii il limite esausto, pelle cupa,
e cenere di rosa che ancora brucia.

*

ad Alberto Giacometti

già chiusi al silenzio
ancora avanzi.
avanti è un tratto
e disperdi a disperdere
"si deve fare esattamente
ciò che si vede".
ci sono cortecce sui rami
che idolatrano monti, e
santuari dati, come comandi,
perché un dio: "risieda tra voi".

ciò che fuoriesce è ciò che rientra,
lacerti di mosaici, interi e netti
in sguardo e stupore.

Homme qui marche, avanza
e ciò che resta dei morsi
è mangiato: sii mio, sei mio

Notizia.

Paolo Fichera è nato a Sesto San Giovanni nel 1972. È direttore, insieme a Mauro Daltin, della rivista "PaginaZero-Letterature di frontiera" (www.rivistapaginazero.net), di cui cura anche la sezione di Poesia. Suoi testi sono apparsi, tra gli altri, su "Poesia", "Segnature", il "Domenicale" e sono in corso di pubblicazione su "Atelier" e "Almanacco del Ramo d'Oro". Alcuni suoi testi sono ospitati sulla rivista tematica "Ulisse, n.1" e sono stati compresi nelle antologie collettive "Il segreto delle fragole" 2003-2004, della Lietocolle. La raccolta "una radice" è ospitata e pubblicata on-line nel sito di Nanni Cagnone. È autore di opere teatrali. Lavora come autore per il Touring Club Italiano, la DeAgostini e diversi studi editoriali.

