



a cura di
ANDREA INGLESE

Numero 5/6
febbraio 2010

5

Andrea Inglese EDITORIALE

INTERVENTI SU VIAGGIO ALLA PRESENZA DEL TEMPO DI GIANCARLO MAJORINO
Biagio Cepollaro, Alessandro Broggi, Gherardo Bortolotti, Andrea Inglese

POP E MANIERISMO ALTO E BASSO *Dialogo tra Biagio Cepollaro e Jacopo Galimberti*

INTERVENTI SUL TIRESIA DI GIULIANO MESA
Marco Giovenale, Bruno Torregiani, Andrea Inglese

Alessandro De Francesco OSTACOLI, IPOTESI, COMPLESSITÀ

Tiziano Fratus MENO CARTA POSSIBILE

Fabio Teti OGGETTO IL «VERO» *tre testi*



POESIA ITALIANA E-BOOK

www.cepollaro.it/poesiaitaliana/CRITICA/critica.htm

www.cepollaro.it/poesiaitaliana/E-book.htm

EDITORIALE

Il provincialismo letterario, i dieci lettori e lo spaesamento della critica

Andrea Inglese

Scrivere nella provincia letteraria

Il provincialismo letterario è un fenomeno perfettamente coerente con un paese come il nostro, in declino, sempre più spaventato e credulone, che disprezza la cultura e la ricerca, in cui rifioriscono nostalgie fasciste e si rafforzano sogni di linciaggio. Provincialismo letterario e paranoie nazionaliste, di corpi sociali sani, belli ed onesti, sono fenomeni che si sposano bene. Soprattutto quando aumenta, come è il caso, la miseria. Come dice lo storico francese Gérard Noirel: “Per chi non possiede nulla il richiamo all’identità nazionale diventa l’unico bene di cui andare fieri”. (Provincialismo letterario e fascismo estetico, vanno a braccetto: la complessità o l’imprevedibilità del messaggio è il male da annichilire, così come tutta l’umanità non conforme al modello della maggioranza mediatica.)

Tutto quanto ci serve noi ce lo abbiamo, è accessibile, sottomano. Ammirare, copiare, spiare gli altri, imparare qualcosa dagli altri, non va bene. (È roba di giapponesi e cinesi.) La massima sicurezza di sé, nel momento di massima miseria di sé. Scrivere in questo paese è diventata una cosa facile, talmente facile, che chi ha la pessima abitudine di non scrivere facile è sospetto. Il pluralismo è un lusso che il provincialismo letterario non si può permettere. Che ci siano forme e pensieri diversi della forma, che ci siano i tempi di comprensione della forma, diversi per i diversi lettori, questo è un elemento di eccessivo disturbo. Tutto a tutti, nel minore tempo possibile. Il provincialismo letterario può essere perfettamente accettato a sinistra, in un paese proteso a destra. Si fa così: delle tante persone che scrivono e pensano, se ne rendono note sole alcune, dei temi e delle forme d’espressione se ne selezionano solo certuni; poi si fa in modo che i soliti noti parlino sempre delle solite cose, negli stessi termini. Tutto questo crea un’aria familiare, un paesaggio riconoscibile, senza brutte sorprese e tranelli, senza troppi malintesi, quasi che, prima d’incontrarsi e dialogare, già tutto sia deciso, saputo, masticato. E in questo modo i libri si vendono anche più facilmente.

Naturalmente il provincialismo letterario, dall’alto dei suoi placidi assolutismi e delle sue fiere autarchie, è a sua volta sobborgo della letteratura. Lo è inconsapevolmente. Così come i periferici Gombrowicz e Kiš, ognuno dei quali costretto nelle beghe della sua provincia letteraria, polacca per uno e jugoslava per l’altro, sono diventati continenti, di cui la grande Europa letteraria – Gran Bretagna, Francia, Germania – è col tempo divenuta provincia.

I malintesi sono il pane quotidiano di una letteratura vivente: le forme evolvono nel tempo attraverso una continua sfida al pensiero; le forme sollecitano un pensiero che sia alla loro altezza. Nel mondo del malinteso, la critica letteraria ha un ruolo fondamentale, non tanto perché scioglie i malintesi, ma perché li riconosce come tali, scopre la difficoltà dell'intendere, accoglie il tempo necessario che una forma esige per essere compresa in quanto forma. Il primo dei malintesi letterari, infatti, è: *la forma non si vede, eppure c'è*. (Malinteso esemplare: Landolfi legge *L'innominabile* di Beckett, e dice: stenografia di una nevrosi personale, non c'è forma.) La critica non può far amare un autore, ma può mostrare *chi* è un autore. La critica non può rendere popolare una forma, ma può essere in grado di *riconoscerla*. Questo è il ruolo principe della critica. Essa si occupa, per definizione, anche di ciò che non è popolare. Essa si occupa di esibire, al di là degli uniformi gusti del pubblico e delle dogmatiche poetiche degli autori, la pluralità delle forme possibili. Verrebbe quasi da dire, per essere espliciti e rozzi, la critica garantisce l'esistenza delle minoranze letterarie.

Che cosa sono le *minoranze letterarie*? Sono gli autori marginali, gli autori cosiddetti "appartati", il sottobosco letterario? No. Minoranze letterarie è un concetto grezzo, ma utile oggi per rendere comprensibile il mio discorso. Le minoranze letterarie non sono autori minori. Sono autori che, pur pensando la forma, pur lavorando attraverso una forma, non sono popolari o suscitano malintesi (non c'è forma!). Ma se c'è una forma, ci sarà anche un lettore: in quanto la forma è *per* il lettore, è ciò che apre il mondo al lettore, attraverso un testo organizzato. A questo punto, al critico come all'autore, poco importa che i lettori vengano a frotte, che quella forma venda, incontri il gusto o lo scontri.

In Italia, ormai, passa per democrazia l'esatta *degenerazione* della democrazia, così come è stata denunciata da due secoli a questa parte già da Tocqueville e Stuart Mill). Democratico, oggi, in Italia, è il potere assoluto della maggioranza: solo chi è maggioranza ha diritto di parola, e sia fatta la sua volontà. La minoranza ha sempre torto e taccia. (Ovviamente, questa è quella che si chiama *dittatura della maggioranza*, non sana democrazia). Ora il mercato editoriale, e i suoi autorevoli interpreti, non sembrano seguire altre logiche. Inizialmente si dice: non siate elitari, valorizzate la letteratura che vende (popolarità o massificazione?). Anch'essa ha un suo pubblico, una sua ragion d'essere. E, in più, fa campare bene gli editori. Tutti siamo d'accordo: nessuno vuole mettere all'indice Fabio Volo e tutta la folta letteratura *easy reading*. Solo che, a poco a poco, la questione viene rovesciata: è colui che scrive per pochi che deve giustificarsi, dimostrare che ha qualche diritto d'esistenza, che non è un poco di buono, o semplicemente un esecrabile inetto. Ma, nel migliore dei casi, nessuno decide di scrivere per pochi; semmai individua la forma per dire certe cose che, *in quel momento*, trova ascolto solo presso alcune persone. Per molti, questa situazione è frutto di una grossa carenza, un guasto. Scrivere per pochi è una colpa. (Ora la critica, oggi, può servire anche a lavare gli autori dalle loro colpe, distinguendo ciò che non ha forma, da ciò che ha forma e attende di trovare dei lettori disposti a guardare il mondo attraverso di essa.)

Scrivere per dieci lettori

È davvero così esecrabile uno scrittore che ha *dieci lettori*? Si tratta di una forma d'insopportabile autismo culturale? Ponendomi queste domande, mi è stato d'aiuto un brano di Roberto Roversi di una forza sovversiva e profonda: si tratta di un'intervista del 2003 fattagli da Fabio Moliterni (in *Tre poesie e alcune prose*, a cura di Marco Giovenale, Sossella, 2008), in cui l'autore fa riferimento alle sue recenti opere, in prosa e versi:

“Anche in *Dopo Campoformio* e nelle *Descrizioni in atto* utilizzo un linguaggio stratificato, il discorso giornalistico assieme al parlato quotidiano, eccetera. Ma con la cautela che mi veniva dal rispetto riferito ai miei lettori, che quantificavo in otto, dieci unità. Li vedevo naso per naso, occhio per occhio: il mio lettore auspicabile non era il lettore universitario o raffinato. Era il lettore che aveva, in quel momento, un interesse per quei problemi che affrontavo: mi leggeva, ma non mi cercava, si imbatteva in me coinvolto dall'interesse per le questioni che trattavo.”

Si possono avere dieci lettori scrivendo un libro di poesia, un saggio, una raccolta di racconti, un romanzo. Poco importa. Dal punto di vista della letteratura, della vita e della metamorfosi delle forme, quei dieci o cento lettori ne valgono centomila o cinquecentomila. Non è un'affermazione consolatoria, è un promemoria, in tempi di generale offuscamento e di cultura subordinata all'unico modello del successo commerciale. E come ha ben sottolineato Roversi non è una questione della solita dicotomia cultura alta-cultura bassa, o letteratura di ricerca-letteratura di genere. In determinati casi, il talento di uno scrittore consiste nell'individuare una forma divulgativa per un tema culturalmente arduo. È il caso ad esempio dello Sciascia de *Il giorno della civetta*, che si pone il problema di tradurre in forma romanzesca, scegliendo il sottogenere popolare del poliziesco, un fenomeno complesso come quello mafioso. Scrive nella postfazione: “Ma di opere letterarie, romanzi racconti teatro, e sono quelle che meglio del saggio e dell'inchiesta raggiungono e informano un pubblico più vasto, ce n'erano soltanto due (...)”. In altri casi, si tratta di esprimere una visione estremamente singolare, che non può abbandonare un certo livello di complessità, pena la sparizione del suo specifico tema.

Ovviamente, il numero dei lettori di un'opera non può mai dirci nulla di decisivo rispetto ad essa. Per questo motivo la critica è necessaria. Ma, ripeto, non per dire quali sono i libri o gli autori migliori, ma quali sono i libri e gli autori che *varrebbe la pena leggere e per quale motivo*.

La difficile condivisione

Esposto questo nobile principio, torniamo con i piedi per terra. E consideriamo quello che è l'argomento di questa rivista telematica: la critica letteraria prevalentemente di poesia. Si tratta di un'attività difficile, che implica la capacità di padroneggiare un bagaglio tecnico complesso, e che però si esercita, tolti i morti e i canonizzati, su una realtà nebulosa e mediaticamente irrilevante. Un critico di poesia può guadagnarsi il pane proponendo le sue competenze all'università, alle pagine culturali di quotidiani e periodici, all'editoria. L'università favorirà il suo lavoro solo sui morti e sui pochi viventi sufficientemente canonizzati. Egli sarà quindi costretto, nei ritagli di tempo che la sua carriera gli offre, a dedicarsi a "scappatelle" militanti, laddove la sua azione è più che mai necessaria (identificare e descrivere le forme).

Le pagine culturali, per lo più, s'interessano ai poeti quando si buttano giù dal balcone, finiscono in manicomio, tirano sotto la moglie, crepano di cirrosi epatica, e in pochi altri casi. (Uno di questi casi, però, è particolarmente vergognoso, e bisognerà almeno ricordarlo. Vi sono critici-critici o critici-autori che di tanto in tanto si spendono nella critica di poesia, come attività di ossequio privato ad amici, padrini, figliocci, nipoti. Poiché in poesia non vi sono interessi economico-editoriali in gioco a garantire una minima forma di bilanciamento dei giudizi, l'interesse privato in atto pubblico è divenuto una prassi consolidata. Si parla in nome della poesia, quando in realtà si manifestano affetti amicali o si scambiano favori di corporazione. Tutto questo riguarda anche altri generi di cui si occupa la critica letteraria militante, ma nel caso della poesia la sua poca rilevanza mediatico-editoriale rende il margine di arbitrio critico esorbitante.)

L'editoria non vende con la poesia, e quindi s'interessa a singhiozzo, in modo capriccioso di poesia, e mai più di tanto. Questo dimostra a sufficienza come sia difficile, oggettivamente, fare il critico di poesia. Era per questi stessi motivi,

che Biagio Cepollaro ed io avevamo lanciato questa iniziativa. Raccogliere le forze disperse e provare a concentrarle, in modo da rendere più accessibile quel che di interessante si produceva in Italia e che rientrava nel nostro raggio d'attenzione.

La nostra idea era quella di aprire lo spazio a critici accademici, a critici militanti e a critici-autori. Ed era quella di proporre delle incursioni "leggere". Oltre ad essere leggeri, questi quaderni, erano consapevolmente militanti, ossia si portavano dietro alcuni presupposti poetici del curatore e dei suoi compagni di strada. Insomma, in nessun modo ci siamo proposti di parlare in nome della Poesia e di farcene i più accreditati interpreti, anche perché c'interessava davvero sollecitare un confronto, riuscire a mettere in circolazione dei temi, dei vocabolari, uno stile di lavoro, degli strumenti di analisi. Tutto ciò compatibilmente con le nostre idiosincrasie e con le nostre mai del tutto sedate propensioni polemiche.

Ad esperimento inoltrato, posso provare a tirare alcune somme. L'impressione è che i "Quaderni" abbiano risposto ad una produzione critica variegata e di qualità, che cerca delle occasioni per condensarsi e giungere a confronto. Non mi interessa, però, valutare qui la tenuta o l'interesse di un percorso. Chi si è servito dei "Quaderni" può farlo benissimo da solo. Io intendo parlare soprattutto dell'obiettivo più alto che questi "Quaderni" si ponevano, ed era quello appunto della *condivisione* con altri di strumenti, temi, riflessioni. Questa condivisione aveva come scopo ulteriore quello di ottenere una sedimentazione tale di materiali, da permettere al discorso critico sulla poesia di partire ogni volta un po' più articolato e sfumato, un po' più pertinente e comprensivo. Ora, mi sembra che è proprio questo che non è avvenuto. La mia impressione è che di questa ambita condivisione non c'è traccia né nelle discussioni estemporanee sui blog né in altri ambiti più istituzionali o specializzati.

Ora io credo, come altri in questo momento, che soprattutto nell'ambito fragile e frastagliato della critica di poesia sia essenziale giungere ad un minimo di condivisione, per poter in seguito sedimentare, e fare in modo che ogni volta un argomento non sia ripreso da zero, come se uscisse fresco fresco dai dibattiti degli anni Sessanta, o Settanta, o nei migliori casi Novanta. *Proviamo ad essere contemporanei gli uni degli altri.* I "Quaderni" su questo versante non possono fare più di tanto, non sono uno strumento adatto. Ne intuisco anche i motivi, che sono in parte determinati dai pregiudizi (reciproci) che spesso impediscono un confronto tra diversi (per poetica, gruppo o rivista d'appartenenza, scuola, ecc.).

Per questi motivi il cammino dei "Quaderni" termina per ora qui, con questo numero 5. Non c'è però nessun senso di lutto in questa fine. Il compito della condivisione rimane e cercheremo altri modi per realizzarlo. Ne approfitto anzi per evidenziare alcuni temi che mi si sono chiariti con il tempo e che penso i "Quaderni" possano lasciare in eredità a chi continua a svolgere lavoro critico in altri contesti.

Un caso (mancato) di critica militante

Prenderò come esempio l'"Annuario" ultimo (*poesia 2009*, Gaffi, 2009) di Giorgio Manacorda e Paolo Febbraro, che si propone come l'"unico Annuario critico pubblicato in Italia". Scelgo l'"Annuario" per due motivi: il primo perché al di là delle sue pretese di unicità, si tratta di una pubblicazione che ha una sua storia alle spalle e che è incentrata sulla critica militante di poesia; il secondo riguarda uno degli obiettivi che quest'ultimo numero si è posto attraverso una specifica inchiesta. Tale obiettivo – nelle parole di Febbraro – consiste nel verificare "se c'è qualche speranza di parlare un linguaggio comune". È, in effetti, un obiettivo che interessa molti di noi.

Ora, senza entrare in un'analisi dettagliata delle 360 pagine dell'“Annuario”, voglio giusto rilevare alcuni errori a mio parere fondamentale dell'impostazione dei curatori. Errori da evitare, qualora lo scopo ultimo fosse davvero la condivisione di un vocabolario minimo.

Cominciamo dal primo. Ad un certo punto del suo editoriale, Febbraro scrive: “Cronachismo, classicismo, neoermetismo: i tre mali della poesia d'oggi.” A questi si aggiunge, lo “sperimentalismo”, che Febbraro cita in apertura di “Annuario”, attraverso un breve ritratto parodistico del “ricercatore del linguaggio”. La stigmatizzazione delle correnti, per via satirica, è una tentazione molto forte, che però non produce, dal punto di vista critico, nessun reale progresso. Ognuno, infatti, può porsi di fronte al poeta che incarna un'avversa poetica e fargli un divertente, sagace, ritratto parodistico. A che cosa davvero servono questi ritratti? Generalmente fustigano i poeti mediocri delle varie correnti, nel migliore dei casi possono fungere da contravveleno per le giovani leve o acuire il senso critico di qualche sprovveduto lettore. Ma di questi ritratti la nostra letteratura critica da Berardinelli in poi abbonda. Il progresso cognitivo che essi favoriscono, rispetto a quanto oggi si fa di buono, è zero. In compenso, sono un'arma che qualsiasi autore (talentuoso o scarso) può usare contro qualsiasi altro.

Bisognerebbe partire su tutt'altro passo. Ricalco qui un illuminante monito di Majorino: “Considerare l'avversario al meglio dei suoi argomenti e dei suoi risultati estetici”. Ciò significa accettare, a mio parere, la pluralità delle poetiche, non riconducibile ad alcun paradigma unico della Poesia. Ma accettare tale pluralità significa anche riconoscere che ogni diversa corrente, scuola, maniera, può esprimere dei risultati importanti, degni di grande interesse. Da ogni corrente possono emergere singoli autori che sono in grado di richiamarsi ad una certa eredità, riuscendo a vivificarla e non ponendosi come semplici epigoni. Piuttosto che limitarsi a dire che il cronachismo è il male della poesia contemporanea, sarebbe utile individuare i migliori dei “cronachisti” e valutare quanto di bene ci possa essere in loro e quanto invece di definitivamente sclerotizzato. E ciò vale, ovviamente, per qualsiasi corrente. Le poetiche sono uno sfondo, rispetto alle quali mettere a fuoco un autore. E un autore importante è sempre un individuo, compie un lavoro singolare, e come tale sfugge all'orizzonte stesso delle sue intenzioni, trasgredisce o reinterpreta in modo inedito vecchi precetti.

Il secondo errore è direttamente legato a questo. Febbraro e Manacorda, pur essendo consapevoli del loro approccio militante, e quindi parziale, se lo dimenticano spesso e pretendono di parlare in nome della Poesia, come se fossero di colpo divenuti dei pazienti ed equanimi fenomenologi, secondo lo spirito di Anceschi. Ma la fenomenologia delle forme poetiche richiede un'attenzione e una pazienza che non può essere presente laddove lo spirito polemico e militante prevale. I ritratti parodistici e la fenomenologia delle forme si collocano agli antipodi: i primi sono metodi di lettura riduzionista (riducono la varietà delle forme concrete all'unità di un carattere allegorico); la seconda è un metodo di

lettura pluralista e complessa (si segue la molteplicità delle forme all'interno di una stessa figura d'autore).

Con questo non intendo ovviamente negare l'approccio militante (il dogmatismo della poetica d'autore). Dico solo che è bene esserne consapevoli e togliersi, però, ogni residuo schema monoteistico dalla testa: non è possibile pretendere che l'essenza della poesia sia interamente custodita nell'orizzonte del proprio lavoro formale. Anche se detesto le inflazioni manieristiche o neormetiche, mi aspetto sempre di trovarmi spiazzato e affascinato da qualche importante autore manierista o neormetico. (Io amo Penna, e Caproni, e Fortini, e Pagliarani, e Zanzotto, e Cavalli, e Rosselli, ecc.)

Ma vorrei qui venire al punto di critica maggiore di questo "Annuario 2009". Esso concerne quello che viene presentata come il pezzo forte del volume, ossia "Un'inchiesta sulla critica e la poesia" di Giorgio Nisini. Gli obiettivi dichiarati dell'inchiesta, secondo le parole di Febbraro, consistevano nello stabilire "come fosse costituito l'uditorio della poesia italiana contemporanea; e se la critica letteraria ha una parvenza di leggibilità, di compattezza, di coerenza, e anche di libertà dal canone puramente editoriale e distributivo." (Per fare ciò si chiedeva a due gruppi di persone, dei critici-critici e dei critici-autori, di stilare una lista di poeti contemporanei che vengono letti "con piacere" e che si inserirebbero "in un'antologia, all'infuori di ogni criterio di età e di visibilità editoriale".)

È evidente una certa confusione negli obiettivi proposti. Il termine "uditorio della poesia italiana" richiama l'idea del lettore comune, ma l'unica domanda in cui consiste l'inchiesta non è rivolta a dei lettori comuni. Quanto alla "leggibilità" della critica italiana, non capisco sinceramente a cosa Febbraro si riferisca. Più chiara è invece l'idea di compattezza, anche se sinceramente non la trovo così interessante. Mentre decisivo, e senza dubbio interessante, è l'obiettivo finale, che per altro sarà ben individuato da Umberto Fiori, uno dei poeti che declinerà l'invito a stilare la lista, motivando pubblicamente la sua scelta. Scrive Fiori: "Il risultato potrebbe essere interessante se rivelasse – come forse vi augurate – che i nomi "privatamente" più stimati non coincidono con quelli più accreditati pubblicamente."

Bene. Questo è davvero uno dei più alti e difficili compiti della critica militante: battersi contro i falsi valori; alzare i grandi ingiustamente ignorati e abbassare i piccoli ingiustamente ingranditi. È davvero questo che si sono messi in testa di fare Febbraro e Nisini? Se così fosse, nonostante la loro visuale magari militante e parziale, nonostante i risultati magari poco convincenti e non ben giustificati, non si potrebbe che accogliere con favore una tale buona intenzione. Ma in realtà né Febbraro né Nisini si vogliono prendere nessuna responsabilità. Non vogliono lontanamente mettersi a fare lo spinoso lavoro del critico, che cerca di *giustificare con argomenti* perché una forma sia più degna d'interesse di un'altra. Febbraro, prima, e Nisini nel suo solco, elaborano un nuovo metodo quantitativo, che permette di

delegare agli altri quello che loro avrebbero dovuto fare. Sperano, insomma, che ogni critico-autore e critico-critico stili con sincerità e segretezza una *hit parade*, capace di ribaltare i falsi valori della popolarità poetica, legata probabilmente a fattori extraestetici. Quindi il critico-critico o critico-autore che dice in pubblico il poeta Tizio è il migliore – per interesse, calcolo, amicizia, viltà, bisogno di denaro, ecc. – nel dossier anonimo può finalmente dire che è Caio il migliore, raddrizzando i torti che lui stesso, ufficialmente, contribuisce a perpetrare.

Il vero problema, però, non è sostituire una lista ad un'altra, ma semmai rendere pubbliche *le ragioni* che perturbano l'ordine ufficiale dei valori poetici. Ma di ragioni né Febbraro né Nisini vogliono sentir parlare: il loro metodo è quantitativo. E Nisini, pur ammettendo che siamo di fronte a un caso di "azzeramento della critica", prosegue in esso con convinzione, sostenendo che tale azzeramento ci dà un risultato "più attendibile di altri". Più attendibile per chi? Probabilmente per un analfabeta della critica letteraria, che non disponendo più di alcuno strumento, si rifà al metodo delle occorrenze. Nisini non fa che calcolare le occorrenze di un certo poeta in una certa lista stilata da coloro che hanno partecipato all'inchiesta. Siamo passati dalla critica *ipocrita* (i valori ufficiali sono falsati) alla critica *matematico-oracolare* (la verità estetica è custodita nelle occorrenze di un certo nome tra un campione di addetti ai lavori). Il progresso conoscitivo è ovviamente nullo. Tutto ciò che ci interessa del discorso critico – l'analisi e la comprensione della forma – è spazzato via. Ma alla trovata della critica matematico-oracolare sono dedicate 47 pagine. Il passo successivo potrebbe essere la critica *poliziesco-matematico-oracolare*: si piazzano a casi di critici e poeti rinomati delle cimici in grado di registrare conversazioni e telefonate private. Si calcolano le occorrenze dei nomi dei poeti citati, e si stila il supercanone affidabilissimo. A tale canone, infatti, parteciperebbero a loro insaputa anche i giurati refrattari (Fiori) o assenteisti (tutti quelli che non hanno risposto al dossier).

Ho evocato la vicenda dell'inchiesta quantitativa di Febbraro-Nisini perché è probabilmente sintomatica di uno spaesamento più generale della critica di poesia. Uno spaesamento che sembra amplificarsi ad ogni nuovo tentativo di uscirne, con rimedi che si rivelano ben peggiori dei mali.

Naturalmente sarebbe sbagliato generalizzare. Nonostante le difficoltà e lo spaesamento di molti, esistono critici universitari e critici-autori che riescono ancora a svolgere una fondamentale azione "militante" di chiarimento e giustificazione. Il problema rimane la dispersione e la conseguente mancata *sedimentazione* dei tanti lavori puntuali e degni che esistono sulla nebulosa della poesia vivente. Per questo la condivisione rimane ancora un obiettivo primario. Condividere, in quest'ottica, non vorrà dire condividere gli esiti e i giudizi, ma almeno delle categorie di base, condividere almeno un vocabolario, una strumentazione.

INTERVENTI SU *VIAGGIO ALLA PRESENZA DEL TEMPO* DI GIANCARLO MAJORINO

Biagio Cepollaro

In apertura

Occorreranno anni per metabolizzare sul piano critico un poema così complesso e stratificato. Ciò che mi sento di dire oggi è che sin dall'inizio si possono suggerire delle chiavi di indagine, delle tracce, delle coordinate che, come strumenti di navigazione, possono orientare e indicare dove e cosa cercare, piuttosto che riferire ritrovamenti o illustrare zone particolari della vasta aerea che qui si può solo fisicamente sorvolare. Con queste mie parole riprendo una strada cominciata venti anni fa, una strada che in modi diversi molti di noi qui hanno fatto, conoscendo Giancarlo da meno o più tempo: quella del dialogo e del comprendere, del tentare di accogliere lo specifico pur sentendo come in un moto di simpatia umana ciò che accomuna. Lo sfondo insomma è il simil- diverso, o il simil-dissimile, la relazione che non si crea ma si riconosce giacché è data sin dall'inizio, presso gli umani. E con quest'ultima considerazione si è già dentro al poema e ci si è già imbattuti in uno dei suoi temi preferiti.

Ne esco subito per elencare ciò che chiamo 'campi di tensione' e che sono secondo me alcuni segnali luminosi utili per la navigazione e per la lettura. Un campo di tensione è tale perché scaturito da opposte polarità o da poco riducibili differenze, si fa luogo di elaborazione e di produzione del senso. Sono convinto che a generare la poesia di Majorino siano proprio questi campi che nel tempo non hanno mai perso la loro 'tensione' e che appartengono tanto a lui, alla sua biografia, forse anche alla sua personalità umana, quanto al modo con cui la nostra storia dal Dopoguerra si è raccontata, anche qui un singolare intreccio tra un modo di rappresentarsi e un fascio di rappresentazioni collettive, in cui poi in definitiva consiste la cultura di un'epoca, la stessa produzione simbolica. E questo intreccio di storie non è subito ma costantemente cercato, direi programmaticamente cercato, rientrando tale ricerca in quella che una volta si chiamava dimensione etica della poesia e si voleva dire questa storica, attiva eticità. E credo di poter riconoscere questo carattere perché proprio nel momento in cui stava per dissolversi alla metà degli anni '80, almeno in una sua certa forma, personalmente chi scrive ne veniva a contatto, pieno di curiosità e pronto ad assumersene la responsabilità.

Dunque i campi di tensione da me individuati, non esaurendone con questo ovviamente il numero né il tipo, sono relativi sia al piano stilistico-formale, sia a quello dei temi, realizzandosi molto spesso tra gli uni e gli altri radicate simmetrie.

Splendore e oggettività della lingua

Il primo campo, per me il più evidente, è quello che viene instaurato ponendo insieme due istanze per loro natura contraddittorie ma che risultano molto produttive una volta poste a contatto: mi riferisco alla tensione verso 'lo splendore della lingua' e la tensione verso 'l'oggettività della lingua'.

Da un lato la lingua viene lavorata e 'slogata' perché, per così dire, fiorisca nella sua autonomia, perché possa segnalare la libertà sensuosa e gioiosa del dire intorno, su, prima, dopo l'oggetto significato, dall'altro la lingua viene disciplinata e ritrovata così com'è, così come risulta dal processo collettivo dei parlanti, e quindi spesso lingua pre-codificata, o dal gergo o dalla filosofia (e quest'ultimo per la verità è già un altro campo di tensione che con il precedente s'interseca).

E di fatto la mia analisi in campi di discorsi per comodità espositiva procede in senso orizzontale ma la realtà testuale prevede un intreccio verticale tra i campi di tensione che necessariamente una descrizione, ancorché sommaria come questa, non può restituire.

Energia e immobilità della lingua.

Il secondo campo di discorso, attiguo al primo, è costituito dalla tensione che si genera tra l'energia della lingua e la sua immobilità, per intenderci: tra il piano pre-verbale che di tanto in tanto muove il sorgere e il concatenarsi dei versi e quello della citazione, del lacerto, più o meno adattato, più o meno addomesticato. Tra pre-verbale e gestuale da un lato e campionatura antologica dall'altro, tra energia e massa verbale.

Realismo e sperimentazione.

Un terzo campo di tensione, connesso profondamente ai primi due, riguarda i grandi progetti estetici. Da un'istanza di partenza che è quella del realismo alla dissociazione tra questa istanza e la poetica corrispondente. Dal momento che Majorino come Pagliarani e Di Ruscio, per citare nomi a me

familiari, hanno in un certo senso dovuto rispondere, in modi diversi, a quell'impasse che si era creato alla metà degli anni '50 tra coloro che insistevano per il primato contenutistico-ideologico e coloro che sentivano come retorico in quegli anni questo primato. E tra i migliori di quella generazione c'è sempre stato del 'nervosismo' testuale, cioè la consapevolezza che lo specifico dell'arte risiedesse nell'invenzione di modi non previsti di ri-attraffamento di temi comuni, di storie concrete, di tangibili umanità. Ed è in questa chiave, secondo me, che va letta la componente sperimentale di Majorino: l'adozione del montaggio a freddo o a caldo, l'uso di pre-fissi e calembours, lo spaziare tra i diversi registri del colloquiale, fino alla singola deformazione microlinguistica. Dico componente perché lo sperimentale è solo un polo del campo, l'altro è la riconoscibilità, l'opposta pulsione dell'idiolettale, la pedagogia.

Accumulo ed ellissi

Un quarto campo di tensione è a livello propriamente retorico. Si tratta di una strategia che permette di tenere insieme materialmente, cioè a livello testuale, sia l'istanza realistica che quella sperimentale, realizzando l'ossimoro della 'bellezza slogata': l'accumulo e l'ellissi. Accumulo ed ellissi sono due figure che rendono il dire contemporaneamente sovraffollato e reticente. Accumulo e reticenza. O, anche, ripetizione e reticenza. La funzione mimetica dell'accumulo viene utilizzata soprattutto per far muovere le masse all'interno di storie metropolitane, ma è la metropoli stessa che sembra generare per sua natura l'accumulo dei nomi e delle situazioni. La funzione mimetica della reticenza addita al contrario ciò che non viene detto, che viene taciuto e che sottende spesso il movimento di quelle masse, lo snodarsi di quelle storie metropolitane. Per le nuove generazioni credo risulti quasi incomprensibile il fatto che le generazioni precedenti abbiano sentito nel proprio dna una spinta utopica, che questo dna sembrava essere confermata dalla storia e dalle illusioni collettive.

Hegel, Marx, Scuola di Francoforte ma anche Merlau-Ponty e Sartre

Un quinto campo di tensione è offerto direttamente dalla storia della filosofia e dalle questioni che nascevano dal dover correggere il marxismo, o almeno la sua versione economicista, con iniezioni di esistenzialismo, fenomenologia e psicoanalisi. Questo campo di tensioni codificava a livello formalizzato e concettuale ciò che si andava vivendo. Era in gioco la rappresentazione del collettivo alle prese con la rappresentazione dell'individuale. Questa tensione sarebbe poi stata spazzata via dal postmoderno fino a costringerci oggi a parlare di anomia sociale o, anche, a non parlarne più.

Ma intanto, al di là del particolare periodo storico, la poesia, come sempre, si rivolgeva al versante di lungo periodo, giungendo a non solo a testimoniare di un'esperienza storica ma anche ad indicare una direzione di felicità. E in tal senso riproponendo come inevitabile la relazione tra i due piani di rappresentazione. E' il tema, appunto, dei simil-dissimili e della necessità di trovare una via d'uscita al solipsismo ma anche al conformismo sociale o ideologico.

Poesia e prosa

Un sesto campo di tensione viene instaurato tra poesia e prosa, sia nello sciogliersi per sfumature tonali dell'una nell'altra, sia per giustapposizione. D'altra parte sia il verso che la prosa narrante sono animate dalla stessa ansia che produce contrazione e andamento sincopato. Ciò che fa la differenza e crea tensione è la misura versale che come tale impone una pausa e una concentrazione dell'attenzione e dell'udito sulle singole parole, sulle singole assonanze o figure fonico-ritmiche. Ciò che fa la differenza non è tanto l'intensificazione del dettato quanto la possibilità di introdurre qualcosa che possa funzionare come lirica o come intervallo riflessivo e meditante.

La formula e il prolisso

Settimo e ultimo campo di tensione mi pare che sia stabilito tra la tendenza a precipitare in formula, sigla, epiteto e l'opposta tendenza ad una sorta di prolissità caotica e divergente.

Da un lato vi è come il desiderio di coniare un formulario che possa ridurre la molteplicità ad un solo termine, spesso composto ma comunque coniato di fresco, dall'altro vi è la tendenza a includere ogni oggetto e quindi ogni termine che l'immaginazione onirica propone, stipandolo così come affiora sulla soglia della coscienza. Questo campo di discorso evidentemente si connette a quello dell'accumulo e dell'ellissi, restituendo sul piano macroscopico ciò che avviene sul piano microscopico della figurazione retorica.

All'altezza degli anni '80

Più che concludere vorrei qui indicare alcuni tratti in qualche modo extratestuali ma che ritengo importanti. Intanto un debito di gratitudine che ho contratto a partire dalla metà degli anni '80 con Majorino. Ed è un debito che credo di condividere con molti, soprattutto tra coloro che vivendo a Milano hanno avuto modo di frequentarlo, magari in anni diversi, ma con la stessa intensità di scambio. Da sempre si sapeva dell'esistenza di questo poema in progress.

Per quanto mi riguarda, l'apporto che riconosco proveniente dai suoi discorsi e dalla sua opera è sostanzialmente il richiamo alla dimensione realistica, oggettiva, metropolitana ed etica della lingua.

Per me, non ancora trentenne, il dialogo con Majorino ha rappresentato l'accesso vivo ai nodi essenziali della poesia e della cultura così come si erano andati configurando a partire dagli anni '50 in Italia, nell'intreccio tra estetica, teoria critica e sociologia. Per me da poco trasferito a Milano, proveniente da una Napoli che nel corso degli anni '70 aveva proseguito il lavoro della sperimentazione linguistica, l'incontro con Majorino, come con Pagliarani e dopo con Di Ruscio, ha rappresentato la possibilità di coltivare, all'interno della mia ricerca, la possibilità della narrazione in poesia, dissociando in modo liberatorio quest'istanza da certi modi della lirica e da certe narcisistiche fumosità.

Più di una volta Giancarlo, riferendosi alle reciproche influenze tra poeti tra loro dialoganti, ha usato l'espressione 'plasticità'. E questa sua notazione aveva sempre nel tono della voce il segno della meraviglia e della sorpresa. Ritengo che questa plasticità sia anche una qualità del poema e forse il segreto felice della sua longevità.

APPUNTI DI PRESENTAZIONE E PRIMISSIMI RAGIONAMENTI SU *VIAGGIO NELLA PRESENZA DEL TEMPO* DI GIANCARLO MAJORINO (CASA DELLA POESIA, MILANO, 19 GIUGNO 2008)

Alessandro Broggi

dopo 39 anni di scrittura e di laboratorio è in libreria *Viaggio nella presenza del tempo*, un poemam monumento di 450 pagine, che appare subito come un'opera cruciale per il Secondo Novecento e per la contemporaneità.

Il linguaggio scelto è carico di valenze, metaforiche e allegoriche, di quelli che Majorino chiama concetti-icona, cioè concetti coniugati con l'immagine. È ricco di una singolare molteplicità di stili e di livelli, in una spettacolare diversità organizzativa, con brani in poesia che adottano per lo più un verso lungo, libero ma con rovine di tradizione metrica, scarsamente punteggiato e diversamente spazializzato sulla pagina; e parti in prosa. Sul piano della sintassi, e quindi su quello del senso, parole e frasi sono sottoposte a torsioni e lacerazioni, a fusioni, dislocamenti, scorciature, scarti, frizioni, ramificazioni, neologismi e giochi linguistici, spesso in direzione di una mimesi critica del parlato, alla ricerca di un linguaggio nuovo, rivolto alla realtà oltre la rassicurante cornice letteraria della pagina. Il testo appare come una corrente anarchica complessa, fluida e onnicomprensiva, che scorre forte e tortuosa portando con sé pezzi traboccanti di mondo, pensieri, lacerti narrativi, divagazioni, espansioni, ricordi personali, accostamenti, citazioni d'autore, cambi di punti di vista, giochi verbali tra suono e senso e considerazioni sul proprio scriversi. Una sorta di *Patterson* del XXI secolo.

L'impalcato strutturale dell'opera, il cui titolo si potrebbe tradurre come "l'essere sempre presente nel presente continuo della letteratura e della realtà", consta di tre grandi sezioni (e una quarta da interpretare come esito-appendice del volume), ciascuna divisa in libri (in tutto 20), a loro volta suddivisi in canti (in tutto 131): strutturalente, una sorta di incontro tra la Commedia dantesca e i classici greco-latini, soprattutto, come altri hanno sottolineato, Lucrezio. Da queste opzioni si deduce una duplice scelta di campo: per la dicibilità del mondo e per la poesia civile (e non per la poesia lirica) da una parte, e per una visione immanente, laica e materialistica del mondo (si veda il personaggio della Beatrice Nera, una "Beatrice laica" presente già nell'epigrafe del libro e che chiude il volume in un nient'affatto ultramondano "Paradiso nervoso"). Poesia e realtà, dunque: nel tentativo di dire il Novecento (il dopoguerra fino al '68, e il clima mercificato degli anni '80 fino al contemporaneo) attraverso gli strumenti linguistici e teorici disponibili: una poesia e una scrittura problematicamente immerse nel nostro tempo, che non si rifugiano nell'espressività dell'io lirico, ma propongono in presa diretta le tensioni stravolte del mondo presente (e di tutti i presenti che si sono succeduti negli ultimi decenni). Una contemporaneità, la nostra, che una poesia più che mai coinvolta nel sociale e nel

quotidiano sfida sul suo stesso campo, facendosi carico dei suoi idioletti e delle sue risorse, delle sue autoanalisi e dei suoi vettori nascosti, per creare un linguaggio nuovo e un mondo che, senza ignorarne i meccanismi, non si lasci normalizzare e vada oltre la volgarità distruttiva odierna, che tende a polverizzare quasi ogni residuo di autenticità in nome del dio profitto.

Il poema di Majorino, si diceva, ci informa che l'io isolato della lirica è una finzione insufficiente, così come l'oggettività è un'astrazione: perchè la condizione postmoderna dell'individuo è quella di essere sempre meno una monade staccata e sempre più il risultato di una somma di esperienze, un "singolo di molti, a loro volta singoli di molti, un corpo di corpi", e "una spugna ininterrotta" rispetto a quello che Majorino ha chiamato il tempo del gremio: un tempo ingombro di cose, informazioni, immagini, eventi. Da quest'ottica, il medium del poema come agglomerato corale di stilemi, punti di vista, personaggi "in viaggio" e situazioni eterogenee, appare allora come eticamente più adatto della lirica individualistica. Se la scrittura, incalzante e a tratti ossessiva, alterna narrazione, constatazioni in presa diretta e rasegne su particolari apparentemente inessenziali è proprio perché "siamo popolazioni, grovigli di grovigli, di contagi, attriti, imitazioni, assorbimenti, scambi", che ogni occasione è degna di attenzione da parte del lettore, ogni incontro merita cura e confronto e nulla è isolabile, perché tutto è essenziale.

È il tentativo di un ritorno forte della poesia, come "libertà che chiama altra libertà", un ritorno del suo potere di metamorfosi, in un'opera programmaticamente ridondante che si oppone agli attuali stili di vita, schiacciati dalla fretta del produrre, dalla "dittatura dell'ignoranza" e dalla mercificazione indotta dall'ipnosi massmediatica. Una poesia forte, che però non teme di incorporare l'altro da sé, in un flusso che non tanto informa, "esprime" o intrattiene, ma agisce e trasforma, dando campo a quel fluttuare del senso che è l'encefalogramma dello stato di coscienza nella contemporaneità. Una "poesia critica", insomma, nella quale le specificità linguistiche della lingua letteraria si accostano ai codici espressivi, alle connessioni/ disconnessioni discorsive e ai gergalismi di una società reale e concreta. Ma una poesia che insieme ipotizza - siamo all'ultima parte del poema - un modo di vita più ricco, dove le facoltà più preziose della persona non siano più tradite, come lo sono nella quotidianità accelerata del mondo contemporaneo.

Gherardo Bortolotti

Dopo gli sguardi ad ampio raggio di Biagio e di Alessandro, io mi limito a segnalare un aspetto particolare del testo, uno dei tanti tratti che compongono un'opera così complessa come "Viaggio nella presenza del tempo".

Premetto, velocemente, che questa scelta è dovuta sia ad una specie di empatia immediata che provo verso determinate scritture e modalità di immaginare un testo letterario, sia perché trovo che questo tratto sia la caratteristica principale di molti testi degli ultimi anni e mi sembra, in qualche modo, una strategia retorica efficace per interrogare lo spirito dei tempi, per così dire, lo stato delle cose.

Questo tratto è, in una parola, l'accumulo.

L'accumulo sia come stratificazione di voci narranti, stili, registri linguistici, materiali testuali, eventi - tutti aspetti evidenti di questa opera di Majorino. Ma soprattutto quello che chiamerei "accumulo strutturale" - che mi sembra costituire la vera "anima" del testo, ovvero l'accumulazione di singoli tentativi di interpretazione, di comprensione, di resoconto, rappresentati dai singoli testi/canti.

Ecco, è su questo aspetto che vorrei interpellare l'autore. Cerco, quindi, di chiarire meglio come vedo questo accumulo all'opera nel Viaggio, quali siano le sue caratteristiche.

Nel testo si fa riferimento, tra i tanti autori citati, anche a Robert Musil e, in effetti, mi sembra possibile un paragone tra il Viaggio di Majorino e l'idea musiliana che sta alla base dell'Uomo senza qualità, ovvero l'idea di opera letteraria come soluzione per sommatoria di singole soluzioni, all'interno di un programma modernista di gestione in un'opera - un romanzo nella fattispecie - della complessità del mondo.

Mi sembra però, anche, che ci sia una differenza e che questa differenza sia uno degli aspetti più interessanti e vivi di questo testo, del suo concetto, per così dire, e della sua organizzazione. Un tratto, per altro, che allontana il Viaggio dai testi modernisti, di cui magari può conservare alcuni elementi stilistici ma su una base concettuale, mi sembra, profondamente diversa.

Il fatto è che, in Musil, i singoli elementi del testo, i singoli capitoli, hanno un valore proprio come elementi di un disegno a priori più ampio, e unitario, appunto il romanzo, completo a suo modo anche se non concluso. Nel Viaggio nella presenza del tempo, invece, i singoli canti sembrano il risultato di

autonomi tentativi di significazione, di comprensione e che poi vengono raccolti, accumulati appunto, nel testo, che ne risulta essere un ordinamento a posteriori.

La differenza non è solo di tempi logici - cioè che in Musil l'ordine è anteriore, nascosto nel motore romanzesco e nel progetto unitario e totalizzante, mentre in Majorino l'ordine sembra posteriore, nonostante la struttura chiusa e forte, in libri e parti, del poema - anzi forse proprio questa organizzazione dimostra l'essere a posteriori della struttura, come l'incompletezza dell'Uomo senza qualità ne riflette un'unitarietà intima e infinita.

Come dicevo, comunque, non è solo una questione di tempi logici, ma della diversa intuizione che sta al fondo degli elementi base delle due opere. Il capitolo musiliano è giustificato dal disegno generale, dal suo essere elemento di una vicenda complicata, inconclusa, disfatta ma comunque coerente, organica, e come tale viene sussunto nell'opera e nel suo sforzo generale di costruzione di senso. Il canto di Majorino sembra invece valere come singolo tentativo di comprensione, come momento, come evento letterario e esistenziale di senso. Allora vediamo il movimento di prima ribaltarsi ed avere un'opera, il poema, investito del valore dei suoi singoli elementi.

In qualche modo, quello che succede mi sembra sia questo. Nel caso di Musil, e comunque nel caso di un'opera modernista, il tentativo totalizzante di significazione del mondo viene rimandato ad uno spazio astratto, che è quello a priori dell'unità ideale dell'opera, in quel suo stato di oggetto platonico precedente e nel suo tempo eterno, extra-storico. Nel caso di Majorino, invece, quello che conta sono i singoli tentativi di comprensione e la traccia – ripeto: la traccia – che se ne trova nei singoli testi e, così, il tempo dell'opera viene calato nel tempo storico, nel tempo della scrittura, dell'autore e del lettore. In questo senso, mi sembra che il dato biografico, la stesura quasi quarantennale del Viaggio, sia una testimonianza ed una conferma.

Ecco, concludo dicendo che questo valore di traccia dei testi, il loro accumularsi nel corso del tempo e la realizzazione finale dell'opera come ordinamento a posteriori mi sembrano introdurre una nuova dimensione esistenziale, direi etico-politica, alla scrittura e dare luogo ad un tipo di autorialità diversa, basata sul valore etico del tentativo di ordinamento del mondo, piuttosto che sul valore gnoseologico del capire e/o sapere il mondo - e questo tratto, questo tipo di accumulo mi sembra davvero quella proposta nuova, molto dinamica, molto interessante e, credo, ricca di possibili strumenti per il futuro, a cui accennavo all'inizio del mio intervento.

Ecco, ora leggo un brano, scelto tra i tanti che possono dare conto delle cose che ho detto. Si tratta del XXVII canto, che ho scelto sia per l'uso della prosa (una prosa che non è né prosa poetica né prosa romanzesca e che mi interessa direi personalmente, come autore, come lettore) sia perché, con la sua

natura di sequenza di appunti, mi sembra sia abbastanza esemplificativo, in qualche modo paradigmatico, del punto che ho cercato di sottolineare.

VISTE SUL POEMA SUL POEMA *VIAGGIO NELLE PRESENZA DEL TEMPO* DI
GIANCARLO MAJORINO

Andrea Inglese

1.

Cominciamo col dire questo: è molto probabile che questo libro di Majorino non potrà essere ignorato. Ciò vorrà dire che almeno l'ambiente poetico italiano dovrà metabolizzarlo, fare in qualche modo la sua conoscenza, farci un po' i conti. Insomma, questo libro diventerà un libro importante all'interno della poesia italiana. Ora, bisogna fare in modo che lo diventi per le buone ragioni. Accade spesso nella storia della ricezione delle opere letterarie che quando un'opera non si possa ignorare, la si valorizzi ma per le ragioni sbagliate, o per dei motivi tutto sommato secondari. C'è sempre il pericolo del malinteso. Verso autori importantissimi, come Pasolini o Volponi, vige ancora un fondamentale malinteso nei confronti di aspetti importanti delle loro opere. Ma questo è anche un segno della potenza del loro lavoro. Nei confronti di *Viaggio nella presenza del tempo* bisognerà cercare di oltrepassare il prima possibile quel momento di incanto e stordimento, dato dalla mole del lavoro, dal suo impianto ambizioso e anomalo, quanto alle regole di genere, e così via. Altrimenti, quest'opera rimarrà una curiosa e affascinante rarità, da guardare e celebrare da lontano, con un po' di soggezione, ma anche una certa fretta di passare ad altro, a scritture e opere più commestibili.

Viaggio nella presenza del tempo impone innanzitutto una riconsiderazione globale della poesia di Majorino, ma non semplicemente in senso sommatorio, come se al Majorino che conoscevamo se ne aggiungesse un pezzo ulteriore, in grado di arricchire il suo percorso. No, questo libro ci permetterà di vedere meglio, qualcosa che ci era sfuggito nel Majorino che già conoscevamo. Ora i conti tornano, e tornano anche a partire da alcuni aspetti della sua opera passata che magari suscitavano in noi una certa perplessità, qualche freddezza o scetticismo.

Se quindi l'opera di Majorino, attraverso questo libro, acquisterà maggiore consistenza e spessore di quanto già non abbia, quella di Sanguineti, per fare un nome non casuale, potrà essere ulteriormente ridimensionata. Sanguineti, infatti, è oggi celebrato come il poeta che più fedelmente e coerentemente ha realizzato in Italia l'eredità della tradizione avanguardistica novecentesca, tradizione che si è intrecciata da un lato con la storia del modernismo e dall'altro con quella del pensiero marxista e libertario. Sono qui costretto a semplificare, ma è ovvio che se escludiamo la linea sperimentalista dei Pasolini e Volponi, o degli irregolari Villa e Cacciatore, in poesia è Sanguineti che oggi si fa campione di un linguaggio poetico anti-lirico, capace di recuperare il ventaglio espressivo e stilistico della linea dantesca e di innestarla sul modernismo e l'avanguardismo novecentesco. Ebbene il Dante e il modernismo ad uso di Sanguineti dovrà essere drasticamente ridimensionato, ora che si potrà considerare il Dante e il modernismo ad uso di Majorino. Di quella duplice eredità, italiane ed europea, Sanguineti incarna la *maniera*, con tutto ciò che c'è di futile e di conclusivo in essa, laddove Majorino

incarna il *modo*, ossia la possibilità di rilanciare oltre e di cominciare ora. Questo atteggiamento non può che ricordare, per certi versi, quello di un romanziere come Antonio Moresco, e in entrambi gli autori è percepibile un certo titanismo autoriale, che è ben poco di moda oggi, presi come siamo tra la persistente scomparsa o cancellazione dell'autore e la sua riapparizione in veste di personaggio mediatico.

2.

Durante una conversazione con alcuni dei poeti presenti stasera [Alessandro Broggi, Biagio Cepollaro, Gherardo Bortolotti, Stefano Raimondi], e venendo ad una lettura a caldo del poema di Majorino, ci siamo posti questa domanda: ma tutto questo perché? A che pro? Detto in altri termini, c'è una morale del poema che non poteva essere espressa che in forma poematica? Quale la necessità di questa esplorazione così pervasiva e onnilaterale? Proviamo a fornire una prima risposta: qui la poesia tende a mettere in figura la totalità dell'esperienza, ossia a trascendere il momento dell'individuo scisso, singolo, chiuso nella sua esperienza corporea, nella sua vita mentale. Ciò spiega perché il poema abbia bisogno di un'architettura concettuale forte. L'architettura concettuale non va ovviamente confusa con un'architettura formale, quella che articola e distribuisce il testo, in canti, in libri, in capitoletti di apertura. Tutto ciò è ovviamente legato all'architettura concettuale, ma si distingue da questa. In un poema l'impalcatura di concetti è funzionale ad un processo di totalizzazione. Il poema ambisce a figurare la totalità, ciò che si presenta all'io, al punto di vista dell'esperienza singolare, ossia corporea, ma anche ciò che si manifesta solo nelle forme mediate del concetto, della riflessione teorica, dell'uso di differenti saperi. C'è un saputo, un pensato, che è invisibile, astratto, e dunque richiede di essere figurato e reso manifesto. E in questo avviene un costante scambio e flusso, dalla vita che il corpo conosce al mondo che è articolato in termini intellettuali, e inversamente. La totalità è già presente, sul piano delle facoltà del soggetto, come esigenza di tenere assieme queste due dimensioni, quella emotivo-intuitiva e quella analitica e pensante. A questo corrisponde quella totalità come versante duplice, della corporeità del singolo e delle forme sedimentate dei molti.

In termini più strettamente figurativi, la voce poetante oscilla nel corso dell'opera tra due principali polarità figurative: una propriamente realistico-romanzesca e una allegorico-lirica o, più precisamente, allegorico-onirica. Si potrebbe poi sottolineare che gli esiti più alti del poema si realizzano intorno al secondo polo, quello allegorico-onirico – per motivi che qui non ho tempo di spiegare. Ma è più corretto dire che la peculiarità del poema sta proprio nel non ridursi né all'emblema lirico né al realismo romanzesco, in quanto ciò che conta è il continuo movimento, l'oscillazione da un polo all'altro. Il poema non può essere romanzo, anche se innesca dei meccanismi romanzeschi, con episodi, similitrume, personaggi. D'altra parte, il poema non si accontenta di quella distanza dal concreto, dal resoconto diretto, che è propria della costruzione allegorica, che non sopporta prossimità, familiarità col mondo, trasparenza linguistica, inserti documentari. Ma per quale ragione questo andirivieni tra poli

figurativi non è da considerare una semplice incertezza strutturale, una sorta di esitazione dell'intento plastico e compositivo? Provo a dare una risposta un po' perentoria e semplificativa: *l'oggetto di questo poema è l'autoeducazione alla metamorfosi, ossia a quel viaggio, o transito, nell'avvicinarsi dei significati, che lo stare nel tempo realizza*. Il vuoto e il nulla, possono essere idoli – seppure estremi. Oppure consapevoli leit-motiv. In Majorino, appassionato del gremio, vuoto e nulla sono parole di certo poco attraenti. Ma per abordare il tema della metamorfosi, ho scelto una citazione che mette l'accento su questo aspetto. È di uno psicanalista dissidente degli Stati Uniti, Norman O. Brown, e in essa risuonano echi da zen-californiano senz'altro assai estranei a Majorino. Cito dal libro *Corpo d'amore*: “Non cose, ma iridescenza nel vuoto. Il significato è una creazione continua, dal nulla che torna al nulla. Se non è evanescente non è vivo. Tutto è simbolico, è transitorio; è instabile. Il consolidamento del significato crea gli idoli; i significati stabiliti si sono trasformati in pietre.” [Ma anche: “Il significato non è nelle cose, ma in mezzo; nell'iridescenza, nell'azione reciproca; nelle interconnessioni; alle intersezioni, nei crocevia. Il significato è di transizione come è transitorio (...)”, p. 252.] Ora la pertinenza di O. Brown sta nel fatto che il suo discorso non si riferisce all'universo della poesia, ma a quello delle nostre vite. E questa spinta utopica governa anche il poema di Majorino. Qui non c'è il poeta che prende la vita e se la porta a casa sua, la mette nelle provette del laboratorio poetico. Qui c'è il poeta che affronta la vita secondo una logica della scrittura poetica, come esplorazione dei significati, loro rovesciamento e perdita, transito e metamorfosi. La libertà della piccola orbita dello scrivente è costantemente trasportata nella grande orbita delle nostre vite e delle azioni che le orientano, e vi è, anche qui, un continuo andirivieni, tra piccole e grandi orbite, con continui arricchimenti reciproci – la scrittura che suggerisce alla vita, la vita che manifesta alla scrittura, che non è poi che una forma peculiare della vita stessa. Come dice ad un certo punto il poema: “l'arte è da nutrire”, con l'immenso gremio vivente, ma quest'ultimo è a sua volta affrontato con quella libertà che si consolida nell'arte.

(Dal *Novantacinquesimo c.*: “l'arte è poco?”

l'arte è da nutrire
proprio corpo di corpi in prima fila”

Ma questo significa nutrire a tutti i livelli, in una sorta di andamento onnipervasivo, così come onnivoro è il principio che pone in figura: tutto deve porsi in rilievo, farsi plastico, divenire immagine.)

3.

In conclusione, una parola sui grandi presupposti del lavoro figurativo di quest'opera e del suo oggetto: l'autoeducazione alla metamorfosi nel tempo. Sono due i principali presupposti: il pensiero critico, prevalentemente concettuale, e l'eros, che produce un sapere del corpo. Per ragioni di tempo, tralascio il pensiero critico e mi concentro sull'eros. Per certi versi, il poema di Majorino costituisce una delle nostre rare opere letterarie pervase da un eros vigoroso e utopico. Ad essa si possono affiancare molte

opere dei già citati Pasolini e Volponi. L'eros come moto del corpo a nutrirsi di corpi, in forma animale, per appetiti sessuali, per domande affettive, per simpatie pre-razionali, da cui l'immagine cardine del corpo-di-corpi, che Majorino ha individuato e da tempo ripete, ma che in tale occasione va davvero pensata come formula sintetica e riassuntiva, epitome, di un processo figurativo estremamente ampio e profondo. Anche qui si può inserire una citazione da O. Brown: "La conoscenza è conoscenza carnale, copula di soggetto e oggetto, che fa di questi due una cosa sola. « Il sesso diventa non solo oggetto di pensiero ma in un certo senso un metodo immaginario di comprensione »". (p. 254). Anche qui abbiamo un movimento di andata e ritorno tra orbite ristrette e orbite più ampie. L'eros va inteso infatti nella duplice accezione, quello delle ristrette orbite del desiderio e del godimento carnale, e quello di orbite maggiori, di simpatie e antipatie, di attrazioni e repulsioni, dove l'identità dell'io singolo cede alla pressione dei flussi molteplici, collettivi.

Ogni principio di solidarietà affonda infatti nell'eros, trae dall'eros la sua pulsione maggiore, poi sublimandola. Senza questa specie di interessata vicinanza, e interessata non nel senso della ragione strumentale ed economica, ma nel senso della fascinazione corporea per gli altri corpi, per le correnti emotive, ecc., non ci sarebbe la possibilità di erigere un principio etico superiore, come quello inerente alla solidarietà, ecc. Ogni forma di condivisione e di reciprocità in termini etici affonda in questo terreno animale ed erotico, che non è cristianamente la semplice natura distruttiva e corrotta della specie. (L'autore si raffigura, ad un certo punto, come vampiro buono. Qualcuno che si nutre degli altri, ma non in forma predatoria, ossia perversa.)

C'è poi un intreccio tra pensiero critico ed eros, in una sorta di erotica del pensiero, ossia un modo di avvicinare, che vuol dire anche rendere familiare, abbassare, disincantare, ed infine corrodere. C'è questa allegria corrosiva e strafottente, siamo lontanissimi da una poesia di devozione, nel senso di atteggiamento deferente e, nel senso più antico, di soggezione all'altrui potestà; non c'è mai celebrazione a distanza, culto per valori e ideali. Tutto è avvicinato, assimilato, roso all'osso, scarnato. Ci si potrebbe anche chiedere quanto Majorino condivida quell'inimicizia nei confronti delle idee proprie di Ponge e Beckett. Diciamo, che in Majorino l'elemento critico del pensiero fa sì che ogni edificazione dottrinarina sia esposta all'aggressione, all'irrisione, al rovesciamento.

Centoquattresimo canto

Come legge uno che non è abituato a leggere?

sagomando modelli tinta cenere
di poco pensare

(sin da queste vicende esplorative
era è recinto, sta tra i paletti

del consentito? al massimo
ondulavano ondulano reti
color paradiso).

*

Centocinquesimo canto

“Io ti porterò a salvamento!” urla il droghiere dicendo
facendo niente; “anch’io ti salverò”, la panettiera
rispondendo con un sorriso al mio “buonasera”
essendo mattino, ininterrotto mattino.

(...)

Ispettori con vestiti ammonticchiati da ispezionare
qualcuno ancora con un corpo dentro.

Ci sono anche questi, ci son sempre loro.

Agli Dei piace solo che si perisca. (Eschilo, salve.)

POP E MANIERISMO ALTO E BASSO

Dialogo tra **Biagio Cepollaro** e Jacopo **Galimberti**

In seguito ad un mio scritto dedicato al gruppo di artisti spagnolo Equipo Crónica, uscito sul blog dedicato alle arti visive <http://cepollaroarte.wordpress.com/> è nato un dialogo con Jacopo Galimberti a proposito del pop e del manierismo. Riproduco qui il mio scritto e i due commenti.

Biagio Cepollaro

Esiste anche il pop critico. Equipo Crónica.

Qualche tempo fa ragionavo con Giuliano Mesa sulla pervasività del pop al di là della dimensione estetica. Si diceva: oggi tutto è pop. Anche le persone... Si scherzava, si esagerava volutamente... Ma cosa vuol dire pop?

Se si trattasse soltanto di una corrente artistica il problema della definizione non sarebbe così difficile. Ormai vi è una bibliografia consistente di un fenomeno ampiamente storicizzato.

Il problema c'è perché ormai pop è diventato un atteggiamento complessivo, 'psicologico' oltre che estetico, di fronte alle cose. Forse si tratta di qualcosa in parte paragonabile per pervasività al clima esistenzialista negli anni '30...

La presunta ambiguità del fenomeno nel suo insieme (nella sua declinazione soprattutto statunitense) si potrebbe riassumere nella questione: ma da che parte stai?

Stai dalla parte del trionfo della merce (nel senso del petrarchesco 'trionfo dell'amore') o dalla parte dello shock di una perdita, di una deprivazione di senso subita?

Molto probabilmente alcuni stavano da una parte e altri dall'altra e bisognerebbe andare a distinguere con precisione a partire dall'esperienza estetica che si fa delle singole opere e confrontare le esperienze...

Ma forse questa domanda non la si può porre così frontalmente alla tradizione americana: il suo realismo ha spesso questo tipo di appiattimento sull'immediato circostante, anche prima del pop. Ci sono casi di anticipazione anche stilistica all'inizio del 900 e sono opere di grande valore. E' il valore del realismo, di quel realismo.

In un certo senso, e paradossalmente, il pop, come atteggiamento e non come estetica, può essere solo europeo: solo chi sa cosa sono lo spessore psicologico, esistenziale, etico e politico, può tradire tutto questo e diventare pop. Lo hanno fatto ancora negli anni '90 i narratori italiani che si sono definiti 'cannibali', lo hanno fatto tutti coloro che hanno privilegiato relazioni con l'opera di tipo mercantile e/o esclusivamente narcisistica (si potrebbe dire che certo manierismo, alto o basso, sia anche la modalità

narcisistica di esibire la propria capacità stilistica a dispetto del nulla da dire o, che è lo stesso, nel ridire il già detto mille volte come se non fosse più possibile dire altro...).

I manieristi in poesia come i cannibali in narrativa... Il manierismo basso oppure alto, appunto.

Il pop come atteggiamento, nel contesto storico che stiamo vivendo, è una forma di nuovo collaborazionismo: è cedere ai valori dominanti nella presunzione che sia giusto che il gusto dominante sia anche il gusto popolare.

Come se il popolare (il *fatto* positivista) fosse libero di scegliere e non condizionato profondamente, oggi più che ai tempi delle religioni primitive e dei sacrifici umani... Come se il dolore fosse caduto al di là del cono del rappresentabile e del dicibile...

Come se oggi popolare volesse dire qualcosa, oltre ad indicare un tipo particolare di palinsesto televisivo... Oltre ad indicare un target o la speranza di un target.

Il pop in questo senso, e solo in questo senso, ha provato inconsapevolmente a realizzare il sogno di Hitler a proposito dell'arte degenerata: denunciare l'impossibilità (la presunta arretratezza, assurdità) di immagini che non siano le immagini teofaniche del potere politico, economico e della comunicazione, che non siano quelle raccolte e rese icòne dai suoi simboli.

Il conformismo sociale ha ottenuto la sua dimensione monumentale (non è un caso la preferenza che spesso viene mostrata dagli artisti pop per le dimensioni gigantesche e, in generale, per l'ingigantimento).

Ecco perché l'unico pop accettabile, a mio avviso, è quello critico: esempi come quello dello storico gruppo spagnolo *Equipe Crònica*, stanno più che mai a dimostrarlo. Qui il soggetto è assente ma solo per dare spazio alla sofferenza collettiva, non per lasciare tutto il campo all'esibizione del feticcio.

E' ciò che accade con *Guernica* – icòna realmente popolare nella memoria spagnola, come sta a testimoniare l'allestimento dello spazio al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia di Madrid con il video dei bombardamenti reali, dell'epoca- ridotta ormai ad un fumetto.

E non è il fumetto di Lichtenstein... Qui le terribili sequenze del bianco, del nero e dei grigi originari di Picasso vengono violentemente interrotte dal rosso e dal giallo del fumetto: viene violata la precisa intenzione dell'artista di non aggiungere del colore per esprimere, senza alcuna possibilità di consolazione, la tragedia collettiva.

Quel colore da fumetto ora invece è il rinnovarsi della tragedia, questa volta in altro tipo di bombardamento, in altro tipo di immaginario.

Jacopo Galimberti

Di pop stavo parlando recentemente con Marco Simonelli, un poeta che, contrariamente a quello che se ne puo' pensare, rifiuta la categoria di pop per le sue poesie. Poi, di fronte a certe evidenze ritratte e, insomma, rivaluta il discorso pop. Quello che ne ho capito è che parlare di pop è molto difficile. Il tuo pezzo a mio parere mostra bene un buon numero di queste difficoltà, soprattutto quando si cerca di elaborare una discussione estetica in merito al pop. Difficoltà metodologiche in primis.

- 1) Si tende a identificare il pop a Warhol e a Lichtenstein, ma in America e in Europa ci furono centinaia di artisti che ripresero il cosiddetto pop. In Europa, artisti come Rancillac o Fromanger furono agli antipodi di uno come Warhol e tuttavia furono indiscutibilmente pop.
- 2) Le immagini tendono spesso ad avere un grado di ambiguità maggiore rispetto alle parole. O, almeno, così può sembrare, è un discorso complesso logicamente. Comunque, è spesso difficile stabilire da che parte sta un'immagine. Anche rispetto alle opere di Warhol. Benché tra i '60 e gli '80 egli abbia incarnato, forse più che ogni altro, l'americanità trionfante, colonizzatrice, fatua, cinica, etc. vi sono critici che sostengono, con qualche ragione, che alcune sue opere degli inizi avessero una dimensione critica molto forte. L'idea di fondo è che Warhol avesse colto con un realismo malgrè lui (penso a Balzac letto da Marx) dei tratti salienti della società americana del suo tempo.
- 3) Addentrarsi nel discorso letterario è ancora più difficile perché la categoria pop è spesso mutuata dalla arte visive in modo talvolta un po' oscuro. Una domanda allora: tu utilizzi la categoria di manierismo, che è qualcosa di diverso dal pop. E, allora, in che rapporto stanno manierismo e pop?
- 4) Argan mi pare parlasse di pop come "anarchismo di destra". La sua lettura ha fatto scuola. Io credo intendesse dire: individualistico, compiaciuto della propria scarsa cultura, in fin dei conti aristocratico nell'immagine che ha del popolare... Il contraltare che Argan proponeva era l'arte cinetica (detta anche gestaltica). Ma per Argan il pop era l'americanismo trionfante dei primi anni '60. Per lui, come per molti all'epoca, era pop anche un Rauschenberg che, nel '64, senza nemmeno essere stato esposto alla Biennale, vinse il gran premio sconvolgendo il mondo dell'arte europea.
- 5) Ancora più delicato far diventare il pop una condizione sociale e culturale. Tuttavia, per la sua voluta ed esplicita traslazione del concetto, mi pare sia questa la cosa più interessante del tuo scritto. Capisco cosa vuoi dire. Forse, come Calvesi e Eco parlavano di avanguardia di massa per l'ala creativa dell'autonomia, si potrebbe iniziare a parlare degli anni '80 (e forse dei '90) come di anni in cui le categorie di un certo fare artistico siano state accolte da altre sfere: l'economia (il neo-management, spiegato da Boltanski), la politica...

Biagio Cepollaro

Caro Jacopo,

dunque, come hai compreso subito, si tratta del passaggio da una categoria 'estetica' ad una 'condizione' quasi 'sociologica'...L'imponenza della cultura pop probabilmente si è dispiegata come sociologia più che come estetica: l'atteggiamento pop è la banalizzazione di ciò che era complesso nell'arte pop, così come l'atteggiamento esistenzialista degli anni '50 era lontanissimo dalla complessità di Sartre o di Heidegger... Ciò che è accaduto negli anni '60 era solo l'anticipazione di ciò che nel trentennio successivo si sarebbe dispiegato completamente fino ad incrociare senza difficoltà quella che Lyotard ha chiamato 'condizione postmoderna'.

1) Ho dedicato il pezzo al gruppo Equipo Crónica proprio perché il pop è anche 'critico'. E lo è non per la scelta del tema ma proprio nella resa concreta, nel suo modo di concepire la forma artistica. Quindi considera la Marilyn di Bernard Roncillac e ritroverai nella disposizione del volto dell'icona quel dispositivo che inserisce addirittura una distanza critica rispetto allo stesso pop nell'interpretazione di Warhol. Come dire il pop critico a questo punto sembra realizzare una più profonda esperienza di realismo che non è la monumentale celebrazione del conformismo dell'immaginario, ma appunto: figurazione narrativa, come nel caso del francese. E ciò ha delle conseguenze estetiche: la serialità dell'immagine, l'ingrandimento del formato hanno un significato opposto a quello della deformazione dell'oggetto e della sua disposizione spaziale.

2) Le immagini non sono parole. Ma noi reagiamo alle immagini perché ci vogliono 'dire' qualcosa. Warhol inizia la sua carriera come illustratore commerciale e tale esperienza può essere anche considerata in partenza una marcia in più. Le cose non funzionano quando al realismo dell'impostazione generale si aggiunge la mistica della teofania della merce.

3) Per me esistono due tipi di manierismo contemporaneo che si differenziano sostanzialmente dal manierismo storico e dalle sue poetiche (El Greco, insomma, è un'altra cosa: è manierista perché esplora forzando alcuni elementi delle nuove regioni dell'esperienza visiva).

Il primo tipo di manierismo è quello alto. Lo troviamo nella poesia e lo riconosciamo quando in generale il lettore può avvertire che lo stile sopravanza la cosa da dire. Non ho trovato definizione migliore di questa. Rientra in una sorta di affettazione della competenza che funziona come segnale di status (cultura, classe sociale, ceto, anticipazione di status etc). Se tu adoperi la forma della sestina per non dire granchè fai del manierismo, per intenderci. Questo tipo di manierismo alto è pop perché esibisce una competenza indipendentemente da ciò che esprime: il narcisismo (se vuoi considerarne anche il lato psicologico) ha bisogno di sostanziale conformismo, percorre le strade più sicure (la tradizione metrica) ammiccando magari anche a trasgressioni in ambito morale. Quindi come il pop il manierismo alto risulta alla fine un monumento al conformismo. Una conferma del gusto e dell'immaginario dominante nella comunicazione sociale. La sestina è un monumento a cui si può aggiungere un fumetto ma è la sestina che conta in questa strategia non il fumetto.

Il manierismo basso è quello che più si avvicina al pop: finge che non esiste altro che ciò che i media propagano come un gas, lavorano con materiali simili, dandosi l'aria di chi ha capito che l'epoca della cultura è finita e che il realismo impone di scimmiettare la falsificazione della realtà compiuta dai media. Ma questa è complicità e ridondanza rispetto ai media che negli ultimi decenni hanno subito da parte loro un processo di estetizzazione.

Un esempio di manierismo alto è il neometricismo in poesia, un esempio di manierismo basso è la produzione narrativa dei cosiddetti 'cannibali' (ma parte del Gruppo 93 conteneva già i germi di entrambe le forme, contro questo tipo di strategie avevo coniato il termine di postmoderno critico).

4-5. Infatti Rauschenberg è un caso a parte e all'epoca di Argan c'era molta ideologia. Nel senso che oltre a quella vincente oggi ce n'era anche un'altra, che ha perso. Fare a meno delle ideologie forse è possibile solo se si assume la responsabilità del proprio gusto estetico. Forse basterebbe questo: non generalizzare, ripetere che si tratta solo del proprio punto di vista, peraltro provvisorio. E nell'arte se non piace qualcosa non è perché politicamente sbagliata ma perché non piace, mentre ci sono cose che piacciono per i seguenti motivi etc etc....Le cose si complicano quando alcune estetiche rinforzano processi sociologici, in misura ridotta, ma nel caso del pop, in epoca di estetizzazione diffusa, la misura non è stata proprio insignificante... L'estetizzazione della politica oggi più che ieri si avvale di configurazioni estetiche che possano coinvolgere l'immaginario. Ma il problema per chi si occupa di arte è sempre innanzitutto valutare sul piano estetico di volta in volta cosa sembra funzionare e cosa no, cosa un'opera ci voglia dire.

INTERVENTI SUL *TIRESLA* DI GIULIANO MESA

Marco Giovenale

1.

Il primo verso del primo testo del poema dedicato all'indovino cieco inizia con «Vedi», non per paradosso. L'indovino cieco sa, *vede* e di fatto conosce e intende più e meglio che attraverso una percezione puramente 'retinica'. La sua è la conoscenza non del visibile ma della verità, tout court. È la conoscenza del male della città: «La città è malata» (Tiresia a Creonte, nell'*Antigone*).

La verità è precisamente tutto ciò che è temuto da Creonte, Edipo, Penteo. I sovrani, cause o concause del male, hanno logicamente in odio la verità più che ogni altra cosa. E sanno spacciare la non conoscenza e il rifiuto del vero (o una falsa conoscenza e un mascheramento di verità) per difesa della civitas, del *bene comune*.

Così l'esortazione di Tiresia cieco allo sguardo diretto è immediatamente e senza mezzi termini anche un incitamento politico – a difesa della polis – alla voce: «*tu, se sai dire, dillo, dillo a qualcuno*» (ultimo verso del secondo testo).

Riferire (dire + ferire ancora): vedere/dire o vedere=dire: un *verbevoir* che Emilio Villa avrebbe salutato con favore.

Il poemetto si apre duque su «Vedi». Grammaticalmente, è esortazione e constatazione, imperativo e indicativo: “osserva, guarda!”, “tu sai”, “sappi”, “hai visione di”, “presta attenzione”, e anche: “è questo ciò che stai osservando”, “considera”, “ragiona”.

C'è traccia dialogica, anche: «vedi» può essere una presa di respiro nel (o prima del) discorso, un “ecco”, o un intercalare dato da familiarità, quasi un vocativo, invito a un tu: dunque *vocare* e *vedere*, daccapo: vedere e voce, vedere è voce.

Il *verbevoir* è – come motivo, ma non è solo un “motivo” – costante in Mesa. Si potrebbero allineare molti esempi (in *Fuga tripla*, rapidamente: «di' dirada di'», «parola preme che non dice, dice che non è vuoto, intorno, dentro, / frotte, frotte, nomi che non li scuci dalle lingue, anche tagliate, lame, frange →»).

¹ Questi offerti qui sono primi appunti verso un saggio. O: verso una lettura di *Tiresia* non strettamente critica, ma – direi – congegnata *da autore* (ovvero in empatia). Senza analisi puntuali di miti e testi (e di loro nessi), che tuttavia sono necessarie. Da affrontare.

Non ha l'insolenza e facilità di un espediente o artificio metatestuale, vale a dire di un'acutezza della forma. È sguardo-voce che non finge di sapere poi *tutto*, di avere la chiave delle storie, non è azione alta sugli eventi, distaccata.

Al contrario: è in gioco nella scrittura un coinvolgimento materiale/materico con l'oggetto narrato, con la vicenda che la parola attraversa. Questo comporta anche pudore ed esitazione. Un rifiuto del realismo ha pure questo senso: la dimensione allegorica, il lavoro sugli echi interni, la conoscenza poetica attraverso i risultati formali di rima, assonanza, iterazione, ecc., non è *strategia* ma precisamente incarnazione in stile di quello che sarebbe impossibile avvicinare per via (daccapo) banalmente 'retinica', assertiva, fotografica.

Il linguaggio non 'fotografa' il vero, il male; forse lo codifica. Ne riforma e altera in scarti coesi, echi e ritmi, la natura ostilmente asemantica, l'identità buia di massa di eventi inaffrontabile, eccedente.

2.

Il poemetto procede per *oracoli e riflessi*.

Gli oracoli sono cinque: "ornitomanzia", "piromanzia", "iatromanzia", "oniromanzia", "necromanzia".

In realtà non si 'divina' nulla 'attraverso' tali 'strumenti'. Perché strumenti non sono. Quelle *cose* – uccelli, fuoco, malattia, sogno, morti – *attraverso cui* si dovrebbe vedere un futuro, sono semmai gli abitanti pieni del presente e del passato, e della parola. Sono i contenuti della visione. Segni che segnano sé stessi, per certi aspetti (e *signa* niente affatto vuoti). Che «vengono dal mare e non vi tornano». Che devastano il passato bloccato in immagine e insieme sono indici di devastazione attuale, perseverante.

Il cieco Tiresia non preconizza, testimonia. L'ornitomanzia fa leggere – nel volo degli uccelli affamati di spazzatura e di cibo degli uomini, che devastano una baraccopoli e i corpi a loro volta travolti da una frana – il risvolto della società dello spreco. Può esistere un grande scialo di ricchezze solo *perché e in quanto* esistono milioni di poveri. Attivamente il nostro stile di vita fabbrica la discarica di Manila. Siamo noi a mandare gli uccelli a fare sciame sulle discariche. È la nostra spazzatura quella che lì finisce, che lì si accumula, è la nostra vita – "vedi" – quella che *determina* questo presente.

«Prova a guardare, prova a coprirti gli occhi» (conclusione del primo testo, del primo *oracolo*) significa allora: fa' un tentativo, osserva, e – poi – prova a coprirti gli occhi, se ne sei ancora capace.

La piromanzia è la morte per fuoco delle bambine operaie, che lavorano in Thailandia per un salario da fame alla costruzione di bambole per l'occidente ricco. Muoiono a centinaia sotto il fuoco che distrugge la fabbrica. Corrono via «ad occhi chiusi»: gli occhi che non devono pre-vedere nulla. Non devono rimproverarsi nulla. Stanno morendo. («La notte prese gli occhi del fanciullo»). Il non vedere è finire e non poter (più) dire. (Per questo la conclusione esorta: «*tu, se sai dire, dillo, dillo a qualcuno*»).

Il nesso con *Oniromanzia* è immediato.

È l'oniromanzia quella che forse maggiormente colpisce. Non si 'leggono' sogni, semmai si 'vedono' incubi – niente affatto immateriali. Reali, non sognati.

L'epigrafe tratta da Callimaco è appunto «la notte prese gli occhi del fanciullo»: ed è bifronte.

Da un lato narra la vicenda di Tiresia stesso: nel momento in cui vede lo splendore della dea Atena, avendo varcato con questa coscienza e visione un confine che come mortale non poteva oltrepassare, viene raggiunto dalla Notte. Diventa cieco. La Notte irrompe nei suoi occhi, glieli *prende*. (Ricordiamo anche, in tutt'altro contesto, la «notte» omerica che invade gli eroi che cadono nelle battaglie).

Nello stesso tempo, la notte che prende gli occhi del fanciullo Tiresia non è distante o letteraria, ma assolutamente presente e umana: Mesa infatti la chiama a essere *anche, contemporaneamente*, segno del buio portato da chi espanta gli organi, da chi lavora con il bisturi sulle piccole vittime. Anche *questa* notte prende gli occhi del fanciullo. Ruba occhi reali, non è immagine o metafora ma osservazione: denuncia. (E la notte vorrebbe certo sottrarre visione *e* linguaggio).

Come il *verbe* si fonde al *voir*, così l'elemento (non)retorico è *allo stesso tempo* linguaggio (della cultura, del mito) e oggetto denotato.

Nell'esempio da Callimaco, osservatore, strumento dell'osservazione e oggetto osservato si sovrappongono.

“Piromanzia” per dire che “si vede *attraverso* il fuoco” e che “si vede *il* fuoco” e che “il fuoco *lo generiamo noi*” ed è presente. “Oniromanzia” per dire che la notte/incubo fa vedere le cose; che la stessa notte è (in) Tiresia; e che quella notte è una minaccia vista (da Tiresia condannato alla cecità *e* dai bambini aggrediti e resi ciechi): direttamente, minaccia reale, umana, presente.

Questo carattere di *fusione in una sola immagine di due o tre realtà* (o elementi) nella poesia di Mesa ha inoltre una articolazione conseguente, microstrutturale: sillabica e musicale, nelle fortissime e serrate iterazioni o trasformazioni (assonanze, rime, rime interne,...) di gruppi di due o tre cellule sonore in tutto il corpo del testo: vedi, vento, volo / vedi, vengono (I, vv. 1-2); stormo, storni (I, 3); sbranano sbranandosi (I, 5), casa, casa (I, 15 e 17); renitenti, repellenti (I, 17); ricovero, rigetto (I, 18); letame, lete lenti (I, 20); prova, prova (I, 25); fumo, fumo (II, 1 e 7); stanche, stanche (II, 3); guance, guance (II, 4 e 8); mai, mai (II, 11 e 12); eccetera.

Si tratta di trasformazioni che non sono gioco ma *necessità*, vincolo. Le prossimità foniche tra parola e parola (*vedi / vento / volo*) si spiegano con la forza centripeta dei temi, con la sostanza politica del discorso di Mesa. [Cfr. il suo articolo *Il verso libero e il verso necessario*, in: «il verri», n.20, novembre 2002].

3.

Analisi a parte meriterebbero l'ineluttabilità e la malinconia trasmesse dai ritmi rallentati delle sequenze dette *riflessi*.

Al posto di una analisi, che potrà essere svolta in altra sede, voglio qui dedicare a queste parti del *Tiresia* un'osservazione particolarmente semplice: queste microsezioni 'connettive' tra gli *oracoli*, che hanno comunque statuto proprio e indipendenza, nella loro energia e parallela (tuttavia) negatività sono i contrafforti di un edificio che complessivamente registra la persistenza della *tragedia* nella poesia contemporanea, nella letteratura e cultura (nella società soprattutto) contemporanea.

È stato notato da Alessandro Baldacci in più occasioni. (Anche in *Parola plurale*, Luca Sossella Editore, Roma, 2005: nell'introduzione appunto dedicata alla sezione di testi di Mesa).

Questa poesia attiene a un rispetto profondo della natura tragica dei giorni che viviamo. La storia non solo non è "finita", ma se ne accumulano vertiginosamente le macerie (mucchi di morti generati dall'economia globalizzata) ai piedi di nessun angelo della storia. Non c'è la minima redenzione e rivoluzione in atto o imminente – tantomeno irreversibile. Né certa. A ogni momento ci viene chiesto di scegliere tra una perdita che ci riguarda e coinvolge, e una semplificazione che accresce la rovina collettiva.

A ogni momento possiamo cercare di separare l'unità di "ornitomanzia" come visione=oggetto=strumento della visione, scegliendo di occultare l'oggetto (per solo-vedere) o di

smettere di vedere (scegliendo altri oggetti o strumenti). Ma è proprio il tipo di poesia che Mesa fa a impedircelo. (O a non rendere giustificabili le fughe).

Perché anche tematicamente ci riporta alle responsabilità che abbiamo nel (e verso il) mondo reale. Ci parla di (e da) un dovere. Anche attraverso una forma che chiede di essere osservata, analizzata; ma percepita come gesto etico, non puro esemplare di letteratura.

4.

In cosa il *Tiresia* di Mesa si differenzia dal personaggio eliotiano?

A me sembra di poter dire che Mesa non formula astrattamente un discorso sulla decadenza (della *cultura*, magari, o di una certa borghesia); ma circoscrive casi precisi che non sono in verità *esempi* o miti o allegorie, ma inaggirabili *fatti*: e fatti di cronaca, ora storia. (La storia detta – dai potenti – “minore”: perché non riguarda eventi dinastici o battaglie, trattati commerciali o lanci di nuovi giocattoli elettronici, ma tocca la morte degli ultimi, degli indifesi senza nome, senza memoria e fiato: poveri a Manila, bambine a Bangkok, vittime di espanti, vittime di esperimenti nucleari, morti insepolti o abbandonati in fosse comuni).

Mentre il Tiresia di Eliot (sulla scorta di Sofocle) cammina «among the lowest of the dead» (*Waste Land*, III), e in quel «lowest» possiamo avvertire pietas ma forse anche il distacco dai corpi ammassati, lo sguardo di Mesa è – oscurata Tebe – *nella* discarica di Manila, è *con* le bambine di Bangkok. E la cosa è palese ed evidentissima nella citazione da Callimaco: gli occhi rubati dalla notte sono *sia* quelli di Tiresia *sia* quelli espantati ai bambini.

Tiresia è vittima con le vittime. Il testo nasce da una fraternità – non asserita ma vissuta.

Eliot, scandalizzato dalla dattilografa, dagli sfaccendati eredi dei direttori della City londinese, vede – come in una tela di Ensor – nel fiume di volti morti sul ponte sul Tamigi il Lete di una civiltà al tramonto. Quella, in effetti, appena devastata dalla Grande Guerra: ma anche la *inner life* del colto borghese anglofono di inizio secolo.

La poetica del correlativo oggettivo lo soccorre. Ma se evita la retorica, la dichiarazione, se *non fa la morale*, se non dice «io», non è perché abbia abolito l'identità propria, ma perché la sua raffinata cultura classica la sostituisce. Il suo è in realtà un IO maiuscolo, un super-Io, culturale e culturale. I greci e i

latini sono «fragments» che ha schierato a puntellare le (sue) rovine. Alfabeti che gli appartengono profondamente e che sente (e che usa proprio perché sentiti) in tutto estranei alla (in)civiltà moderna.

In Mesa invece, Callimaco (o Sofocle) è lasciato sullo sfondo. Viene chiamato in causa solo dove non è un frammento che debba puntellare alcunché (non c'è niente da salvare in una civiltà che porta a Bangkok e Manila, alle fosse comuni). Il testo greco o latino emerge se e quando *coinvolto* nel declinare una presenza/fusione; una assunzione di responsabilità (che nell'autore è già avvenuta) verso la realtà. Gli occhi di cui parla Callimaco sono allora quelli di Tiresia e quelli delle vittime di spianto.

La grandezza di Eliot non è sminuita dalla diversa strategia testuale. La specificità di Mesa sta però nella radicale estraneità a quanto di *letterario* alberga nella pur straordinaria e diversamente classica opera eliotiana. Nel testo di Mesa manca felicemente l'impostazione e disposizione dei marmi (frammentati). Sono i corpi vivi a essere centrali. È il vedere/dire *quei* corpi a contare. Senza che questo sia realismo, né retorica. Anzi, mirando a formare allegorie.

In Eliot l'esperienza dolorosamente distruttiva di un periodo del Novecento (e di biografia personale) di assoluta negatività porta a un testo in cui non c'è *estetismo* (nemmeno nel «burnished throne» del v.1 di *A game of chess*: che è più scherno e schermo ironico che *record* di una tradizione riportabile a Wilde) né *estetizzazione* del male. Semmai dimensione sovrastorica della decadenza. Attraversamento dei tempi.

Ebbene, questa grandezza – innegabile e vitale – rischia comunque di farsi sfuggire eventi circoscritti, immediati. Rischia di non saper toccare il male, se non – in basso, *low* – nei bozzetti o scheletrini, *squelettes à la Laforgue*, di Mr. Eugenides, della dattilografa, di Madame Sosostriis, oppure – in stile alto – nel profilo inciso di Phlebas il Fenicio. Ma sia in registro alto che basso (o in quello alto *per* far spiccare il basso) il movimento è sempre di stanchezza, decadenza, disintegrazione: ma di dimensioni – appunto – sovrastoriche, e soprattutto sovraindividuali, svincolate da nomi e persone e vicende contemporanee precise.

Anche nel punto in cui in Eliot sono le voci popolari a parlare, ossia nella conclusione – affidata a grottesche «sweet ladies» – del secondo movimento del *Waste Land* (appunto *A game of chess*), lo sguardo è quello – contortamente e ironicamente puritano – che squadra e staglia una bruttura tutta data da questioni sessuali, di tradimenti, degrado. Le «sweet ladies» *servono* come chiacchiericcio-segno del più vasto scricchiolare dell'occidente. Aborti e guerra attraversata sono elementi del chiacchiericcio, non oggetti d'attenzione.

Si vede bene che in Mesa la prospettiva è radicalmente rovesciata.

[Come in Virginia Woolf, che con la figura di Septimus, in *Mrs. Dalloway*, ha saputo vedere/dire la psicosi da trauma di guerra: il male e il buio della tragedia, di ciò che non ha soluzione: il male di tutti in una persona circoscritta, descritta, precisa: unica, e insieme plurale. Non pretesto per visioni – ripeto – sovrastoriche. *Mrs. Dalloway* fu iniziato dalla Woolf negli stessi anni dell'uscita della *Terra desolata*. E fu pubblicato nel 1925]

Una citazione da Jean Améry aiuta a distanziare non tanto Mesa da Eliot (a cui non può essere riferita) ma sicuramente Mesa da quasi tutti i poeti e soprattutto i narratori italiani degli ultimi dieci-quindici anni:

Il primo evento era di norma il crollo totale della concezione *estetica* della morte. È noto a cosa mi riferisco. L'uomo dello spirito, e in particolare l'intellettuale di cultura tedesca, ha in sé una concezione estetica della morte che ha origini remote e i cui impulsi più recenti risalgono al romanticismo tedesco. [Per tanta narrativa contemporanea parlerei del romanticismo di Hollywood, ndr] Possiamo caratterizzarla approssimativamente citando Novalis, Schopenhauer, Wagner, Thomas Mann. Ad Auschwitz non vi era spazio per la morte nella sua forma letteraria, filosofica, musicale. Nessun ponte conduceva dalla morte ad Auschwitz alla *Morte a Venezia*. Risultava insopportabile ogni reminiscenza poetica della morte, che si trattasse della “Cara sorella Morte” di Hesse o di Rilke che cantava “O Signore, dà a ognuno la sua morte”.

(*Intellettuale a Auschwitz*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino, 1987; 2008: p.48)

5.

Perché non si può attribuire a Eliot un ‘corteggiamento’ della morte?

Perché è profondamente cosciente del male, e ha forte (aveva, nel '21, scrivendo *The Waste Land*) una tensione alla distruzione di sé.

[Molto ampio e complesso il discorso su questa tensione. Coinvolgerebbe nomi da sentire non solo legati tra loro, ma legati a quella che si può definire linea *tragica* della scrittura del XX(I) secolo: il suicidio riguarda Trakl, Celan, Woolf, Benjamin, Améry, Plath, Sexton, Pavese, Rosselli, Reta, Levi, Debord, Deleuze, in pratica la Weil, probabilmente lo stesso Vallejo, forse la Bachmann]

Va quindi attenuata se non proprio negata la carica ‘satirica’ attribuita da critici e commentatori all'epigrafe da Petronio che apre *The Waste Land*:

«Del resto la Sibilla, a Cuma, l'ho vista anch'io coi miei occhi pendere dentro un'ampolla, e quando i fanciulli le chiedevano: "Sibilla, che vuoi?", lei rispondeva: "Voglio morire"»

Non si tratta di umiliazione e abbassamento di registro, di 'comicità'. Il piano è di dolore, non di riso. O forse no: i fanciulli di fatto scherniscono Sibilla, così come – sulla scena del poema – i vari Eugenides e le sweet ladies scherniscono l'occidente che si disfa e rovina. Ma è un ghigno amaro quello che ne viene, e – appunto – tragico. Sibilla, veggente, vuole davvero la morte. Il poeta-Sibilla-Tiresia, affannato e vecchio, cieco distrutto *ma* vedente, vuole – vorrebbe – attivamente scomparire, morire, non per estetismo ma materialmente. Non tollera la visione, come la vita, come la voce. Questo, in Eliot.

Qui Mesa – di netto – rovescia quello che comunque è uno svantaggio, un «discapito», una cosa che non si vorrebbe (preferendo la morte) in segno etico, positivo, in *dovere* di visione/voce come vita. In responsabilità, cura: impegno. (Per quanto arduo).

Al §1 si diceva che la prima parola di *Tiresia* è «Vedi». Non è esatto.

A specchio e rovesciamento della Sibilla eliotiana, che vuole morire, l'epigrafe del poemetto di Mesa recita: «Devi tenerti in vita, Tiresia, / è il tuo discapito». La prima parola del *Tiresia* è dunque «Devi», anagramma di «Vedi».

Bruno Torregiani

Il mito di Tiresia: intravediamo, attraverso l'abisso del tempo, le cieche orbite e il sacro bastone, ma non siamo più in grado di ascoltare la voce disvelante, gli ammonimenti dolorosi, ma veri.

Eppure non possiamo fare a meno di *tentare di risalire fin laggiù e bere la pura acqua della sorgente del mito*. Queste parole scriveva Karol Kerényi, mentre sotto le sue finestre sfilava in parata la gioventù tedesca, indossando *simboli di morte*, usando e insozzando gli antichi miti nordici, e le scriveva a Thomas Mann che, negli stessi tempi bui, stava affondando la sua penna nella tenebra del pozzo del passato per ricondurre alla luce *Le storie di Giuseppe*.

Lo stesso doloroso imperativo morale mi sembra spingere Giuliano Mesa a far risuonare la voce di Tiresia, accostando le labbra al *pura sorgente* di quel mito, cogliendone l'essenza, o per dirla sempre con Kerényi, il mitologema. Il poeta assume su di sé, infatti, le contraddizioni entro cui si muove il destino mitico del più grande tra gli indovini, condannato insieme alla luce accecante e alla tenebra, al silenzio e al vaticinio. Sono gli altri a raccontare a Tiresia ciò che vedono accadere, guerre e pestilenze, viltà e orrori degli uomini, e degli dei; si tratta di ombre ingannevoli: la luce della verità è dentro le orbite vuote di Tiresia. Ma egli tace fino allo stremo, perché sa che la sua parola una volta pronunciata farà tremare le fondamenta marce della pòlis.

In apparenza la nostra condizione dovrebbe essere ben diversa. Non vediamo sempre tutto ciò che accade e ovunque? La verità non è scandagliata dalla luce dell'occhio elettronico che è in grado di ridirci tutto, frugando in ogni angolo, ogni istante? Non è così: l'eccesso di luce, la saturazione della vista ci impediscono di vedere. Il poema di Mesa riproietta per noi fotogrammi terribili che avevamo dimenticato e ce li fa vedere come per la prima volta.

Poesia civile, poesia politica, dunque, il cui suono oggi desueto potrebbe ingenerare gli equivoci della malinconia. Non è così: proprio perché Mesa fa risuonare la sua parola dentro l'oggi, egli deve sottoporla ad una radicale reinvenzione espressiva, per emergere dal ronzio assordante delle universali chiacchiere. *Vedi, vento col volo, dentro delle folaghe // vedi che vengono dal mare e non vi tornano // che fanno stormo con gli storni neri, lungo il fiume...*E' un lavoro strenuo su ritmo, fonemi, allitterazioni, assonanze, in modo da martellarci, incalzarci, costringerci a *vedere*, a *sentire* l'immensa scarica che sommerge i *gomitoli di cenci*, i *bipedi scarabei* che là dentro, nei nostri rifiuti, erano arrivati a vivere e a nutrirsi. Ma non è solo l'indignazione a scuotere questi versi; l'umanesimo ferito di Mesa accompagna il grido della denuncia con gli accenti di una commozione profonda, con la delicatezza, perfino, della pietà: *bruciano le mandorle degli occhi, le falene // le dita piccole incallite, le dita stanche, stanche...*quelle delle operaie bambine incenerite mentre fabbricano bambole per i nostri giochi...*fumo portato via che trascolora, // che porta via le guance, paffute, delle bambole*. Gli esiti espressivi finiscono così per essere davvero inauditi nel poesia di questi

anni, malgrado poi nel linguaggio di Mesa risuoni un'infinità di accenti, da quelli del Tiresia sofocleo (*piromanzia*) all'essenzialità pietrificata dell'ultimo Celan (*necromanzia*).

Ripetiamolo ancora: la fiducia di Mesa nella capacità disvelante della parola poetica è, di questi tempi, scandalosa. E nessuno meglio di Tiresia lo sa, quanto i suoi oracoli provochino scandalo. Ecco allora dentro al poemetto i *riflessi*, che accompagnando gli *oracoli*, pausandone il fragore ritmico, si raccolgono in un più intimo dialogo con l'ascoltatore, riflettendo sulla possibilità stessa di questo dialogo, sulla possibilità stessa della comunicazione. E qui (ma non poteva essere altrimenti) la tensione è altissima, in una drammatica oscillazione tra la necessità del *ridire* e *la faringe chiusa, il groppo di gola*.

Io credo che Mesa questa sfida finisca col vincerla: è vero, Tiresia *ritorna nella penombra* e tace, ma *il silenzio // questo silenzio che sentiamo insieme*, è colmo di senso, e di dolorosa bellezza.

Andrea Inglese

Sulla scrittura poetica di Giuliano Mesa sono intervenuto in tre occasioni, e ogni volta focalizzandomi su libri diversi. La prima volta, in un saggio apparso su *Akusma* e intitolato *Mesa e Di Ruscio: dittico degli insubordinati* consideravo *Improvviso e dopo* apparso nel 1997. Nel 2004, sulla rivista on line *L'ulisse*, parlavo ancora di Mesa in un saggio dal titolo *Attraverso il manierismo. Annotazioni sulla poesia degli anni Novanta*. Mostravo quanto fosse importante la poesia di Mesa e quella di Cepollaro, per comprendere come andare oltre il manierismo anche più consapevole e sofisticato, quello che oggi va da Sanguineti a Frasca, per fare due dei nomi più illustri. Infine un lavoro più accurato e tecnico l'ho fatto sui *Quattro quaderni* nell'ottica del dialogo con l'opera di Beckett. Si tratta del saggio *Semantica e sintassi beckettiana in Frasca e Mesa*, apparso nel volume collettivo in *Tegole dal cielo*, vol. I, L'“effetto Beckett” nella cultura italiana. Oggi, in occasione di una presentazione del *Tiresia*, vorrei abbandonare lo sguardo analitico e di prossimità, per provare a porre qualche questione di estetica letteraria. Campo insidiosissimo certo, ma anche per questo molto poco frequentato dalla nostra critica che, nel migliore dei casi, predilige un approccio filologico e semiotico. Ciò che vi propongo è un avvicinamento al *Tiresia* muovendo da uno scritto di carattere teorico di Giuliano Mesa pubblicato di recente in un volume della Metauro intitolato *La scoperta della poesia*, a cura di Massimo Rizzante. Il testo di apertura del volume è proprio di Giuliano e s'intitola *Ad esempio. La scoperta della poesia*.

Scrivere poesia ancora oggi significa accogliere uno dei principi del genere lirico nella modernità, la poesia è una forma di discorso *non equivalente* o, in altri termini, non parafrasabile. Ciò che si dice situandosi nell'eredità del genere e dei suoi modelli non può essere detto da altri generi letterari, o da altre forme d'arte, e soprattutto non può essere detto dal discorso ordinario. Ma quale sarebbe l'oggetto di questo dire non-equivalente? C'è un oggetto specifico del dire non parafrasabile della poesia? Andando un po' per balzi, e inevitabili semplificazioni, diciamo che la poesia è innanzitutto *risposta al “che il mondo esiste”*, non descrizione del suo *come*. Questo modo di formulare la questione ci riporta al Wittgenstein del *Tractatus*, che Mesa stesso cita nel suo articolo. La proposizione 6.44: “Non *come* il mondo è, è il Mistico, ma *che* esso è.” Questo orizzonte è quello dell'estetica e dell'etica, ossia di ciò che non può essere espresso nel discorso comune, inteso come discorso che dice-descrive i *fatti* del mondo. Il *fatto* che il mondo esista, non è un fatto (tutti i fatti sono *nel* mondo), o meglio lo è solo in maniera abnorme, come concetto limite, come enigma, che non può essere ricondotto al sapere interno al *come* del mondo, alle sue varie ma specifiche configurazioni. Sappiamo come tale fatto abnorme sia centrale nella riflessione filosofica del Novecento. Un modo altrettanto celebre di esprimere lo stesso concetto limite lo ritroviamo nella domanda ripresa da Heidegger “perché l'essere piuttosto che il nulla?”

Io ho parlato di scrittura poetica come risposta all'esistenza del mondo, per sottolineare il momento del rimbalzo, della reazione, tale da sancire l'*anteriorità* del mondo alla coscienza individuale e poetante. Mesa in un passaggio del suo testo riprende l'immagine del vocativo – già di Zanzotto, e ancor prima di Auden. Ma Mesa si riferisce in modo particolare alla musica, intesa come il territorio dal quale la poesia “trae *strumenti* di massima espansione semantica: suono e ritmo”; la musica è – cito – “Voce dell'inesprimibile, la musica voca. Senza trovare risposta. Vocativo che voca l'implorabile.” La poesia come la musica chiama, ma non chiama qualcosa che ha nome, che è nominabile, che è un oggetto o un evento delle nostre pratiche referenziali; la poesia chiama il mondo come tale, il fatto abnorme che il mondo esista, la sorpresa mai del tutto addomesticabile nei confronti dell'essere delle cose, e prima ancora di tale sorpresa il terrore per la totalità (prima della sorpresa di carattere intellettuale, di cui parla Aristotele nella *Metafisica*, vi è il terrore di carattere emotivo, che il mito ha variamente e ovunque espresso). Nel termine “implorabile” utilizzato da Mesa ritroviamo il “gridare piangendo” e il “domandare pregando”, che segnano l'oscillazione interna alla religiosità mitica. Si piange dal terrore che il mondo incute, massima estensione dell'inospitale, luogo in cui arriviamo non amati, intrusi, esposti all'invasione dell'esterno molteplice. E si ritualizza il proprio terrore, lo si ordina esteticamente nella forma della preghiera, della domanda reiterata. La poesia mantiene un legame filogenetico con queste esperienze, malgrado il suo liberarsi da ogni forma di rituale condiviso e da ogni patrimonio dottrinario preesistente.

Spostandosi dall'esperienza cruciale del terrore-sorpresa – come esperienza cui la scrittura poetica risponde – e tentando di definire le peculiarità specifiche di questa risposta, Mesa ricorre alla partizione concettuale denotazione-connotazione. Ogni gruppo umano per poter utilizzare il linguaggio deve possedere dei “minimi di fissità semantica” – formula di Quine – attorno a cui si ordinano le oscillazioni connotative a seconda dei sottogruppi e degli individui. In quest'ottica il discorso poetico diviene discorso interamente connotativo. Qui il discorso di Mesa si fa più arduo. Scrive:

“La poesia (è) (esiste), dove e quando, tutto connotando, comunica il suo essere comunicante, anche se “ciò” che comunica è indicibile in altro modo.” Un chiarimento ci viene forse da un passaggio successivo: “Ebbene, ciò che la poesia s-copre (...) è una connotazione che può accomunare senza necessità di parafrasi per accertare accezioni simili se non uguali della connotazione stessa. Ad accomunare è il *bello*. E si può dire, forse, che ad accomunare, non potendo essere un minimo di fissità semantica, è uno spettro di connotazione, di evocazione, che induce a chiedersi: «perché *questo* mi emoziona, mi commuove, mi coinvolge, mi riguarda, mi fa pensare »”.

Qui siamo passati dalla scrittura poetica come risposta al *che* del mondo, all'effetto che la scrittura poetica suscita in chi vi si accosta. E le due cose sono strettamente intrecciate, saltando a piè pari tutte le determinazioni legate alla sociologia letteraria. Malgrado tutto (circostanze culturali specifiche), il testo poetico m'interpella ricordandomi ogni volta che esso è un evento linguistico anomalo (senza un

minimo semantico condiviso) *in risposta* ad un fatto abnorme (senza determinazione semantica possibile). Il *bello* è ciò che emerge e si condivide a cavallo tra questi due eventi, il piccolo anomalo – la poesia, e il grande abnorme – il mondo. Il *bello* non è nel mondo, ma nel testo che *chiama il e co-risponde al* mondo come totalità. Il *bello* è un oggetto, un dettaglio, una parte, che si avvolge del mondo, che è avvolta nel mondo. (Ricordate Proust, e il passaggio del “piccolo lembo di muro giallo” che incanta Bergotte, poco prima di morire, e che trae da un dipinto di Vermeer, *Veduta di Delft*: Il dettaglio rivela, apre, manifesta un mondo.)

Io leggo il vocabolo “bello” sotto la penna di Mesa in relazione alla tradizionale questione del *sublime* in senso kantiano: come rendere in termini sensibili, manifesti all’esperienza individuale, qualcosa che la trascende? Come rendere la totalità attraverso la parte, l’informe attraverso la forma, l’enigma del *che* del mondo attraverso parole che dicono il suo *come*? Scrive Mesa: “Poiché il «non manifesto» non si manifesta mai, forse nemmeno parzialmente, ‘per gradi’, in progressione conoscitiva. Eppure, manifestazione del non manifesto implica che qualcosa si manifesti: l’enigma...”. Possiamo definire l’enigma come ciò che si manifesta, senza lasciarsi pienamente comprendere e penetrare. Eppure l’enigma, così inteso, non è un errore del linguaggio e neppure un indovinello, un rebus a chiave, esso è la manifestazione di quanto di solito non appare e che non chiede di essere spiegato o definito, ma solo “nominato”.

Il *Tiresia* si porta dietro tutto questo itinerario, come suo presupposto figurativo. Uno dei nodi principali del *Tiresia*, ciò rispetto a cui ci chiama e coinvolge, è la questione del mondo come orrore, dell’orrore-mondo, o – ancor più precisamente – l’uomo come orrore, l’orrore-uomo. Si tratta di rendere manifesto questo enigma, senza disperderlo nei flussi di spiegazione-justificazione o di evocazione-spettacolo. Il mondo come orrore o l’orrore-mondo non è ciò che noi troviamo archiviato ovunque sotto la voce: l’orrore *del* mondo, ossia l’orrore presente nel mondo, eventuale, interno ad esso, merce tra le merci di ciò che si dà a vedere, oppure oggetto di studio tra gli altri. Discorso analogo per ciò che riguarda l’uomo come orrore, soggetto attivo e passivo dell’orrore; non si parla degli uomini il cui agire provoca orrore, come se essi lo assorbissero in loro, e ne liberassero così il resto dell’umanità (il *Tiresia* per intenderci non è un romanzo *noir*). L’umanità come orrore è quella che non conoscerà mai e che non ha mai conosciuto la redenzione laica del progresso e dell’emancipazione, l’unica redenzione – per altro – di cui abbia avuto senso parlare da almeno due secoli, l’unica per cui è valsa la pena lottare e sognare in forme collettive e condivise.

Tutto questo non ci deve far perdere di vista un punto fondamentale. Mesa è un materialista. E la sua concezione di scrittura è coerente con questa convinzione, dove per materialista s’intenda non tanto la difesa di una dottrina specifica che riduce ogni aspetto della realtà ad un evento di carattere materiale, ma l’idea che alla mente che produce ed elabora segni e significati preesiste un mondo che non si riduce

a segno, un mondo di corpi materiali, di oggetti muti e di forme di vita extra-linguistiche. Cito: “se la poesia è oggetto analogico che si pone in relazione con il mondo – non mimesi, non descrizione *realistica* –, è un *come se*, similitudine senza termine di paragone, termine di paragone che essa cerca di *individuare*, di *nominare*, nominandosi. Poiché la poesia non parla di parole ma di qualcosa che alle parole preesiste: il referente-mondo, il referente-vita.”

In un saggio dal titolo *Per una critica antropologica: lirica moderna e sfondi antropologici*, sono io stesso giunto ad una definizione molto vicina a quella qui espressa da Mesa. Io riflettevo su alcune forme d’esperienza a mio parere cruciali nella definizione della lirica moderna, prima di tutte quella che articola la massima singolarità del soggetto con la massima estraneità del mondo. Questo tipo di esperienza può condurre, se intrecciata ad una pratica di scrittura poetica, a quella manifestazione del non-manifesto di cui parlava Mesa. Io mi sono espresso in questi termini:

“Si tratta di una vera prova, di un cimento, poiché noi nominiamo d’abitudine le cose che *non vediamo*. Ora che invece le vediamo in bilico tra una massima prossimità e una massima lontananza, nella loro mostruosa e mirabile corporeità, *non abbiamo le parole* per nominarle e descriverle. E la vicenda della poesia non coincide con una compiuta nominazione, ma con una *figurazione*, ossia con la costruzione di un evento complesso. È quest’evento, nel suo insieme, nella sua struttura retorica, ritmica e lessicale, che corrisponde alla nominazione delle cose. (E s’intenda il termine “corrispondere” nel senso di “contraccambiare”, e non certo nel senso di “rappresentare”, “somigliare a”, eccetera. Ad un evento di *visione* io faccio corrispondere – rispondo con – un evento di *dizione*.)”

Ora qui tocchiamo il nucleo forte del *Tiresia*, quello da cui dipendono tutte le decisioni metriche e retoriche, ossia l’articolazione del *dire* e del *vedere* l’orrore-mondo a partire dalla *disgiunzione* di queste due dimensioni dell’esperienza umana, disgiunzione che da un lato è strutturale ma dall’altro è sempre anche storico-politica. Non si dice mai quello che si vede, ma esiste una politica per occultare questa disgiunzione, per illudere che si dica quello che si vede. Leggiamo su questo punto quanto scrive Mesa:

“Ad esempio, qui, - stiamo parlando della figurazione del mondo – non si può che limitarsi al *come*, all’approssimazione dell’*exemplum* non probante. [Oggi, già addentrati nel secondo millennio, viviamo un conflitto sempre più aspro, e sempre più sanguinoso, tra conoscenza ed esistenza (ed esistenze, degli uomini, tutti). Le cose visibili occultano, i segni occultano. Così è ancora *tutto da dire*.”

(Apro qui una parentesi che mi riguarda, anche perché considero quest’occasione qualcosa di diverso da un semplice servizio al lavoro di Giuliano, la considero un’occasione di dialogo fra itinerari diversi, dialogo che ovviamente prevede già un servizio, ossia una lettura critica, che non è altro, poi, che un servizio fatto a se stessi. Leggere criticamente un’opera significa soltanto leggere accuratamente un’opera, e quindi appropriarsene e farsi mutare da essa.

Anche per me l'articolazione *vedere-dire*, come forma d'azione duplice, parallela e disgiunta, è centrale nel lavoro poetico. Ma credo che proprio il riferimento ad un'opera come il *Tiresia* di Giuliano, oltre che a dei testi teorici fondamentali – il *Foucault* di Deleuze e *La politique de la littérature* di Rancière *in primis* – permettono di sciogliere alcuni equivoci. Nella lettura di due miei testi che sono apparsi di recente, un volumetto di poesie, *Quello che si vede*, e uno di prose, *Prati*, è spesso emerso il tema dello sguardo fenomenologico, magari con dei rinvii al Calvino di *Palomar*. Ma il riferimento alla fenomenologia non basta, non basta l'idea di uno sguardo che vada alle cose stesse. Nemmeno d'altra parte si tratta di ritornare ad un'enfasi molto mentale dello sguardo, come incontro del mondo a debita distanza, a debita astrazione – pensiamo a certo vedere in stile Magrelli. Insomma per me si tratta di far riemergere la disgiunzione tra dire e vedere, sottraendomi alla logica dell'occultamento per il troppo detto o il troppo visto. Una logica che si nutre dell'illusione dell'esauribilità del dire rispetto al vedere e in generale della loro ordinaria *coniunzione*.)

Che la questione del dire-vedere sia centrale nel *Tiresia* si annuncia fin dal titolo. E dal sottotitolo: oracoli, come discorsi obliqui, e riflessi, come immagini oblique. L'esilio dalla realtà esige un ritorno arduo e difficile, non certo una via maestra e diritta. Poi: Tiresia, il cui nome significa interprete di *téïrea*, segni celesti. E l'ornitomanzia, con cui si apre il poemetto, riguarda appunto la lettura nel volo degli uccelli, che erano gli esseri naturali più vicini alla divinità. Ma è importante ricordare che Tiresia è accecato per punizione; egli, giovane pastore, aveva visto ciò che non avrebbe mai dovuto vedere: il seno e il grembo di Atena. La dea posò le mani sui suoi occhi e lo accecò. Ma lo consacrò ad essere indovino: gli purificò le orecchie, perché potesse udire il canto degli uccelli. Il sapere divinatorio di Tiresia nasce quindi come compensazione di un deficit: colui che perde la vista, affina l'udito, e per questa via penetra maggiormente la realtà.

Riveniamo alla domanda fondamentale: come figurare l'orrore-mondo, sfuggendo allo spettacolo organizzato dell'orrore? Come sostituire alla cronaca per immagini dell'orrore, il canto dell'orrore? In Mesa rimane infatti fortemente il nesso tra figurazione poetica e canto, che è un altro modo per sottolineare la dimensione interamente connotativa della parola poetica, la sua capacità di sottrarsi al significato per divenire suono e ritmo.

Le due prime sezioni delle mantiche (ornitomanzia e piromanzia) si chiudono ognuna con un verso di coda, in corsivo, costituito da una domanda. Questo verso-domanda chiude anche tutte le altre mantiche e diviene poi il testo di chiusura dell'intero libro. Mesa crea una duplice voce che da un lato esplicita il senso dei singoli quadri o momenti del canto, e nello stesso tempo interroga la voce che canta, il proprio punto d'enunciazione. Leggiamo alla fine di "Ornitomanzia": "*prova a guardare, prova a coprirti gli occhi?*". Esortazione paradossale che immette nel regime della disgiunzione: per vedere davvero bisogna smettere di vedere, come prima, ossia bisogna abbandonare i segni della spettacolarizzazione.

“Piromanzia” chiude invece con quest’altra esortazione: “*tu, se sai dire, dillo, dillo a qualcuno*”. Non basta vedere, bisogna anche saper dire, saper dire oltre la radiocronaca, l’informazione, il romanzo *noir* del reale. Ma l’esortazione può essere anche letta come un’ironia che ricade ancora una volta sul locatore. Il canto poetico appare così non tanto l’espressione di una parola vera, che ha raggiunto la coincidenza con il visibile, e quindi con la realtà, ma una parola omeopatica, una parola preliminare al ritorno di un discorso ordinario, questo sì più vicino alle cose stesse. La parola poetica non sarebbe dunque un al di là del linguaggio comune, un super-linguaggio attraverso cui parlare meglio e in modo più autentico, come voleva la tradizione simbolista, ma un linguaggio pienamente consapevole dei propri limiti, dei rischi di falsificazione, un’esperienza insomma in cui qualcuno vede male e dice male affinché altri, a partire da questa consapevolezza dolorosa, possano dire meglio e vedere meglio.

In conclusione, una domanda a margine. Si può dire il bene, oppure no? Il poema dell’umanità come orrore o dell’orrore-mondo ci pone anche questa domanda. Perché l’orrore sia visibile, deve essere anche sentito un bene, scevro dall’orrore. Nella globale e pervasiva mistificazione, mercificazione dell’autentico, si può dire il bene concreto, fissarlo, celebrarlo, separarlo dal resto? Provo a formulare diversamente la domanda attraverso alcuni versi di Franco Fortini tratti da «*E questo il è il sonno...*», un testo tratto dall’ultima raccolta *Composita Solvantur*:

*Ma voi che altro di più non volete
se non sparire
e disfarvi, fermatevi.
Di bene un attimo ci fu.
Una volta per sempre ci mosse.*

Forse la risposta a questa domanda, nel *Tiresia* la si può cercare nel testo di chiusura, sorta di epilogo, anch’esso in corsivo, che rimette nuovamente al centro la voce enunciante, la figura del cantore. E penso, in particolar modo, a questo passo che risuona con quello di Fortini appena citato:

*vado
nella penombra che rimane,
dove ritorno, adesso,
adesso che potrà ricominciare,
che potrei,
adesso c’è soltanto il desiderio:
lasciare, lasciare intatto
questo momento prima del dolore,
(...)*

OSTACOLI, IPOTESI, COMPLESSITÀ
Su *Ridefinizione* e sul mio lavoro poetico

Alessandro De Francesco

La descrizione di un lavoro poetico, soprattutto se fatta dall'autore stesso, non può e non deve essere lineare e illustrativa. Partirò dunque dall'ultima sezione del libro *Ridefinizione*, che ancora libro non è, in quanto è uscito sparso in riviste. Una tale *descrizione*, contro tanti clichés secondo i quali i poeti non sarebbero autorizzati a parlare del proprio lavoro, è a mio avviso possibile, a patto che non si tratti di "autointerpretazione" o di "autoteoria". Vorrei dunque illustrare alcuni procedimenti, passaggi, tecniche e campi di indagine che guidano la mia epistemologia di scrittura, senza svelare niente, anche perché non c'è niente da svelare, visto che tutto è nel testo, che sta a sua volta di fronte a chi lo legge.

L'ultima delle tre sezioni di *Ridefinizione* si intitola *emette brusii*, in minuscolo, come tutte le mie parole del resto, in una sorta di "democrazia della scrittura" che non risparmia neanche l'inserimento di nomi propri o di luogo (nel mio primo libro *Lo spostamento degli oggetti*, ad esempio, in una stessa poesia si trovavano il "pompidou" e "tiergarten"²). I testi di *emette brusii* sono generati in modo non lineare (tant'è che leggendoli non lo si capisce affatto) da notizie trovate su internet a proposito dei conflitti in Israele-Palestina, Afghanistan e Iraq. Quattro aspetti hanno guidato questa scelta:

1. L'iterazione mediatica quotidiana e ossessiva di notizie sui conflitti mediorientali;
2. La smisurata importanza storica di questi eventi oggi (se è vero, come credo, che alla fine la poesia torna sempre a parlare delle cose importanti);
3. Il modo specifico con cui il web parla di tali conflitti: in seguito alla necessità di rendere conto, ma anche, per così dire, di "renderizzare" la grande frequenza di attentati, azioni militari, incontri e scontri, spesso le notizie sul web diventano sempre più corte, limitandosi ad elencare, ad esempio, il numero dei morti, il luogo dell'evento e la sorgente dell'informazione;
4. L'*opacità* con cui, ciononostante, i media restituiscono il succedersi di questi eventi: precisione e sintesi non sembrano poter sopperire a complessi meccanismi di censura e alla stessa intrinseca complessità della situazione di luoghi peraltro eterotopici, se non atopici, per la maggior parte di noi.

Come il risultato poetico di questi eventi risulta essere non linearmente connesso ad essi, così la non linearità si afferma tra l'evento e l'informazione: o l'evento stesso non è lineare, oppure è l'informazione a non essere aderente all'evento quale esso si è

verificato. La poesia può inserirsi come istanza critica in un cattivo uso politico e mediatico del rapporto tra linearità e non-linearità degli eventi. Due fenomeni, volendo semplificare, si verificano frequentemente:

1. Eventi *lineari*, ovvero eventi il cui accadimento può essere descritto e stabilito con certezza (attentati, episodi di tortura, insomma eventi propri alla dialettica binaria della vita e della morte), resi *non lineari* dagli occultamenti e dalle implosioni dell'informazione. Eccone un esempio lampante – che ho deciso di riportare alla fine di *Ridefinizione* – tratto dal sito web di Reuters:

Il ministro dell'interno Jawad Al-Bolani ha detto che il capo di Al Qaeda in Iraq Abu Ayyub Al-Masri sarebbe stato ucciso oggi in uno scontro tra militanti a nord di Baghdad. «L'affidabilità di questa informazione è alta», ha detto Bolani insieme al ministro della difesa il generale Abdel Qader Jassim. Ad una nuova domanda sulla conferma della morte di Masri Bolani ha aggiunto: «se non è stato ucciso oggi sarà ucciso domani». www.yahoo.com, www.reuters.com, 01.05.2007.

2. Eventi *non lineari* resi *lineari* per scopi politici. Un esempio evidente è il legame semplificato tra l'11 Settembre, fenomeno che non si sarebbe verificato senza una concomitanza complessa di cause ed operazioni svolte all'interno dei Paesi occidentali, e la guerra in Iraq.

² Cfr. *Lo spostamento degli oggetti*, Cierre Grafica, Verona 2008.

Tenendo presente questa costellazione, ho proceduto come segue: innanzitutto, ho creato un database con una serie di notizie dal web su eventi giudicati significativi. Poi ho copiato e incollato alcune parti adattandole in quadrati di “prosapoesia” con margini giustificati (dispositivo, questo, che caratterizza buona parte dell’opera). Quindi ho scritto in un certo senso “all’interno” o “tra le righe” di questi articoli, separandoli in più parti e inserendo la mia propria produzione testuale all’interno di queste parti. Ho cancellato infine le notizie incollate e ho lasciato solo il mio testo, riaggiustandolo se necessario. In questo processo l’evento e il suo resoconto non sono più nel testo, che è concepito in un certo senso “dopo” l’informazione e sta a testimoniare uno strato più profondo di *output* emotivo, una sorta di nucleo di dolore indeterminato e rimosso, scaturito da eventi sconosciuti accaduti nel “là-fuori” del conflitto e trasposto dai media nello spazio occidentale:

la ventola deriva esce dalla guida il brusio costante proviene da un
sacchetto disperso nell’erba di un giardino pubblico

la plastica si alza e si abbassa con il moto del respiro quando si abbassa
aderisce al corpo che sta dentro si intravedono peli imbevuti di sangue

il lamento di volta in volta prende velocità perde forza

Indeterminatezza ed epifania dell’ignoto, qui legata a una situazione di violenza in un giardino. Così era ne *Lo spostamento degli oggetti*: “la certezza di non poter tornare / nel luogo in cui qualcosa respirava / e sanguinava nell’erba”.

Ma l’epifania dell’ignoto, pur caratterizzata da intensità emozionale, può anche essere neutra, e rinviare ad un altro paradigma, più cognitivo che politico:

siamo entrati nel giardino di notte lasciandoci la casa alle spalle abbiamo
imboccato il sentiero di ghiaia verso la fabbrica alla fine del giardino con gli
abeti neri e le macchine a lato le tre finestre orizzontali erano illuminate
con violenza (d)all’interno non abbiamo potuto vedere niente
continuavamo a camminare un rumore uniforme era diventato assordante
come se la distanza tra la fabbrica e noi fosse stata già percorsa

Se *emette brusii* mette in atto un’epistemologia critica di ridecrizione di un *ostacolo politico e mediatico* dovuto alla censura e/o all’impossibilità di restituire la complessità di eventi lontani nello spazio, *forme del buio*, la prima sezione di *Ridefinizione* da cui è tratto questo testo, sviluppa un paradigma di ridecrizione di un *ostacolo cognitivo*. Si tratta di tentare di descrivere attraverso la poesia una dimensione ignota *come se* potessimo esperirla (Celan: “*als wäre der Weg schon durchmessen*”³). La conformazione del nostro cervello ci permette di percepire, pensare e quindi dire soltanto una parte di cosa potrebbe essere percepito e pensato, perciò formuliamo ipotesi (qui rientra dalla finestra la questione metafisica come questione “gnoseologica”). L’*ostacolo politico*, a sua volta, potrebbe essere sintetizzato molto banalmente come segue: da quando esiste la società, esistono cose che non siamo autorizzati a dire oppure che non sappiamo, e quindi non possiamo dire, perché qualcuno non vuole che le sappiamo e le diciamo. Si tratta quindi di due ostacoli posti alla *dicibilità*, di fronte ai quali la poesia formula *ipotesi verbali*. Di fronte ad entrambi gli ostacoli (politico-mediatico o cognitivo), il testo assume un’*attitudine condizionale*, esprimendo il *come se* al modo condizionale o al congiuntivo passato, come nel caso del testo appena citato, per dire uno spazio di possibilità. Ma l’*attitudine condizionale* va al di là della sua manifestazione nei modi verbali; essa rinvia a processi e dispositivi epistemologici di matrice poetica volti a modificare i paradigmi logici e percettivi per fornire ipotesi di azione e, appunto, di *ridefinizione*.

³ [come se la strada fosse già percorsa] P. Celan, *Auch wir wollen sein*, in Id., *Die Gedichte aus dem Nachlaß*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1997 (Trad. it. di Michele Ranchetti e Jutta Leskien, in P. Celan, *Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969*, Einaudi, Torino 2001).

Un simile spazio di possibilità verbale si verifica in modo particolarmente esplicito nell'ultimo testo di *emette brusii*, dove l'essere ferito che si trova all'interno del sacchetto (cfr. *supra*) riesce ad uscire e, parallelamente, il quadrato del testo esplose, si decompone:

sanguinante nel sacchetto		emette brusii
filtra nel parco	dietro i palazzi	scivola la traccia
scolla l'evento	moltiplica	
il sacchetto	saturato dall'espiazione	
fruscia		
si sposta		
esce	nel calore della paglia	

Per riassumere, ci troviamo di fronte ai seguenti processi poetici:

- Logiche e narrazioni non lineari. Ne ho dato qui solo accenni, ma esse vengono in realtà sviluppate ed espansive all'interno di tutto il libro. Definirei questo processo di sviluppo *narrativa multidimensionale del macrotesto*, perché una serie di *patterns* narrativi (come ad esempio quello, appena visto, del *sacchetto*) vengono modificati, ridefiniti e sovrapposti fino a creare una serie di trame a più strati, che procedono in parallelo o in sensi inversi, si mischiano, si confondono, convergono, divergono, nel corso di tutte e tre le sezioni.
- Il *Leitmotiv* dell'indeterminato e dell'ignoto, che era già presente ne *Lo spostamento degli oggetti* sotto forma di "mancanza di dati".
- L'*attitudine condizionale*, possibilità di ridescrizione critica rispettivamente del reale e dei nostri processi conoscitivi.
- L'*ostacolo cognitivo* e l'*ostacolo politico*.

La sezione di mezzo, intitolata *lavoro di emersione*, ospita la ridescrizione di un terzo *ostacolo*, che chiamerò *emotivo*. Esso può essere definito come segue: vi sono ricordi, esperienze e sentimenti che sono stati normalizzati o rimossi, ovvero che hanno perso la loro centralità emotiva, sono divenuti quotidiane parti non-verbali del sé. In tutti e tre i casi, i bianchi, gli spazi, i *gaps* presenti nei miei testi sono una specie di partitura dove certi contenuti sono *immersi*. Non si tratta di *silenzii*, bensì, direi, di *bianchi semantici* dove parte del testo, parte della narrazione – e qui la questione della *dicibilità* si intreccia con la *non-linearità* – è *sepolta*. In *lavoro di emersione*, l'ostacolo emotivo si dispiega in particolare attraverso due tematiche: l'*infanzia* e, per dirla con Antonio Porta, i *rapporti umani*. L'*attitudine condizionale* è presente anche qui: la poesia procede con paradigmi e logiche della possibilità, per concepire come eventi del passato o del presente potrebbero essere accaduti o potrebbero accadere o avrebbero potuto accadere. L'*attitudine condizionale* è, per così dire, una forma più "reale", ma anche più contingente, di *finzione*: la poesia tenta di far parlare contenuti marginalizzati, cancellati, se non impossibili. Nel caso di *lavoro di emersione*, questo processo può dare adito a testi caratterizzati da una maggiore intensità emotiva rispetto alle altre due sezioni, intensità orientata spesso in senso elegiaco. Ma quella di *lavoro di emersione* è un'elegia senza tempo, il passato si disgrega in un presente fluido, la non-linearità della narrazione si applica alle stesse successioni temporali:

eri nel sottoscala seduta alla scrivania ti nutro e sorridi come
una bambina come un animale la lampada è spenta solo un triangolo di
luce obliqua proveniente dall'esterno mi permette di raggiungerti la bocca

mi guardi senza (saper) parlare sei contenta perché hai fame e sono io a
darti la pappa lo sapevi che dovevamo andare che ci aspettavano in
macchina che non si poteva restare a casa ma per questo
dipendevi dal mio cibo eri tornata indietro e non capivi che in
realtà io ero già partito

avrei voluto dirti dove mi trovavo che forse sono dietro lo sportello
dell'armadio ma non ne sono certo

dallo spiraglio mi si dice di guardare ci siamo noi di fronte alla
scodella nella penombra

“eri”, poi “ti nutro”, e ancora: “lo sapevi che dovevamo andare”, fino al condizionale: “avrei voluto dirti dove mi trovavo”; e poi di nuovo il presente, nelle ultime due righe.

La non-linearità del *plot* da un lato e del dato temporale dall'altro è un fenomeno, una conseguenza dell'ostacolo, della “mancanza di dati su tutto” a cui mi ero interessato sin da *Lo spostamento degli oggetti*. La non-linearità e la mancanza di dati sono due proprietà intrinseche della realtà così come noi la esperiamo in quanto esseri umani. La mia poesia, che considero parte del reale, *mondo-linguaggio*, monismo senza soluzione di continuità tra parola e reale, è dunque essa stessa non lineare. Essa è parte di un *sistema complesso* che è così complesso da non essere neanche un sistema; forse, piuttosto, un insieme multidimensionale di modelli.

Vi era inizialmente una quarta sezione in *Ridefinizione*, intitolata *da 1000m*, i cui testi sono stati poi spalmati sulle tre sezioni finali. Essa è stata però pubblicata a sé, con lo stesso titolo, in forma di e-book trilingue, presso www.gamm.org. Come in *emette brusii* ho generato testo a partire da un “testo estraneo”, così in *da 1000m* ho copiato parti di articoli scientifici su alcune creature degli abissi recentemente scoperte,⁴ le ho incollate nei miei quadrati di *prosapoesia* e alla fine ho cancellato di volta in volta (ritorna la questione della cancellatura) i nomi delle creature a cui gli articoli utilizzati si riferivano. *Da 1000m* è quindi da intendersi nel senso di “a partire da una profondità di 1000 metri giù verso profondità ancora maggiori”. Il risultato, non privo, per così dire, di un'intenzione umoristica seria, può essere, ad esempio, un testo come il seguente:

le sue ventose sono anche lanterne abbinata a cirri rivestiti di muco
la bioluminescenza è a controllo neurale la velocità media di propagazione
delle onde luminose è di 16.8 ± 8.8 cm/s l'eccitazione si propaga nei
nervi radiali e nella rete di neuroni i contatori di controllo della
bioluminescenza hanno periodi compresi tra 0.33 e 0.69s

Anche in questo caso, gli animali degli abissi portano verso un paradigma cognitivo, politico ed emotivo inedito, si incarnano nell'operazione verbale e percettiva compiuta dal testo poetico, mostrano una possibilità *altra* che resta nondimeno *reale*, perché le creature in questione agiscono in questo mondo, anche se i loro corpi, le loro funzioni, i loro comportamenti ci appaiono inconcepibili. Per di più, questi animali vivono in profondità, aspetto che li lega al *pattern* dell'emersione di contenuti marginalizzati. Un altro *pattern* presente in questi testi è quello del sacchetto, che diviene qui *sacca organica*, perché, aspetto perfettamente comprensibile dalla lettura dei testi in questione, questi animali presentano spesso una forma a sacca trasparente, gelatinosa e luminosa. Il *pattern* della sacca è peraltro largamente presente anche in *lavoro di emersione*, spesso in

⁴ Come mostra l'opera di C. Nouvian, *The Deep*, Knesebeck, München 2006.

connessione con il *Leitmotiv* della digestione, legato a sua volta al tema della discesa in profondità e dell'emersione. Infine, con spirito radicalmente letteralista, il testo qui, rifiutando di nominare l'oggetto della descrizione, perde il suo carattere definitorio e tende ad aderire, se non ad identificarsi con il l'oggetto stesso.

La *ridefinizione* è operata, sintetizzando, in tre sensi:

1. ridefinizione del “linguaggio-mondo” attraverso paradigmi multidimensionali complessi di descrizione dispiegati dalla poesia;
2. ridefinizione come narrazione alternativa e ipotetica, al di là, contro ma anche dentro gli ostacoli politici, cognitivi ed emotivi;
3. ridefinizione come ri-definizione, messa a fuoco, modalità di conferimento di volume e colore alla percezione, come nella pittura di Jan Vermeer, l'unico nome proprio che appare nel libro:

viene aperto l'armadio nella penombra la valigia più in basso come
un animale le finestre di ovatta la ventola più forte

càpita che dimentichi di respirare allora passeggia dalla camera al parco non
hanno tolto la foto segnaletica di vermeer

se fosse la valigia a contenere realtà un accrescimento della sacca bianca e
trasparente ma eravamo troppo occupati a cercare

Vorrei concludere con una considerazione a proposito dei generi letterari. Questi “quadrati” di testo possono essere considerati *poesia*? Sappiamo che la poesia in prosa esiste dal XIX secolo. Ma non penso che i testi di *Ridefinizione* possano essere definiti “poesia in prosa”. Sopra ho parlato di “prosapoesia”. Il libro è considerato come un blocco unitario, c'è una modalità narrativa *sui generis* che lo percorre *in toto*, c'è un approccio concettuale e teorico che allontana dalle poetiche della poesia in prosa. Ma *Ridefinizione* non è neanche una forma di *prosa*, perché i quadrati hanno una forma precisa, perché la linea non arriva fino alla fine, è interrotta, “va a capo”, perché vi è un ritmo, per quanto esso sia irregolare e sconnesso, perché vi è un uso chiaramente poetico della tipografia e degli spazi. Potremmo dare, tra le altre, due possibili risposte a questa domanda:

1. Non è importante. Abbiamo imparato, dal Romanticismo al XX secolo, quanto quella dei generi letterari sia una convenzione. Come non ho bisogno di definire il mio lavoro come poesia di “avanguardia”, o “neo-modernista”, o “ lirica”, etc., così non ho bisogno di giustificare l'appartenenza a un genere. Forse l'unico termine che mi preme è quello di “scrittura di ricerca”, o “poesia di ricerca”. “Scrittura sperimentale” può andar bene a patto di concepire questo termine in senso ampio e non dogmatico.
2. È, al di là di tutto, pur sempre poesia, per quanto questo termine sia un termine convenzionale. Jean-Marie Gleize parla di “post-poesia” per definire il proprio lavoro e quello di autori a lui vicini. Pur sentendomi molto vicino alla scrittura di Jean-Marie, non amo molto i “post”. Mantengo dunque il termine “poesia” nel senso di una particolare concentrazione, sintesi e concezione critica del linguaggio (del *linguaggio-mondo*), ovvero nel senso anti-formalistico di un'*epistemologia articolata e a forte carica emotiva* volta a produrre paradigmi semantici, sintattici, linguistici, concettuali, cognitivi ed estetici per quanto possibile inediti.

Tiziano Fratus

Wallace Stevens diceva “*what we see is what we think*”, “*ciò che vediamo è ciò che pensiamo*”.

Carl Sandburg scriveva nella poesia *Wilderness*:

*Dentro di me c'è un lupo...
e zanne acute per lacerare...
ed una lingua rossa per la carne cruda [...]
Dentro di me c'è una volpe...
un grifo e un ventre...
una macchina per mangiare e grugnire [...]
Dentro di me c'è un pesce [...]
Dentro di me c'è un babbuino [...]
Dentro di me c'è un'aquila [...]
Oh, c'è uno zoo, un serraglio, fra le mie costole, sotto il mio cranio [...]
sono un frutto della selvatichezza.”*

Bob Dylan e i suoi blues sbriciolati...

Ermanno Olmi e gli zoccoli scalpellati nel legno di gelso e i chiodi piantati nei libri...

Gli alberi della pioggia a Singapore coprono le vie come fossero mani che proteggono nonostante l'ingratitude contraddistingua la nostra specie vivente...

Nick Cave dice in una canzone di *Dig Lazarus Dig!* che l'unica possibilità è cambiare...

Scrivo come e più posso

Queste dita non sanno stare ferme

Come i miei occhi non sanno smettere di guardare

Di rapinare, di stracciare via dal respiro le parole

Gettate lì dal primo che passa, da un'amante, da un amico

E la bellezza che ci circonda,

le Alpi che stanno là soltanto a farsi ammirare

a tracciare un insieme di linee spezzate utili a darci un segno di ordine

un'impressione di stabilità che la terra stessa non ha

mica lo possiamo sopportare

sapere, che ora, in questo momento,

in ogni istante della nostra vita,

il pianeta su cui siamo occupa un punto nell'universo dove non siamo mai stati

...

Marcel Proust sapeva trovare incredibile il risvegli di una persona

Sapeva raccontare così bene e nei dettagli gli stati d'animo e i mutamenti

Della realtà che Virginia Wolf ebbe paura di toccare una penna per anni

Se non è magia questa!

Allen Ginsberg piangeva tutti i pomeriggi, gli ultimi anni della sua vita,

piangeva come un bambino che non sa spiegare perché 1 + 1 fa 2

piangeva per tutti gli amici che non c'erano più,

piangeva per ragioni che nessuno di noi saprà mai

e per tutte le ragion che lui stesso mai avrebbe saputo dire...
e forse nemmeno avrebbe voluto... dire

I gatti che girano in questa casa, e in queste carte, non sanno
Leggere, non conoscono nulla se non quello che vivono oggi,
e fanno tutto come se fosse la prima volta...

Se non è magia questa!

Amo gli insetti, amo gli animali,
vivi e morti, amo i musei di storia naturale,
amo gli zoo anche se ogni volta me ne vado col magone
amo gli acquari anche se alla fine cerco sempre di sabotarli

amo gli scrittori anche se alla fine è vero
- e Dio ci perdoni! - che siamo iper egocentrici e presuntuosissimi
peggio di un cervo volante che si specchia in una pozza
con la corazza che luccica sotto il sole di luglio...
e penso che il primo che mi viene a dire che gli scrittori sanno essere
generosi beh, è sicuro, si prenderà un gran calcio nel culo!

Gli artisti mettono al mondo i figli per dimostrare a sé stessi di essere
Degli uomini migliori di quel che in fondo sanno di essere
...

Anche questa è una magia?

Il mio Dio è nascosto, non lo vedo mai, non lo sento nemmeno
E forse per questo lo venero: perché non si fa sentire, o al contrario
Si fa talmente pressate che non posso illudermi di decidere da me,
pare pure che questo Dio non ami gli anni che finiscono per 8,
quarantotto, diciotto, sessantotto, duemilaotto... è un poco razzista,
se posso confessare: non è perfetto, sennò che Dio sarebbe...

Che ne dicano i poeti i più grandi poeti della nostra epoca non scrivono libri,
suonano la chitarra e girano il pianeta con i ramponi cantando in un microfono
buio... qui lo dico e qui lo smentisco, rispetto la teoria della falsificazione
di Popper... che il mio Dio benedica Carletto Popper e tutti i suoi seguaci...

E' un periodo in cui penso alla morte, ma non perché debba farlo,
come dire per rispetto alla professione... non ho mai amato chi si è
tolto la vita... anche se i libri che hanno scritto ingolfano gli scaffali
delle librerie e dei salotti e hanno finito per giustificare un mare di
inquinamento cerebrale... penso alla morte perché la ritengo una
enorme fregatura, davvero un bel guaio morire! Con tutto quel ben di
Dio che c'è qua fuori, da vivere, da mangiare, da osservare, da amare,
anche da odiare... e, un bel giorno, improvvisamente, si smette di
respirare, si smette così, per una causa o per un'altra, che cambia,
si smette di respirare e cosa resta? Un corpo freddo che diventa una
radice di rosmarino, un ramo di tasso, qualcosa che chiede di non
essere visto, che chiama la terra e finisce per sfamare qualche verme...

In questo, ad oggi, proprio non riesco a vederci alcuna magia

Quanto sono infelici tanti poeti che ho incontrato,

muoiono a certe ore stabilite e tu sei lì che osservi,
ti senti addirittura obbligato a fissarli mentre appassiscono,
mentre avvizziscono perché non la sanno fare la storia con
la esse e non soltanto quella maiuscola... non lo so,
in fondo gli esseri umani non li ho mai capiti...

Quando sentii Bob Dylan alla radio, riuscii veramente a credere in Dio
(non è mia, è pescata in un libro comprato ad una bancarella)
Per cortesia ditelo a tutti quelli che sanno,
a tutti quelli che pretendono che tutto sia come dicono loro...

OGGETTO IL «VERO»
tre testi da *Il buio che si vede*

FABIO TETI

neppure può rientrare a casa – la chiave gira a vuoto.

In più c'è pioggia a taglio allora vara
e varia tratte dei notturni sino a
giorno, che non ritorna, ch'è solo
un nero non chiodabile di storni, sulla stazione,
– quale sapere, forme d'insetti –
i piedi dove poltre palta spessa
di scontrini. | un pensiero sa
comunque farlo esatto; durato
quanto, quattro secondi (e non è questo):
di tibie e fibule – di pterodattili.

Circa la stanza stata vuota, invece. Oggetto il
«vero». Lo spazio dello specchio
speso in poca posa –
di pece

* *

prima del sonno sta minuti con l'agenda
per schiacciarne, e: *dai* e *cristodeforme*, ne ha fatte
fuori sette o cinque | può dormire | dunque
dorme. nel sogno sta alzato a leccare
sul muro le tacche di sangue, sgorbi,
delle zanzare. vuole entrare la catena
dell'iguanodonte, lì la spirale, ribonucleica che
però è la sua s'accorge; butta giù in gola allora nero delle unghie,
per vomitare. non è grave domattina
sa vestirsi, uscire, si *riaccorda* –
ricorda niente

* *

(così non ha potuto neanche in sogno, deve restare, prende
respiro nello sterno cresciuto ad escutere, quello del buio, mez-
zo mattino, qualunque data dell'inverno,

qualcosa ha compreso che lo abita
ed abitua a distorsione – vale l'inverso, lo
abitua *ad abitarla* – ritaglia
il «must grow worse» da quella
riga di Eliot, col taglierino,
così è più chiaro, notevolmente,
è in vista di nessuna
guarigione
...