



a cura di
ANDREA INGLESE

Numero 4
ottobre 2007

Interventi

Andrea Inglese *Editoriale*

Giuliano Mesa *Biografie perdute (Seconda parte)*

Stelvio Di Spigno, *La credibilità del contrabbando: poeti contemporanei e 'lo spirito del tempo'*

Biagio Cepollaro *Intervista di Sergio La Chiusa su Poesia Integrata. Le parole che trasformano*

Su Fortini:

Fabio Moliterni *«Il vero che è passato.» Poesia e tempo in Franco Fortini*

Erminia Passannanti *Teorizzazione della contraddizione nella poesia di Franco Fortini*

Dialogo a più voci

Interventi di Luigi Severi e Giampiero Marano



POESIA ITALIANA E-BOOK

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

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

PER UNA CRITICA FUTURA

N° 4

Indice

Andrea Inglese, *Editoriale*

Giuliano Mesa, *Biografie perdute (2° parte)*

Stelvio Di Spigno, *La credibilità del contrabbando: poeti contemporanei e lo «spirito del tempo».*

Biagio Cepollaro, *Da Intervista di Sergio La Chiusa su Poesia Integrata. Le parole che trasformano*

*

Fabio Moliterni, *«Il vero che è passato.» Poesia e tempo in Franco Fortini*

Erminia Passannanti, *Teorizzazione della contraddizione nella poesia di Franco Fortini*

*

Dialogo a più voci

(Interventi di Lugi Severi e Giampiero Marano)

Andrea Inglese

Editoriale

Anche questo quarto numero di *Per una critica futura* appare particolarmente corposo e dallo spettro ampio di proposte. Spunti teorici e riflessioni critiche vanno davvero in molte direzioni e soprattutto battono, in alcuni casi, sentieri poco frequentati nell'ambiente poetico. Questa apertura di prospettive mi sembra soltanto salutare, visto che non abbiamo solide verità da difendere, ma semmai molte ovvietà da mettere in discussione.

Anche in questo numero, l'apporto dei poeti in veste di critici, ossia la "critica degli autori", è determinante. Ma alle riflessioni di Mesa, Cepollaro, Di Spigno, Passannanti e Severi, si affiancano quelle di critici-critici come Moliterni e Marano. Molti autori, poi, provengono dall'esperienza della ricerca universitaria, e si portano con sé vantaggi e limiti di questa impostazione. D'altra parte, questi quaderni di critica sono anche un'occasione per sperimentare in modo più audace e militante una serie di strumenti elaborati in sede accademica.

I due interventi di Mesa e Cepollaro, pur nella loro apparente distanza, operano un notevole spostamento di prospettiva, violando il tabù modernista dell'arte come sfera autonoma e separata rispetto alla dimensione etica e conoscitiva dell'essere umano. Non sono certo i primi e i soli a sforzarsi di ricongiungere ciò che è stato separato, e lo fanno comunque utilizzando riferimenti e vocabolari diversi. Eppure questa loro esigenza mostra una straordinaria libertà, che non può non interessarci tutti, in quanto individui coinvolti in quella particolare attività che è la scrittura poetica. È una delle massime lezioni dell'arte, la sua possibilità di considerarsi una configurazione storica mai definitivamente cristallizzata, ma costantemente aperta a sfide ed esplorazioni che ne mettono in dubbio il suo statuto. Per questo motivo, è fondamentale lo sforzo di Mesa di trattare *assieme* due questioni che normalmente vengono separate: l'arte come forma conoscitiva propria, e l'arte come responsabilità nei confronti della storia. Scrive Mesa: "o si ritiene l'artista consapevole, e responsabile, e dunque responsabile, insieme, del suo fare artistico e del suo agire umano, attribuendo al suo agire artistico anche il valore di un agire umano. Altrimenti si cade nell'*art pour l'art* più deteriore".

Difficilmente oggi l'*art pour l'art* si presenta nella forma innovativa e urgente del proclama. L'autonomia dell'opera rispetto al mondo è semmai accettata come premessa storicamente ereditata e ideologicamente consolidata. Questo fa sì che spesso l'unica responsabilità di cui l'artista o lo scrittore si sente investito, è quella nei confronti dell'*attualità*. L'arte deve essere ogni volta attuale a se stessa, pur disconoscendo la sua reale collocazione all'interno di un certo mondo storico. Poco

importa se il post-situazionista di oggi contribuisce a ridurre l'intero pensiero critico a polverosa anticaglia, decisiva è la sua capacità di aggiornare la sua opera letteraria o artistica alle merci che nuovi e vecchi media sfornano giornalmente.

Il discorso di Cepollaro si sviluppa nell'ambito di un'intervista curata da Sergio La Chiusa e ruota intorno alle possibilità di valorizzare l'incontro con un testo poetico in un'ottica ampia, in cui l'elemento intellettuale sia strettamente intrecciato a quello sensibile, sentimentale e immaginativo. Il fatto estetico è qui considerato come un'esperienza fondamentale di sé, un'occasione per portare alla luce degli aspetti latenti del nostro rapporto al mondo. Cepollaro parla di "ampliamento ed espansione della coscienza del presente". In questo modo riannoda l'esperienza poetica all'esplorazione degli stati mentali. E sappiamo quanto sia stata feconda, nel Novecento, l'idea che la pratica poetica possa costituire l'occasione per un allargamento della coscienza. D'altra parte, quando si è delineato il progetto di *Per una critica futura*, io e Cepollaro ci siamo trovati entrambi d'accordo sulla necessità di muovere da una *fenomenologia della lettura* del testo poetico. Ci sembrava una questione importante non per far tabula rasa, ma per liberarci da una certa serie di assunti astratti e generali in favore di un ascolto attento del testo poetico. Il corso di "Poesia Integrata" ideato da Cepollaro offre allora non un esercizio di scrittura creativa – come già avviene in molti altri contesti –, bensì un'esperienza di lettura poetica. E le premesse di tale proposta stanno tutte in una fenomenologia del testo poetico.

Il pezzo di Stelvio Di Spigno al contempo preciso ed umorale offre un esempio di lettura dei testi in una prospettiva non esclusivamente descrittiva, ma anche giudicante. Sceglie autori molto e meno giovani, noti e meno noti. Spiazza insomma le gerarchie consolidate della critica e soprattutto dirige l'attenzione sulla questione cruciale della poesia come processo di decifrazione dell'universo sociale e storico. Questione mai superata, e impostata in modo straordinariamente acuto da Benjamin, già negli anni Trenta del Novecento. Aggiungo su questo punto un'osservazione personale. Affinché la poesia si ponga nell'ottica della decifrazione, essa deve innanzitutto sapere vedere i cosiddetti "segni dei tempi" nella forma di *cifre enigmatiche*. I segni dei tempi sono il contrario dello "spirito dei giornali", delle "marche dell'attualità". Affinché il "presente" sia visto come tale, esso deve potersi distinguere da un passato, ed anche anticipare un ipotetico futuro. Il contatto diretto con il presente, nell'ottica trasparente e priva di conflitti, dell'aggiornamento culturale, si distingue nettamente da quella mancata adesione all'attualità, che permette di cogliere elementi incongrui e misteriosi nella vita di tutti i giorni. Si tratta di "misteri" che sorgono per essere in poi dissolti e penetrati. Ed è proprio questo movimento ostacolato, fatto di malintesi e incomprensioni, che permette anche una messa in prospettiva della realtà immediata.

Di questo e d'altro parla Di Spigno, sempre aprendosi il cammino della riflessione a partire dai testi. E ad un certo punto denuncia anche il “nostro endemico storicismo letterario (sintomo, anch'esso, di una cronica mancanza di fiducia nel futuro della letteratura, frutto di un trauma spaventante, che costringe tutti a progredire solo sull'esempio di ciò che è già stato fatto)”. Ed anche questo è un tema maggiore e inaggirabile, per chi voglia riflettere oggi sulla fragilità della poesia italiana contemporanea, magari ponendola a confronto con tradizioni poetiche di altri paesi e in altre lingue.

Una sezione apposita, costituita dai due contributi di Fabio Moliterni e Erminia Passannanti, è dedicata alla poesia di Franco Fortini. Non è un caso. Fortini poeta rimane ancora una figura densa di dimensioni latenti, capace di parlarci ancora, e forse più a lungo di altri autori, più velocemente canonizzati. Fortini è un anomalo, sia come poeta che come intellettuale. A noi ha insegnato e ancora insegna come la lucidità intellettuale, l'intransigenza etica e l'ossatura ideologica non siano elementi contrari all'esplorazione poetica, ma ne possano anzi costituire il maggiore e più costante nutrimento.

A chiudere queste numero, due interventi di Luigi Severi e Giampiero Marano, che si pongono come continuazione del dibattito a più voce innescato da Cepollaro e Giovenale sulla “poesia di ricerca”. Malgrado l'inadeguatezza e i malintesi che può suscitare, intorno al termine “ricerca” si è sviluppata una discussione dagli sviluppi e dagli esiti tutt'altro che prevedibili. Prevedibile, era forse partire dall'idea di “ricerca”, quasi che “poetare” e “ricercare” fossero sinonimi. Di certo, gli elementi che sono poi entrati nel discorso, si sono dimostrati in molti casi più ricchi e nuovi del previsto.

Giuliano Mesa

**Biografie perdute
(note vaganti) II**

[Non è, quella che segue, una lettura analitica di Biografia della poesia. Di questo libro così fertile, si colgono alcuni aspetti, anche impliciti, e si segue, a modo proprio, il tema principale, la biografia. Per ciò che viene in-definito come genericamente negativo – teoria, ideologia, ed anche critica, letteratura –, valga l’indicazione che non vi sono sottintesi giudizi ad personam, se non per chi vi si sente alluso. Infine, certe brachilogie, numerose, sono proposte di riflessione, senz’altra pretesa.

Vaganti, secondo Schönberg, sono quelle armonie che, in ambito tonale, hanno molteplicità di significato e non esprimono una tonalità in modo inequivocabile. Così, pur rimanendo l’opera di Pieri costante riferimento, certi sviluppi potranno volgersi ad argomenti, almeno in apparenza, lontani dal ‘centro tonale’.]

“Bisognerà dar credito alle osservazioni piuttosto che alle teorie,
e alle teorie solo se ciò che esse affermano si accorda con i fatti osservati.”

(Aristotele, *De generatione animalium*, 760b 30-33).

“Schönberg is dead”.

Uno degli aspetti più interessanti e più originali della *Biografia* è il parallelo tra Ungaretti e Arnold Schönberg (p. 45 e sgg.). Un capitolo è dedicato al *Moses und Aron* in relazione con la *Terra promessa*. Ipotizzando che Ungaretti, da *Sentimento del tempo* in poi, abbia perduto ciò che aveva “recuperato” rispetto all’espressionismo di Schönberg, e che lo abbia perduto anche per non aver saputo o non aver voluto comprendere ciò che stava accadendo in Europa, ecco che una differenza si manifesta, pur nei termini “barocchi” indicati da Pieri, tra l’eloquio altisonante di

Ungaretti e il venir a mancare della parola nell'emblematica conclusione dell'inconcluso *Moses und Aron* ("O Wort, du Wort, das mir fehlt!"). Una glossa di Steiner è mirabilmente sintetica: "Le parole deformano; le parole eloquenti deformano in modo totale". Durante quegli anni (il *Moses* è del '32, e Schönberg, come Klee, aveva sentito arrivare il nazismo ben prima del suo avvento al potere), eloquenza e demagogia erano inscindibili, le parole sempre più deformanti. C'erano i vati o gli aspiranti tali, eloquentissimi, e i perseguitati, gli esuli, ammutoliti... E tuttavia si può accostare il *Moses und Aron* alla *Terra promessa*, nella disattesa speranza, nell'incompiutezza e frammentarietà. Esemplarmente, Ungaretti si discosta da una certa propensione al magniloquio per volgersi al barocco più cupo, "espressionista", proprio chiudendo i *Cori di Didone* (XVIII-XIX): "Lasciò i campi alle spighe l'ira avversi, / E la città, poco più tardi, / Anche le sue macerie perse. // Àrdee errare cineree solo vedo / Tra paludi e cespugli, / Terrorizzate urlanti presso i nidi / E gli escrementi dei voraci figli / Anche se appaia solo una cornacchia. // Per fetori s'estende / La fama che ti resta, / Ed altro segno più di te non mostri / Se non le paralitiche / Forme della viltà / Se ai tuoi sgradevoli gridi ti guardo." "Deposto hai la superbia negli orrori, / Nei desolati errori." Qui gli iperbatismi sembrano provenire non da una volontà di elevazione retorica ma dalla necessità di risollevarsi, senza superbia, dalla paralisi della viltà, dalla palude di orrori ed errori.

Pieri si sofferma sulle accuse di "neoclassicismo" che vennero mosse a Schönberg (e che si accompagnavano a quelle di non essere stato conseguente, a differenza di Webern, con le premesse seriali, perciò rimanendo in un guado tra novità del materiale sonoro e tradizionalismo delle forme), e ricorda quelle più note, e al loro tempo clamorose, di Pierre Boulez, contenute nel famoso *Schönberg è morto*, del 1952, e in scritti di poco successivi: "... Si ha il diritto di pensare che questo ritorno a una certa nozione di classicismo, molto vicina all'accademismo, sia piuttosto deludente in una mente così innovatrice come quella di Schönberg. Da dove veniva questa nostalgia? Non sapremmo spiegarla se non con considerazioni puramente personali e sentimentali, la cui ragion d'essere musicale sarebbe più difficile da giustificare".

Trascuriamo la presunzione e l'arroganza di certe accuse, abbastanza tipiche di chi, volendo imporsi come "astro nascente", cerca di oscurare gli "astri morenti", che si univa, in quegli anni, all'utilizzo forzato e fuorviante di Webern *versus* Schönberg. E trascuriamo il gusto pessimo e una certa viltà, poiché Schönberg era davvero morto, nel 1951. Basti, in proposito, una citazione dalla monografia su Webern di Malcolm Hayes: "... 'Schoenberg is dead', in which Young Boulez Rampant relegated what he saw as Schoenberg's outdated practice of 'verifying serial technique by means of old forms' to the rubbish-heap of musical history. Had Webern lived, it is interesting to reflect on how he would have responded to this document."

Merita maggior attenzione quell'attribuire a "considerazioni puramente personali e sentimentali" il "ritorno a una certa nozione di classicismo". Ammesso che di ritorno al classicismo si trattasse (certe formule sono piuttosto vacue), non era difficile ipotizzare che quelle "considerazioni personali e sentimentali" facessero tutt'uno con considerazioni storiche, dopo la prima guerra mondiale, dopo il 1933, e soprattutto dopo il 1945. I *Salmi* dell'op. 50 seguono immediatamente il *Survivor from Warsaw* (op. 46, 1947). Boulez vedeva ancora progresso là dove c'erano macerie, e ripudiava Schönberg e travisava Webern leggendolo secondo i criterî rigidissimi del serialismo integrale. Lo sguardo sul mondo di Schönberg era uno sguardo traumatizzato, ben lontano dalle tecnicistiche "ragion d'essere musicali" di alcuni ortodossi di Darmstadt. Lo comprese Adorno, in *Invecchiamento della musica moderna* (1954, dove l'"invecchiato", e accademico, è Boulez, non Schönberg): "Sarebbe ora ormai di non applicare più i concetti di progresso e reazione nella musica solo e automaticamente al materiale, che già così a lungo è stato veicolo del senso musicale stesso. Il concetto di progresso perde ogni giustificazione quando lo scrivere musica diviene un puro lavoro manuale; quando il soggetto viene scacciato, perdendo quella libertà che è condizione di ogni arte moderna; quando una totalità esteriore e violenta, per nulla dissimile dai sistemi politici totalitari, s'impadronisce del potere. La caparbieta tecnica e specialistica che proscrive la necessità d'espressione, si congiunge con una condizione spirituale che ormai ignora del tutto tale necessità, e tale congiunzione rispecchia al più passivamente la fatalità del mero scorrere del tempo a cui vorrebbe resistere e con cui è ben lungi da entrare in opposizione dialettica. Nel migliore dei casi ne risultano lavori che nascono da una cognizione tecnica a volte assai evoluta di ciò che è oggi tecnicamente necessario. Ogni battuta testimonia la ricerca di una musica contro cui si spunti ogni possibile obiezione: sono pezzi accademici, puri e semplici schemi i quali obbediscono a un canone invisibile che stabilisce ciò che è ammesso e ciò che è proibito, cosicché l'unica cosa che resta di tutto il fatto compositivo è il controllo attento – che peraltro è sempre necessario. A sentirla, sembra che all'origine di questa musica stia la paura di scrivere anche una sola nota che dia modo a un collega di rinfacciare un qualche residuo non del tutto depurato." (Tuttavia, nella prefazione alla II ed. di *Dissonanzen*, datata Natale 1957, Adorno dirà, a proposito di questo saggio, che "nel frattempo sono state scritte nell'ambito della scuola seriale composizioni come il *Marteau sans maître* di Boulez e *Zeitmasse* di Stockhausen che non hanno più nulla a che fare con un tecnicismo estraneo al vero processo compositivo.")

Schönberg e Webern erano ancora musicisti "umanisti". Il giovane Boulez sembrava invece già in sintonia con le esigenze dell'industria culturale, con l'ideologia neoprogredista del "nuovismo", con l'ebbrezza e lo stordimento dell'incipiente "miracolo economico", trattando da

“neoclassici” coloro che si attardavano a riflettere su ciò che era appena accaduto, nella vita degli uomini, tra una “ragione musicale” e l’altra.

Schoenberg, *Diritti dell’uomo*, 1947 (risposta a un invito dell’Unesco): “E’ triste dover ammettere che la maggior parte degli uomini considera suo diritto naturale contestare e addirittura calpestare i diritti naturali degli altri uomini. Più triste ancora è rendersi conto che il mondo di oggi non offre, almeno apparentemente, alcuna speranza di miglioramento nel prossimo futuro.”

(Nel mondo di oggi, con il Military Commissions Act del settembre 2006, l’amministrazione Bush ha sancito, tra altre nefandezze, la legalità della tortura, infrangendo l’ormai sottilissimo schermo che separava, nelle “demo-crazie occidentali”, la costituzione formale da quella reale: così, i “diritti dell’uomo” hanno cessato di esistere anche “sulla carta”.)

Epos.

La *Biografia* narra anche di un’opera inesistente, che esiste come mancanza, lacuna, inadempimento, nella poesia italiana del Novecento. La speranza di avere finalmente i *Cantos* italiani è riposta in un’opera *in fieri*, nell’*epos* domestico di Bertolucci, che Pieri poi definisce, nella prefazione odierna, l’unico possibile in Italia, con non celata delusione.

E tuttavia lo stesso Pieri, in uno dei suoi scritti errabondi, ha poi constatato che l’*epos* italiano della prima metà del Novecento è stato proprio Pound a scriverlo, nei *Pisan Cantos*: “The enormous tragedy of the dream in the peasant’s / bent shoulders / Manes! Manes was tanned and stuffed, / Thus Ben and Clara *a Milano* / by the heels at Milano”.

Le due guerre mondiali resero anacronistico ogni *epos* nazionale, anche quelli del *Nuovo Mondo*, anche, nella loro componente edificante, gli stessi *Cantos*. Ed è forse proprio nei *Pisani* che questa consapevolezza si manifesta. E dunque, se i *Pisani* sono epica italiana, lo sono essendo *epica del mondo*, della fine di un mondo.

E anacronistico divenne anche il riproporsi dell’*epos* odissiaco come mimesi totalizzante del microcosmo negli epigoni di Joyce.

E tuttavia non mancarono certo, nei primi decenni del secondo Novecento, ulteriori inni al progresso della storia, magari conditi con elogi di Stalin. Come nel caso di Neruda - poeta-vate assai simile a D’Annunzio, anche nell’edificarsi un suo Vittoriale a Isla Negra - stampato e ristampato ininterrottamente fino ad oggi, mentre manca ormai da trent’anni, nelle librerie italiane, César Vallejo.

Vallejo fu autore di una delle epiche possibili prima del 1939 (*España, aparta de mí este cáliz* (1937). Come lo fu, in prosa, un altro autore che in Italia ancora non si legge (pur tradotti, i suoi libri sono irreperibili e più che ignorati dai recensori di professione): Andrej Platonov, che la censura stalinista e poststalinista ha “tenuto nel cassetto”, con qualche rara eccezione, fino al 1989.

Bisognerebbe leggere i *Quaderni di Voronež* di Mandel'stam e *Čevengur* di Platonov, insieme, ad esempio, a *Nightwood* di Djuna Barnes (libro epico anch'esso). Gli anni Trenta furono ben altro da quell'universo italo-francese che, secondo Ungaretti, avrebbe avuto i suoi poeti sommi in D'Annunzio, Claudel e Valéry, oltre che in lui stesso. (E tra le opere dimenticate, scomparse, va ricordato uno dei cicli narrativi più importanti sull'Italia e l'Europa dalla Resistenza agli anni Sessanta: quello composto da Germano Lombardi.)

Ripetiamolo: in Italia il “dopo Auschwitz” non c'è stato. Lo si è delegato a Primo Levi e in séguito al tardivamente accolto e quasi subito mitizzato-rimosso Paul Celan. Così - Pieri ha ragione - Bertolucci ha composto l'unico *epos* possibile, allora, in Italia.

La storia immobile. Biografie perdute.

Una sorta di rifiuto del trauma storico, delle tragedie da poco avvenute, è stato manifestato con chiarezza emblematica da uno degli esponenti del Gruppo 63, Alfredo Giuliani, in un intervento al convegno palermitano del 1965: “Quando tutti, assolutamente tutti, saranno inclusi nella civiltà del benessere (e bisogna ottenere questa rivoluzione il più presto possibile), su questa agevole confortevole detraumatizzata normalità potremo permetterci, senza troppi supplementi d'angoscia, di sentire e immaginare l'*autre*, l'anormalità più immaginosa, di essere metafisici senza essere sperimentali”.

Il culto del progresso si impose, negli anni del ‘benessere’, accecando, rendendo invisibili le macerie (e, insieme, facendo dell'*autre*, non a caso al singolare, un piccolo mito borghese, o un mito piccoloborghese, ben adatto alle introspezioni logorroiche di soggetti “benestanti” tutti compresi ad indagare l'alterità interna alla loro ipseità che non a conoscere *gli altri*, e gli *altrove*, nella loro pluralità ed esistenza concreta, ancora esclusi dalla “civiltà del benessere”). E l'accecamento “futurista”, magari proiettato in un *altrove* tanto lontano quanto disimpegnante (l'*engagement* in difesa della resistenza algerina era già lontano), coinvolse anche buona parte della neoavanguardia francese. Si pensi al maoismo diffuso tra gli esponenti di Tel Quel. (Ma si deve ricordare la determinazione con la quale Denis Roche, in dieci anni, tra *Récits complets*, 1963, e *Le*

Mécrit, 1972, indagò le possibilità della metrica dopo il verso libero, poi abbandonando la scrittura in versi.)

Tra gli effetti più nefasti di questo culto, l'incapacità, o la nolontà, di vedere i milioni di vittime dello stalinismo (magari ancora disquisendo su quanti siano stati, se più o meno di quelli del nazifascismo). Non bastarono nemmeno i fatti d'Ungheria, nel '56, né quelli di Praga, nel '68. Né, a quanto pare, l'89. Ancora si giustifica Stalin per "necessità storica". Così, per "necessità storica", i morti, essendo milioni, diventano "statistica", non "tragedia", secondo la famosa frase che Stalin disse a Churchill nel '45. È ancora così. In questo (anche in questo) c'è una sostanziale consonanza tra le ideologie del capitalismo globale e quelle del postcapitalismo globale. Ancora non ci si è davvero interrogati sul Novecento, se per alcuni, pervicacemente finalisti (ad esempio, anche recentemente, Sanguineti), il globalizzarsi del capitalismo è premessa del "comunismo universale". Così pensando, si hanno in effetti pochi pensieri da pensare ed è possibile godere dei privilegi "occidentali" senza alcun senso di colpa. I milioni di morti di cui è lastricata la via verso il postcapitalismo globale sono statistica, "necessità storica", mentre le cronache giornalistiche si accaniscono con finta pietà su singoli casi di morte tragica (o, estendendo il paradigma, sulle vittime dell'11 settembre 2001 a New York e non sulle vittime, passate e presenti, del terrorismo di stato statunitense).

Si ambiva, e si ambisce, a un "posto di vacanza" dalla storia. (Magari senza nemmeno la vergogna di cui scriveva Sereni - *Un posto di vacanza*, V, 11-13: "Non c'è indizio più chiaro di prossima vergogna: / uno osservante sé mentre si scrive / e poi scrivente di questo suo osservarsi" -, anticipando uno degli esiti più applauditi della poesia nata mentre si spegneva, a fine anni '70, l'ultima fiammata di anticapitalismo pre-globale.)

In Pirandello è esplicito il desiderio di una immobilità socio-politica che consenta, attraverso la mitizzazione della storia, di dedicarsi senz'altro all'ontologia esistenziale delle "maschere nude". In una lettera del febbraio 1932 a Marta Abba Pirandello si dichiara sempre bisognoso di "levare in alto il mito" del Duce, e ancora nel 1936, elogiando le imprese coloniali del fascismo, arriva al grottesco: "Siamo al cospetto di una grande opera e Mussolini è il vero uomo di teatro, l'eroe provvidenziale che Dio, al momento giusto, ha voluto concedere all'Italia. Egli agisce, autore e protagonista, nel teatro dei Secoli!".

Ma tra questa concezione antiprogressista e quella di un progressismo fideistico, teleologico, corrono più somiglianze che differenze, poiché in entrambe si cerca di rendere "logica" la storia, logica e indipendente, nel suo muoversi o nel suo restare immobile, dalle responsabilità degli individui. Che le ideologie progressiste vadano poi a confluire nel postmodernismo, non può sorprendere.

Dialogo e compresenza sono inscindibili, e non sono ammessi dalla linearità logica, dal principio di non contraddizione che governa le interpretazioni lineari – unilineari - della storia; che sono a-dialogiche poiché non ammettono la compresenza di interpretazioni non-lineari – o alter-lineari -, non ammettono *fatti* che contraddicano la linearità (se non come *accidenti*, incidenti di percorso, che sulla linearità del percorso stesso non incidono).

La linearità totalizzante e totalitaria ha comportato la *damnatio memoriae* di molti fatti del Novecento tutt'altro che marginali: dalla repressione dei rivoluzionari russi non bolscevichi (Kronstadt, Nestor Machno), alle molteplici esperienze consiliari, a quelle del movimento anarchico spagnolo durante la guerra cosiddetta civile (che fu preludio alla guerra mondiale). Insomma, tutte le esperienze di non-capitalismo neganti la funzione leninista del partito-stato, che, più di altre, hanno posto radicalmente, poiché rifiutavano l'imposizione, il problema del *nomos* condiviso. (Non sembri anacronistica questa rivendicazione libertaria. La rimozione di queste esperienze non è disgiunta dal rifiuto di conoscere e considerare le esperienze attuali di resistenza al capitalismo globale in atto in quei luoghi che ci si ostina a definire Terzo Mondo.)

Vi è dunque utopia di immobilismo storico anche nella macroideologia del progresso e nella sua pseudonemesi postmoderna, e nei determinismi storici, tutti distoglienti lo sguardo. Si resta sempre nella “logica della storia”, ovvero nella metastoria, in un altrove rispetto alla storia - alle storie – in atto, che con essa non interagisce, da essa non ascolta domande, chiudendosi nella presunzione che tutto è già saputo poiché tutto rientra nel recinto di una certa teoria. La coscienza falsissima è manifesta nell'attribuire, tuttavia, al soggetto un libero arbitrio che contribuirebbe al buon esito di un percorso storico pur inevitabile. Qualcosa non torna. È come l'agire del nichilista. È, sempre, il volersi imporre di soggetti che, *in primis* o forse soltanto, ambiscono al potere, alla gloria, a diventare monumenti.

L'adesione al fascismo di Ungaretti e di Pirandello è stata rimossa o minimizzata, non ha “educato”. Quella di D'Annunzio è stata considerata “naturale”. Eppure, o appunto, proprio D'Annunzio è il modello dello scrittore attuale. D'Annunzio non è morto. D'Annunzio è il precursore dell'“eroe letterario” da rotocalco, da cultura massmediatica, e dunque modello di molti viventi oggi.

Nelle riflessioni sull'arte, quella riguardante il suo rapporto con i poteri è primaria. Non nei modi dell'agonismo interno alle logiche del potere, di coloro che attaccano il potere per poterne

avere una parte (le contese tra *filòcrati* esauriscono quasi tutto il “dibattito letterario” che trova spazio sulla stampa quotidiana o ebdomadaria e, purtroppo, anche altrove).

Si consideri poi che la tendenza degli intellettuali o artisti italiani che avrebbero la possibilità, avendo un pulpito, di dire “certe cose” - cose che, pur dette e ripetute da chi quel pulpito non ha rimangono inascoltate - è stata, negli anni recenti, quella di intervenire soltanto laddove era in gioco una loro quota di potere (televisioni, carta stampata e mezzi di comunicazione in genere). Hanno difeso un principio fondamentale della democrazia – l’uguaglianza di fronte alla legge – quando qualcuno, potente e nemico, godeva di eccessiva uguaglianza. Ma hanno taciuto sulla quotidiana violazione dei diritti umani fondamentali subita dagli immigrati. (Mai visto un “girotondo” contro le leggi sull’immigrazione o intorno a un centro di “accoglienza” – di detenzione – per immigrati.)

Occorrerebbe riflettere sui rapporti con i poteri nei modi dell’interrogazione, chiedendosi come essi condizionino le opere d’arte, e soprattutto chiedendosi perché tanti artisti del Novecento sono stati così intrinseci coi fascismi e i nazismi e gli stalinismi e gli autoritarismi parademocratici. Affermare che la qualità artistica è indipendente dalle idee politiche e dall’etica degli artisti è tanto facile quanto inutile alla conoscenza (utilissimo, invece, agli opportunismi di ogni specie). Una *biografia mentale* andrebbe scritta, senza rimozioni, osservando i fatti, ricostituendo una condizione minima di dialogo a partire dal riconoscimento comune di alcuni fatti essenziali non passibili di negazione (premessa minima indispensabile per ogni pensiero non solipsistico).

La poesia di conoscenza e l’agonismo sono incompatibili. La concezione agonistica della critica non può ascoltare le opere avendo come obiettivo l’autocomprensione dell’uomo, tesa com’è a stabilire primati e gerarchie (pur sapendoli effimeri, pur sapendo che sarà il tempo, “i posteri”, a “sentenziare” – e dunque mirando al potere, che è contingente, attuale, o non è).

L’agire e il pensare di un artista *nel* mondo, che vengano intesi come “espressioni” dell’artista e non dell’uomo, come una sorta di “appendice” (l’irrelevanza, appunto, della “biografia”), è insultante per l’artista e per l’uomo. O si ritiene l’artista, oltre che irresponsabile, anche inconsapevole – e allora tutte le poetiche, i manifesti, ecc. vanno considerati privi di significato intellettuale; o si ritiene l’artista consapevole, e responsabile, e dunque responsabile, insieme, del suo fare artistico e del suo agire umano, attribuendo al suo agire artistico anche il valore di un agire umano. Altrimenti si cade nell’*art pour l’art* più deteriore. Forse si può leggere D’Annunzio per mero “piacere estetico”, non certo Kafka. E chi legge Kafka perché Kafka “dice qualcosa all’uomo sull’uomo”, non leggerà con piacere D’Annunzio. Che l’arte sia diventata quasi soltanto intrattenimento, è chiaro a tutti. Lo è diventata a tal punto che, tra i produttori di intrattenimento, vi sono anche molti “postsituazionisti”, molti detrattori della *société du spectacle*, che tuttavia, poiché

tale *société* sarebbe ineluttabile, ritengono che la si possa soltanto “criticare dall’interno”, ovvero producendo merci pseudocritiche per consumatori pseudocritici, che vogliono intrattenersi in modo più sofisticato ed elitario. Gli eterni Nicodemi...

La poesia partecipa all’autocomprensione dell’uomo. L’autotelìa non è mai tale, nemmeno quando vuole programmaticamente esserlo. Nell’autotelìa, se il fine dell’arte è l’arte, la tecnica ne sarebbe il mezzo. Nell’eterotelìa, se il fine dell’arte è la conoscenza, il mezzo coincide con il fine, poiché la conoscenza dell’arte non è traducibile, parafrasabile; è interrogativa e non assertiva; origina dalla necessità di conoscenza e di espressione; se scindesse forma e contenuto, materia e sostanza, anziché conoscere-interrogare, estetizzerebbe un sapere preesistente, asserendolo; non può esservi separazione forma-contenuto se non venendo meno all’eterotelìa conoscitiva; tale separazione è invece coerente con l’autotelìa, se il fine è l’arte “in sé”, dunque la sua “bellezza” separata dalla sua “verità”.

Ciò che induce ancora a porre l’arte sotto l’insegna dell’autotelìa (anche se mascherata da eterotelìa in quanto veicolo di contenuti rivolti “al mondo”, mezzo di un messaggio non da essa conosciuto) è forse la sua eterotelìa non de-finibile, la non separabilità dei contenuti dalle forme. A questo equivoco autotélico molto contribuiscono le critiche giudicanti anziché interagenti, che giudicano le opere in base a criterî teorico-critici anziché interagire conoscitivamente con esse (in quella dialettica senza superamento che Adorno aveva compreso). Un criterio di interazione conoscitiva porterebbe ad escludere quelle opere che non pongono nessuna conoscenza interrogante, anche se “perfette” nella tecnica. Porterebbe, per usare un’iperbole, a dare l’*opera omnia* di D’Annunzio per una riga di Kafka. Ma senza giudizio non c’è potere.

La collaborazione conoscitiva – la “collaborazione alla poesia” da parte della critica, auspicata da Pieri ricordando De Robertis – dovrebbe evitare ogni agonismo, ancor più in un mondo da esso dominato, e in un “libero mercato” che cerca, in modo sempre meno occulto, di limitare il più possibile la libertà di informazione e di espressione (le basi, insomma, della libertà di pensiero). E si dovrebbe non sprecare più tempo a contrastare i poteri culturali - quelli espliciti e quelli che, pur volendosi in opposizione al dominio dell’economia di profitto sulla vita, ne imitano e perpetuano le forme culturali profonde.

In società ancora parzialmente opulente (anche se per un numero sempre minore di persone), dove non si subiscono ancora costrizioni oggettivamente impiedenti o insormontabili, la responsabilità di contrastare il dominio dell’agonismo e dell’aggressività predatoria è individuale. Ogni mediazione è consenso e complicità. Nessuna “vita dell’opera” giustifica il cedimento a pratiche e a comportamenti che negano gli eventuali “contenuti di verità” di quell’opera stessa.

Possono esservi conseguenze, anche pesanti, ma comunque leggerissime se messe in rapporto con uno spazio e un tempo soltanto un poco più grandi di quelli asfittici dell'ambiente letterario. Fuori d'Italia e appena fuori da questi decenni, certe faccende che tanta energia assorbono ai faccendieri varranno quel che valgono: nulla.

Si deve riconoscere la *giusta* minorità delle arti nella complessità sempre più tragica del mondo. Dare importanza all'arte è *vergognoso*, se la si intende come desiderio di preminenza, di 'visibilità' mediatica. Forse può non esserlo se attraverso l'arte, anche attraverso l'arte, si cerca di capire perché si è giunti a questa 'condizione umana'.

Riferimenti bibliografici

- Francesco Adorno, *Epicuro nel suo momento storico* [1993] (in *Epicuro, Lettere sulla fisica, sul cielo e sulla felicità*. A c. di N. Russello. Milano, Rizzoli, 1994). Da questo scritto traggio la citazione in esergo, ovviamente ironica, ricordata nel contesto della critica epicurea alle contraddizioni di Aristotele.
- Theodor W. Adorno, *Dissonanzen* [2° ed., 1958]. *Dissonanze*. A c. di G. Manzoni. Milano, Feltrinelli, 1959.
- Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*. A c. di G. Adorno e R. Tiedemann [1970]. Trad. di E. De Angelis, Torino, Einaudi, 1975.
- Günther Anders, *I morti. Discorso sulle tre guerre mondiali* [1964], seguito da *Hiroshima è dappertutto* [1982]. A c. di E. Mori. Milano, Linea d'ombra, 1990.
- Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen, I* [1956]; *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'era della seconda rivoluzione industriale*. Tr. di L. Dallapiccola. Milano, Il Saggiatore, 1963; nuova ed., Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- Hannah Arendt, *Tra passato e futuro* [1954-1961]. Trad. T. Gargiulo. Milano, Bompiani, 1991.
- Djuna Barnes, *Nightwood* [1936]; *Bosco di notte*, tr. di F. Donini, Milano, Bompiani, 1968.
- Robert S. Dombroski, *L'esistenza ubbidiente. Letterati italiani sotto il fascismo*. Napoli, Guida, 1984.
- Gruppo 63, *Il romanzo sperimentale*. A c. di N. Balestrini. Feltrinelli, Milano, 1966.
- Malcolm Hayes, *Anton von Webern*. London, Phaidon, 1995.

- Andrea Inglese, *L'eroe segreto. Il personaggio nella modernità dalla confessione al solipsismo*. Università di Cassino 2003.
- Hans Jonas, *Il principio responsabilità* [1979]. A c. di P. P. Portinaro. Trad. di P. Rinaudo. Torino, Einaudi, 1990.
- Emmanuel Lévinas, *Ethique et Infini. Dialogues avec Philippe Nemo*. Paris, Fayard-Radio France, 1982.
- Germano Lombardi, *Barcelona*. Milano, Feltrinelli, 1963.
- Germano Lombardi, *Il confine*. Milano, Feltrinelli, 1971.
- Germano Lombardi, *La linea che si può vedere*. Milano, Feltrinelli, 1967.
- Germano Lombardi, *L'occhio di Heinrich*. Milano, Feltrinelli, 1965.
- Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna* [1979]; tr. di C. Formenti, Milano, Feltrinelli, 1981.
- Osip Mandel'stam, *Quaderni di Voronež* [1934-1937]. A c. di M. Calusio. Milano, Mondadori, 1995.
- Giovanni Pascoli, *L'Era Nuova. Pensieri e discorsi*. A c. di R. Ronchi, Milano, Egea, 1994.
- Marzio Pieri, *Roma magica. Ungaretti, Nietzsche, il barocco e l'ipnocondria*. Trento, La Finestra, 2002. In appendice è riprodotta l'edizione 1923 del *Porto Sepolto*, La Spezia, Nella Stamperia Apuana di Ettore Serra, con prefazione di Benito Mussolini.
- Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi*, vol. I. A c. di G. Macchia, Mondadori, Milano, 1973.
- Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*. A c. di B. Ortolani. Milano, Mondadori, 1995.
- Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*. A c. di F. Taviani. Milano, Mondadori, 2006.
- Andreij Platonov, *Čevengur* [1929]; tr. it. di M. Olsoufieva col titolo *Da un villaggio in memoria del futuro*. Roma, Theoria, 1990.
- Ezra Pound, *I Cantos*. A c. di M. de Rachewiltz. Milano, Mondadori, 1985.
- Denis Roche, *Récits complets*. Paris, Seuil, 1963 (Coll. "Tel Quel").
- Denis Roche, *Le mécrit*. Paris, Seuil, 1972 (Coll. "Tel Quel").
- Jacques Roubaud, *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*. 2° ed.. Paris, Ramsay, 1988.
- Arnold Schönberg, *Funzioni strutturali dell'armonia*. Trad. di G. Manzoni. Milano, Il Saggiatore, 1967.
- Arnold Schönberg, *Stile e idea*. Trad. di M. G. Moretti e L. Pestalozza. Milano. Feltrinelli, 1960.
- Arnold Schönberg, *Testi poetici e drammatici*. A c. di L. Rognoni. Milano, Feltrinelli, 1967.
- Vittorio Sereni, *Poesie*. A c. di D. Isella. Milano, Mondadori, 1995.

- Carlo Sini, *Etica della scrittura*, Milano, Il Saggiatore, 1992; in particolare, il paragrafo 92, *La realtà tautologica*.
- George Steiner, *Mosé e Aronne di Schönberg*, in *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano* [1958-1967]. Trad. di R. Bianchi. Milano, Rizzoli, 1972.
- George Steiner, *Nel castello di Barbablù. Note per la ridefinizione della cultura* [1970]. Trad. di I. Farinelli. Milano, SE, 1990.
- Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*. A c. di M. Diacono e L. Rebay. Milano, Mondadori, 1974.
- Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. A c. di L. Piccioni. Milano, Mondadori, 1969.
- Giuseppe Ungaretti – Giuseppe De Robertis, *Carteggio 1931-1962*. A c. di D. De Robertis. Milano, Il Saggiatore, 1984.
- César Vallejo, *España, aparta de mí este cáliz*; in *Opera poetica completa*, a c. di R. Paoli, vol. II. Milano, Accademia, 1976.
- Simone Weil, *Sulla guerra. Scritti 1933-1943*. A c. di D. Zazzi. Milano, Pratiche, 1998.

La bibliografia di Marzio Pieri è reperibile sul sito dell'Archivio Barocco di Parma.

Per alcuni concetti qui brevemente accennati, mi permetto di rimandare a due miei scritti: *Fraasi dal finimondo* (in Aa. Vv., *Ákusma. Forme della poesia contemporanea*, Fossombrone, Metauro, 2000) e *“Dire il vero”* (in Aa. Vv., *Scrivere sul fronte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2002).

[A margine: gli “appelli al popolo” sono sempre sommamente ambigui. Forse soprattutto per chi, come chi scrive, tra il popolo è nato e cresciuto e stenta a capire a chi si rivolga chi si rivolge al popolo. Nella ancor perseguita distinzione gerarchica tra docenza e discenza, tra poeta e pubblico, tra *pop-star* e *fans*, è recente una nostalgia, o profezia salvifica, del “popolo che manca” ricavata, forse con qualche forzatura, da Deleuze, alla quale sono stato indebitamente e arbitrariamente associato e dalla quale colgo l'occasione, senza acrimonia ma con fermezza, per dissociarmi (mi riferisco a un testo di Andrea Cortellessa, *Io è un corpo*, in Aa. Vv., *Parola plurale*, Roma, Sossella, 2005).]

Stelvio Di Spigno

La credibilità del contrabbando: poeti contemporanei e lo «spirito del tempo»

La minaccia di una perdita (anche parziale) dell'efficienza delle facoltà cognitive personali è una minaccia che incombe, oltre che sull'apparato psichico dell'individuo *in abstracto*, anche su quello più difforme, ma senza dubbio più complesso e affascinante, della ricezione della realtà da parte di chi fa della letteratura. E questo a tutti i livelli: dalla saggistica, sempre più settoriale e specialistica, alla narrativa, sempre più commerciale ed evanescente, alla poesia, il polo opposto di qualunque ricerca oggettivante delle cause e dei fini, la più 'personale' delle pulsioni letterarie. Ogni testo poetico, per quanto apparentemente insensato o superfluo, può definirsi riuscito solo se condivide con lo scrivente un'indagine sull'essere stesso delle cose nella sua specifica pertinenza temporale; non soltanto un approccio *realistico* alla realtà circostante, sia essa ambientale, scientifica, antropologica, *meta*-fisica o quant'altro. La capacità di non farsi ingollare dalla serialità delle vicende quotidiane o dalla sopraffazione del vissuto (che essa stratifica in noi), connota lo sviluppo e la validità dell'operazione poetica. Farò un esempio un po' estremo. Un uomo devastato da un lutto, se si lasciasse andare, non avrebbe più nessuno stimolo ad intercettare quel tanto di vibrazione, inquietudine, novità, senso del presente che ognuno percepisce, seppure in gradi diversi. Eppure questo tipo di percezione è l'unico vero discrimine, nella produzione in versi, tra ciò che è necessario e ciò che non lo è. Siamo sicuri che essa sia presente anche nella poesia d'oggi, in quell'anfratto letterario che, dalla fondazione del Moderno in poi, si è prefissato, giungendo in questo alle forme più attive e solenni, di tematizzare la «condizione umana in sé considerata», anche a rischio di recriminare sul senso stesso dell'attività letteraria come puro 'diletto', come rischio della gratuità? La risposta che si vuole dare a questa *vexata questio* sulla poesia contemporanea, non vuole né spostare l'asse da un possibile giudizio critico tradizionale (forme, stili, metri, valori strutturali, sintattici, lessicali, fonici) alla pura speculazione sul valore in sé del fare poesia. Piuttosto direi che la risposta medesima ponga una questione di priorità su quale aspetto della letteratura esaminata valga la pena di vagliare per primo: il puro esercizio di 'stilismo', applicato su testi che sembrano rifiutarne prerogative aprioristiche, oppure il significato da dare a una vasta produzione poetica che solo raramente riesce a dirci cosa stiamo vivendo, e da dove proviene il nostro caos (che nel frattempo fa di tutto per istituzionalizzarsi nello stigma dell'«ordine delle cose», una sorta di *amor fati* che collima con la rassegnazione e la correttezza verso il disastro,

visto che è impossibile cercare di impedirlo). Sono pochi gli scrittori capaci di rispondere a domande così poco circostanziate. Anzi, le domande sembrano essere evitate metodicamente. A domanda vecchia, dovrebbe corrispondere la formulazione di una nuova risposta letterariamente valida, che solo in pochi riescono a centrare. Ma non si può concretamente ritenere che di fronte al crollo dei valori umanistici (o del loro ètimo classicista, troppo stringente e letteralistico), come dell'«etica sostantiva dei valori», per dirla con Habermas, non vi siano poeti non ancora inseriti in qualche stratificazione del nostro endemico storicismo letterario (sintomo, anch'esso, di una cronica mancanza di fiducia nel futuro della letteratura, frutto di un trauma spaventante, che costringe tutti a progredire solo sull'esempio di ciò che è già stato fatto), capaci di innervare nel proprio linguaggio poetico il senso di un declino fin troppo evidente. E ciò al di là persino della consapevolezza dei loro mezzi tecnici, spesso notevoli, e ben oltre ogni *couche* generazionale e ideologica. Quasi d'istinto, verrebbe da dire, se non si corresse il rischio che ancora una volta la via romantica al degrado letterario (quella di una spontaneità millantata e consolatoria) non facesse capolino anche nel nostro discorso. È il caso di alcune voci che sembrano non potere e non voler schivare la devastazione nella quale sono immerse, ma arrivare persino ad autodistruggersi, pur di non tradire il loro scopo veritativo. È il caso, ad esempio, di Silvia Caratti:

Dovremo rassegnarci
 (ma non chiedermi a cosa,
 se già non sai non sarò io
 a dirti, a rovinarti)

ci rivedo bambini, turbati,
 soli, in preda alle piccole
 immense angosce. Non
 era ancora nulla, nemmeno
 un pallido barlume di ciò
 che è stato dopo. Della tua mano che ho tenuto,
 di quello che ci è toccato vedere,
 di come dovevamo essere.
 Di dove dovevamo stare¹.

¹ Testo inedito.

per la quale la preminenza dell'io (ma non chiamiamolo poetico, per favore), non soltanto funziona da vettore interno, necessario a propagare uno stato di eterna disforia e disperazione, fino al culmine in cui esso non può più evitare di 'graficizzarsi' nei versi; ma determina uno scontro frontale con la realtà e la storia personale ad essa connessa, tanto da non distinguere più dove termina una condizione storica di indefinibile perdita (di ciò che si credeva acquisito, in termini di diritto alla felicità e al benessere, in modo definitivo, dalle generazioni precedenti), e dove comincia il malessere personale causato dal periodo storico nel quale si è costretti a vivere:

Dal suono dell'abisso
dove siamo caduti vi scriviamo
dall'esatto momento
in cui c'è stato tolto tutto,
da dove non risaliremo:
promettiamo che non lo faremo
che resisteremo
attaccati a un unico scoglio
dove si aspettano soccorsi
che non verranno².

Ciò che la Caratti sembra voler raggiungere, nei suoi testi (dei quali una provvisoria campionatura può reperirsi nella silloge *La trama dei metalli*³), è l'esatta eclittica di questo disfacimento interiore; anzi, maggiore è l'energia e la vibrazione della sua protesta, più tale descrizione tende a farsi nitida, consolidata, analitica, fino al depauperamento, sempre finale e demandato, della resistenza psichica. La Caratti, o meglio, i suoi versi, si oppongono in modo sostanziale e autoritario a ogni intrusione esterna, alla vessazione mediatica del «biopotere» (così come delineato da Foucault), alle sollecitazioni del *Suppe* emotivo che si inerpica dai bassifondi dell'esistenza fino all'estremistico superamento di sé, possibile solo con la morte. Eppure, questo discorso così interiorizzato non tralascia di dirci qualcosa dell'oggi, di una grama storia dell'oggi, che si contrappone istantaneamente all'*El Dorado* di un passato forse mai esistito, se non come tropo o metafora. Spesso la Caratti cerca metodi di rappresentazione più espliciti, come quelli di una scoperta *liaison* tra disfacimento di anima e corpo, penetrando nel filone (anche questo tutto imparentato con l'«oggi») di rigurgiti neoespressionistici, che traducono alla lettera la fine dell'individuo come spazio emotivo nella sinonimia della putrefazione fisica e dell'ostentata riduzione al «corpo». Che il

² Testo inedito.

³ S. CARATTI, *La trama dei metalli*, Lietocolle, Faloppio 2000.

richiamo al «corpo» sia una costante nella poesia di questo decennio, mi pare fin troppo evidente. Ma cosa significa questa «poetica del corpo», se non un trionfo del materialismo su ogni altra ipotesi di definibilità umana, a discapito di ogni altro tipo di figuratività del singolo, sempre più sperso nel carnaio della massa? E vorrei precisare che questa tipologia di materialismo segna realmente, e forse definitivamente, la degenerazione antropologica dell'uomo «cosmico» e «divino», all'uomo del consumo e della paralisi della mente nel virtuale, nei videogames, nell'enorme *discount* in cui il *boom* neocapitalistico planetario ci ha confinati. Non è certo il materialismo storico di matrice marxista ad aver trionfato (anche se alcuni tendono, in malafede, a non distinguerli, per non elaborare il lutto della scomparsa di quello di Engels), ma una livida coazione all'acquisizione di beni materiali, materia non biodegradabile contro materia corporea dell'uomo. Non credo che fosse a questo che Marx o Heidegger pensavano quando, da fronti opposti, preconizzavano la morte della metafisica tradizionale. E in quanto a poeti e poetiche del «corpo», un caso emblematico, nel bene e nel male, è quello di Elisa Biagini, per la quale si può parlare di una vera e propria *ars combinatoria* dei variegati *cliché* neoespressionisti, nei quali si fondono un certo gigionismo gnomico, compiaciuto e narcisista (narcisista come tanta poesia femminile, d'altronde), con ciclici conati di aspirazione alla materialità più asfittica e annichilente:

Seppellirti è
poi mangiarti
nella terra,

portarti a casa
nei capelli
come polline⁴.

Tutta l'anatomia del nichilismo postmoderno si permea abilmente di flussi e riflussi combinatori (che ricordano il funzionamento della numerazione binaria), nei quali ogni parte viene a contatto, a scadenze fisse, tenendo conto delle pause funzionali alla combinatoria elementare, con tutti gli altri, applicando ai testi una lunga e scorrevole durata tematica, alquanto rarefatta da un lessico tutt'altro che *caillé*. Non si può certo dire che lo *shock* sia garantito, specie se al confronto si tirano nell'agone *Morgue* e altri vessilli del protoespressionismo come Benn (chiamato in causa proprio

⁴ E. BIAGINI, *L'ospite*, Torino, Einaudi 2004, p. 88.

dalla Biagini in una silloge preparatoria⁵ al volume riassuntivo *L'ospite*). Si tratta, piuttosto, di un espressionismo manieristico (ci si passi l'ossimoro):

ti covi
 indietro, dondolando,
 torni a riprenderti
 i denti, le diottrie,
 i capelli,
 il corpo morbido
 come pieno di cenci:

nel buio
 tondo
 color dello
 stomaco sei

incinta di
 te stessa

finalmente⁶.

Eppure, anche questo esercizio asemantico, stranamente apodittico, mestamente regressivo (fomentato com'è dall'influenza del Paul Celan più tardo e *coincé*), storna in tanti atomi la sua afferenza al *nonsense*: si mette in corpo la mancanza di senso dell'esistenza e si immette nell'esistenza la mancanza di senso di avere un corpo, privo di ogni sua funzione tradizionale (a cominciare da quella erotica, venata com'è, questa poesia, di una buona dose di misoginia). Anche questo *non dire*, mascherato da versicoli slabbrati e cascanti, è un segno di questo tempo, se non il rispecchiamento intellettualistico, fatto da una buona traduttrice come la Biagini, di una regressione all'infanzia della dizione poetica come corrispettivo di un ritorno indietro del nostro presente più prossimo. Alla fine, anche qui si registra quella visione d'intenti unitaria che fa della versificazione odierna una sorta di testimonianza di una catastrofe epocale, della fine di un tempo definito, per qualcos'altro di non ancora comprensibile. Altro esempio di questa disanima ci viene dato da un

⁵ Mi riferisco, appunto, a E. BIAGINI, *Morgue*, in F. BUFFONI (a cura di), *Poesia Contemporanea. Sesto Quaderno italiano*, Marcos y Marcos, Milano 1998, pp. 9-48.

⁶ E. BIAGINI, *L'ospite*, cit., p. 105.

giovane poeta campano, Francesco Maria Tipaldi (nato appena nel 1986), che con le sue fantasmagorie estrose e vibratili, nasconde una corposa inquietudine per il *post-mortem*, e insieme si lascia perdonare gli eccessi di estrosità nello stornare, in modo semiserio e irridente, certe dispute che ricordano lontanamente quelle di Giordano Bruno sulla «pluralità dei mondi»:

Lassù o là fuori?
 (teologi mettetevi d'accordo!)
 Rimane un mucchietto di carne molle
 e di pelle quasi rugosa.
 L'adolescenza si muove inzuppata
 nel pallore; moti ripetitivi ad accudire
 stupri (giochi di potenza e voluttà).
 Corpi di gesso sembrano sgretolare
 l'inconsistenza. – Ho riempito l'armadio
 di sabbia rossa.
 Il cane del palazzo mi abbaia
 contro, stringe il sorriso tra le mascelle.
 Si gela qua fuori, ci vorrebbe una tazza
 di brodo⁷.

Quando una forma della nostra storia si richiude su se stessa, generando una sorta di Gnosi impenetrabile, il primo movimento dell'individuo è sempre quello di ripiegare sul proprio passato, all'infanzia, alla «culla», insomma, come s'intitola il libro d'esordio di questo autore prego di umori, di baruffe tra animali da cortile, piume svolazzanti di polli umanizzati, quesiti messianici che aspettano il favore del pubblico. A volte, leggendolo, sembra di trovarsi in un film di Kusturica. Di fronte a una scrittura così teatralizzata (senza ricorrere ad altri esempi più illustri), oltre a come si concluda un testo, viene da chiedersi dove vada a parare l'innumerevole sequenza di catene paratattiche, sorrette quasi esclusivamente da una macabra e gaudente ironia. E anche di come faccia un autore soltanto ventenne ad avere una così elastica formazione che, dall'interno del linguaggio poetico, porta alle interiora di un mondo infero, abitato da presenze buie e riti semipagani, tipiche del territorio dal quale l'autore proviene⁸, così come quello di tutto il Sud Italia, tutto sommato. Se tutto è rimasto pagano, e non c'è differenza tra inferi, inferno e vita quotidiana,

⁷ F. M. TIPALDI, *Agar*, in ID., *La culla*, Lietocolle, Faloppio 2006, p. 34.

⁸ Sulla compresenza di mondo «infero», riti semipagani e religiosità popolare, rimandiamo al fondamentale studio di R. DE SIMONE, *Il presepe popolare napoletano*, Einaudi, Torino 1998, pp. 19-38.

ogni coordinata storica viene ad essere capovolta, se non eliminata. Resta solo il vecchio lemma «mondo», comprensibile a Tipaldi con le armi spuntate di vetusti paramenti liturgici e filosofici; anche questi retaggio perenne di tanto intelletto del Sud Italia più retrico e infracidito:

[...] Quell'ammasso di immagini dove sbava il sole
 poi lo chiamiamo mondo, senza offesa.
 Essere sta a mondo.
 Teho: Mondo vivo, materia viva, mondo morto, materia
 La fiamma danza senz'ombra.
 La fiamma non porta l'ombra, ma sulla candela
 dicono che l'anima è calda. [...] ⁹

Decostruire il mondo attraverso il linguaggio creativo, come una terapia senza terapeuta, oppure lasciarsi decostruire dalla storia e dall'«oggi», dalla sua decadenza, attraverso i molteplici pseudo-linguaggi dell'era virtuale. Tipaldi parla anche di noi, in fondo. Ogni quesito amletico che pone la sua poesia, in modo laconico o plateale, parte da questo *aut-aut* primordiale. La salvezza dall'angoscia del suo interrogare viene dal semplice enunciare l'interrogazione. Ogni salvezza s'instaura nel linguaggio. Esaurito questo non c'è che la malattia mentale, l'afasia, il silenzio dei nostri giorni. Mentre in questi versi c'è quasi una riconquistata gioia del visivo, sposato felicemente a ciò che chi legge può ascoltare attraverso la pagina: il ritmo, le cacofonie, i vertiginosi accumuli di immagini con improvvise pause e contrappunti. Ma non sempre l'impresa di questo linguaggio laborioso e surreale può riuscire, o meglio, riesce utile. Vi sono altre opzioni attraverso le quali il linguaggio poetico metabolizza e ammortizza il dato destabilizzante che da personale si fa epocale. Attraverso la sprezzatura meccanica, l'irrigidimento del dettato, l'impazzimento nel buio della perdita dell'orientamento che attanaglia le menti più coscienti, la parola diventa enclitica, un solo monosillabo può bastare ad esaurire un testo. Vengono in questo processo a prolungarsi ed esaurirsi esperienze di assoluto prosciugamento del dettato come quelle di Montale e T. S. Eliot. In questi testi il Moderno viene a morire nell'ipermodernità. Ogni sillaba è come dettata dallo «spirito del tempo», captato da questi radar umani prima che esso si racchiuda nella storia di *quel* tempo. Tutto si essenzializza in un supremo impegno veritativo, quello di *mostrare*, con ogni perfezione formalistica, ciò che la condizione umana può temporaneamente nascondere attraverso l'economia sociale: il Nulla. Sono questi forse i poeti più *engagé* nel lottare corpo a corpo con la storia e con l'«oggi», dentro i quali essi intravedono *tutta la storia ed ogni possibile «oggi»*: è il caso di

⁹ F. M. TIPALDI, da *Sinfonia dei cachi*, testo inedito.

Giuliano Mesa e Andrea Inglese. Mesa ha impressa in sé tutta la vicenda esistenziale e poetica di un *petit maître*, che lavorando alacramente sulle microstrutture del proprio linguaggio poetico, è riuscito nel difficile compito di deverbalizzare il suo dettato senza disumanizzarlo come in tanta poesia post-avanguardista, a partire dal Gruppo '93 fino alle ultime prove, ad esempio, di un Ostuni. Parola e silenzio si coagulano mirabilmente nelle sue prove migliori, quelle dei *Quattro quaderni*, risentendo, più che della sua approfondita formazione letteraria, delle sincopi della più strenua e sperimentale produzione musicale neoseriata. Viene qui l'esempio di Salvatore Sciarrino, che scarnifica le forme magniloquenti del sinfonismo ottocentesco fino a ridurle a una sistematica ritmica del rumorismo e dei deglutimenti strumentali:

e fai questo –
 gesto di fare il gesto
 come se non fosse, prima,
 già sapendo
 Che cosa sai?

(che ciò che muore muove
 che ciò che sta fermo sta)

sai che cosa del sapere?

—

(non ricordatevi di noi,
 non fate caso)

(il caso, poi, fa tutte le sue cose, come sempre)¹⁰

Mesa ha il merito di trascendere lo «spirito del (nostro) tempo», per giungere a formalizzare, piuttosto, lo «spirito della temporalità», la caducità delle cose, l'inutilità del fare (che è sempre condizionato dal senso della fine), la vanità dell'esistenza. Forse inconsapevolmente, Mesa individua la reale, filologica traduzione dell'*incipit* dell'*Ecclesiaste*: quell'«omnia vanitas vanitatum» che praticamente tutti i lettori di testi sacri interpretano come «tutto è vano», «tutto è

¹⁰ G. MESA, **5** – v2, in ID., *Quattro quaderni. Improvvisi 1995-1998*, Zona, Genova 2000.

vanità di vanità», aggiungendo valenze morali, teleologiche e antinarcisistiche del tutto è estranee al testo originale. Ciò che infatti viene reso con «vanitas» corrisponde all'ebraico «hébel», che vuol dire «vapore» (in alcuni commentari ecclesiastici «vapor tenuissimo»), o addirittura «vuoto nulla»¹¹. Si dovrebbe leggere, quindi, «tutto è nulla di nulla», oppure «tutto è vuoto di vuoto, vapore di vapori». In proposito, non aggiungerò altro che è stato solo Leopardi a coglierne il significato filologicamente esatto. Nei testi dei *Quattro quaderni*, ogni figura retorica e ogni ideazione strutturale rimandano al lettore un preciso riferimento a una selettiva e cosciente parcella della sostanza semantica. Le martellanti ripetizioni mimano la ripetitività dell'esistenza, i valori fonosillabici l'impotenza conoscitiva, le ripetute pause l'impossibilità del dire poetico, le parentesi una diminuzione di importanza del valore della scrittura che dovrà essere il lettore a individuare. In questo ambito ci si muove, in maniera critica, all'opposto di ogni attribuzione di un possibile 'ruolo del Poeta', di una sua sedicente "missione", quella di riferirsi a se stesso come poeta con la «P» maiuscola, rendendosi latore ostentato delle verità più ancestrali, considerate aprioristicamente consustanziali a ogni venerabile artista che si imponga la più atavica *grandeur* come meta del suo versificare. È ciò che accade in larga parte dei versi di Dario Bellezza, spesso in vena di proclami alla Baudelaire e memore del decantamento esistenziale di Pasolini:

[...] Analogia spericolata dell'universo la vita mia
 lacerata conquistata e divisa
 della nostra lotta coppia lucifera e sdoppiata
 mistica emulazione e communio
 amoris perseguitata e derisa
 da artisti meno di me sottili
 nel decifrare le vane inezie i capricci
 del mondo: enigma incerto di esistere¹².

Ma, a onor del vero, il poeta romano è capace anche di momenti di totale abbandono al ritmo della scrittura, tornando a una sonorità essenziale, che nel suo caso lotta con un'urgenza autobiografica ed erotica difficile da smantellare del tutto. È il caso dei testi meno enfatici e roboanti, disseminati nella sua vasta produzione poetica, che ha ottenuto, negli anni, tiepidi riconoscimenti critici ma una assoluta preminenza sul versante della grande editoria. Ma di questi felici esiti, tuttavia, su una decina di voluminosi libri pubblicati, se ne potranno reperire al massimo una trentina, a voler essere generosi:

¹¹ Vedi B. MARTINELLI, *Leopardi tra Leibniz e Locke*, Carocci, Roma 2003, p. 88, nota 35.

¹² D. BELLEZZA, *Libro d'amore*, Guanda, Parma 1983, p. 42.

Le trombe squilleranno
 l'incubo sordo
 allora forse ti rivedrò
 non più di carne
 con un altro al lato
 orgoglioso passerò senza saluti
 nessuno più ci presenterà
 il vituperio assordante
 silenzioso impazzirà
 i nostri detriti cervelli
 dissepoliti per l'ultima volta
 in un'apocalisse irrisolta¹³.

Ma Giuliano Mesa, a mio avviso, fa qualcosa di meglio nel modo di pronosticare una catastrofe totale, annunciata in una Storia che (sono parole sue) «non è innocente», mentre si rende visibile, nello scorporo del dettato dei suoi testi migliori, anche la motivazione più riposta che ha ridotto a nichilismo gli ideali e le promesse dell'area culturale progressista. Il male che si patisce (che tutti patiscono), può riverberarsi sia nella forma che nell'esuberanza del dato di contenuto. La fenomenologia di un impazzimento stilistico nell'area post-avanguardista mostra una peculiare capacità di proporre soluzioni e, talvolta stilemi, sempre più alterati e illeggibili (si vedano, per esempio, le poesie di Aldo Nove e Lello Voce). Tornando a Mesa, invece, il rischio più incalzante, all'interno della sua maturità poetica, è quella di una riduzione al silenzio, di una rinunciataria ricerca di una nuova sillabazione del Nulla, che si connota come automutilazione della possibilità dell'espressione. L'interrogativo, da gnoseologico, potrebbe diventare stilistico-formale, e non trovare più una forma di compensazione nella *reductio* formale. Sebbene le sue prove ulteriori¹⁴ sembrano non risentire di questa ipotesi, questa mia affermazione può essere suffragata da un testo come questo, tratto sempre da *Quattro quaderni*, ricco di enigmatiche pulsazioni che riecheggiano una specie di straniamento beckettiano – eppure in forma non quasi epigonistica, come accade spesso, ad esempio, in Frasca:

cosa frammischia –
 cenere (sempre cenere)

¹³ Ivi, p. 38.

¹⁴ Vedi per esempio, lo splendido G. MESA, *Nuvola neve*, D'IF, Napoli 2003.

e vento (sempre vento)
 se non il vuoto, Lucrezio,
 il vuoto –
 lì possiamo costruire, c'è spazio,
 per fare un'orma
 e fare un segno di passaggio
 (noi siamo, passeggeri,
 come argini,
 muschi sulla sponda del fossato,
 chiocciole ciottoli lucertole
 e questo è molto,
 a farsene una ragione,
 è molto tempo, e spazio,
 molta necessità)¹⁵

A riprova di quanto sia forte, ancora oggi, l'orientamento quasi coattivo di alcuni poeti verso l'essenzialità e la necessità oggettivante dello stile (anche a costo di una riduzione a un atomismo angoscioso, animato dalla forza di non dire altro che un perfetto *non dire*), si può in questa direzione, tanto determinata, addurre l'esperienza di Andrea Inglese, di un decennio più giovane di Mesa, ma sospinto dalla stessa tensione al prosciugamento del dettato fino a una sua risoluzione definitivamente necessitata. Sin dal suo primo libro organico, *Inventari*¹⁶, Inglese ha mostrato una propensione singolare: quella di interpolare materiale tangibile “basso” a situazioni esilaranti e a una dizione franchissima, vicina a quella di un parlato che cerca di liberarsi dal vizio di scrivere come si legge, di consumarsi in un ruolo da libro aperto su tutto. E per un autore che dedica gran parte del suo tempo a investigare le forme e le diatribe letterarie (sia come storico del romanzo moderno che come critico militante), bisogna dire che non è poco. Ma il travaglio inerente al prosciugamento delle lunghissime lasse dei suoi inventari è strettamente connesso alla poetica dell'autore, che si può riassumere in una costante interrogazione sul *posizionamento* dell'io di fronte alle cose. Gli inventari proposti da Inglese hanno proprio questa funzione. Inventariare vuol dire cercare di capirci qualcosa, spostare l'angolo di visuale, accettare, criticare, lodare e maledire il reale e i *realia*. E quando la posizione non sia definitiva, è sempre per un sovrappiù di etica che il soggetto (o personaggio fittivo della sua poesia) sa di dover assumere nei confronti di un mondo

¹⁵ G. MESA, 4 – t2, in ID., *Quattro quaderni. Improvvisi 1995-1998*, cit.

¹⁶ A. INGLESE, *Inventari*, Zona, Genova 2001.

che, per quanto lacerante e difficile da inventariare, è pur sempre il *suo* mondo, quello che gli è toccato in sorte. Non si tratta di una pura questione comportamentale, ossia di *come stare al mondo*, ma di come ciò che si vede riesca a incanalarsi nella scrittura oltrepassando il filtro della civiltà, della lucidità, di una simpatia adolescenziale verso le cose, simpatia che, talvolta, riesce persino a far dirigere l'impoetico verso una poeticità che oscilla tra il grottesco e il nostalgico. Questo atteggiamento sembra convincere il lettore che l'io che si muove forsennatamente sulla scena della pagina sia una sorta di clown, farsesco e infastidito, un *monsieur Hulot*, pronto a disfare la realtà distorta delle cose senza giudicarla, assumendola come dato di strabordante comicità: proprio come le griffate e stiratissime mammine milanesi che

[...] hanno l'accento meridionale, la carnagione
bruna nei cavi ascellari e intorno agli occhi
quasi che perenne un piacere le stancasse,
sciupandole, e sono cerchi sonori rochi

di madri giovani, floride, con gambe
luccicanti e dure da tenniste, alte
sui tacchi, con i culi di terra battuta,
mamme-fanfara, vocianti ogni ora
del giorno [...]

che sbirciano macchie
di mondo, testine di budda con bulbi
di saliva sulle labbra accennate, comatosi
del nirvana vocalico delle dande [...]¹⁷

La copiosa e abbondante catena di apposizioni fornisce il senso di cosa sia, per Inglese, un'operazione d'inventario poetico: un'enunciazione mai conclusa, e per questo non ancora 'redenta' dallo stile adatto a una definizione ultima della realtà. Soprattutto perché essa possiede un'ubertà erotica invincibile per le fragili impalcature dell'intelletto e (in senso lato) delle ragioni dell'etica. A maggior ragione quando nello stesso testo, nella lassa finale (quella più esplicativa e didascalica), l'io confessa a se stesso, nel coacervo di fremiti e impulsi che i sensi propinano a larghe mani, di essere un «mai concluso uomo». Ma è proprio da qui, e dalla consapevolezza che al soggetto mai concluso potrebbe corrispondere, seguendo la china intrapresa, un mai concluso valore

¹⁷ A. INGLESE, *Inventario delle voci materne*, in ID., *Inventari*, Zona, Genova 2001, pp. 60-62.

formale, che comincia l'opera di risucchio della zavorra barocca a favore di una *autentica* dinamicità interna al tessuto testuale: anche a costo di dover rinunciare all'inventario dettato da una sincera corda simpatetica verso il destabilizzante incarnato metropolitano. L'esito più eclatante, in questo senso, Inglese lo produce con alcuni dei più riusciti testi de *L'indomestico*, forse un cantiere ancora aperto, ma con dei sommovimenti al suo interno che fanno dimenticare la staticità di molti precedenti *Inventari*:

questo sopra quello sotto,
 e poi il geranio e il filo di ferro,
 gli esterni gli interni e sfondamenti,
 e poi il sale sul gambo,
 il tonfo dietro, il battito dentro,
 la notte nel giardino tenue,
 e poi le labbra e la nebbia... e poi...
 e poi altro... a perdersi, in ritorni e fughe,
 finché ci saranno coordinazioni (e poi...)
 per allineare nella paratassi (e poi...)
 altro ancora, malvisto, poi visto fin troppo,
 andremo e verremo, e poi ancora, e poi piano
 più forte, più intensamente, poi meno
 e ancora, in successione, trovando
 un posto, anche noi, tra i fatti:
 il posto dell'ostacolo,
 rallentando di traverso
 quasi a tenere, a prendere,
 in un abbraccio,
 le ombre onde, lo scatto dei denti
 sugli echi (e poi ?)¹⁸

In questo testo, sembra tematizzarsi l'intera ossessione della poesia di Inglese: la *realtà* del reale, con i suoi moti ciclici, col suo rallentamento obliquo rispetto al soggetto percipiente: il reale può offrire se stesso come dolcezza («la notte nel giardino tenue... e poi... le labbra e la nebbia [...]»), come ordine di anelate «coordinazioni», come martellante «paratassi» di accadimenti, come

¹⁸ A. INGLESE, *dopo*, in ID., *L'indomestico*, Biagio Cepollaro E-dizioni, www.biagiocepollaro.it.

insormontabile «ostacolo». Di certo, si può dire che è la prima volta che, da questo autore, esso viene affrontato in termini stilistici così pressanti, che assorbono l'interrogativo "kantiano" sul sensibile (nell'*Indomestico*, significativamente, compare anche un *Bicentenario kantiano*, smorzato di ogni enfatico conato risolutivo della questione), in una mimetica paratassi concettuale. Il reale cerca di costringere il soggetto a sparire, a gettarsi nell'infruttuosa ricerca di un posto dal quale comprenderne contorni e sostanza. Ma Inglese, tenendo fede alla peculiarità della propria ricerca, attraversa questo campo minato senza lasciar evaporare il proprio io nella ipermodernizzazione del testo. Anzi, lo sguardo sul visibile si fonde con un'esplicita pretesa di una poetica equidistante rispetto al vissuto dell'autore e alle sue pulsioni erotiche e sociali. Tutto ciò conduce alla cristallizzazione di una estraneità che l'io ora riconosce anche (e soprattutto) in se stesso, pur ammettendo che senza questo io, neanche la realtà sussisterebbe:

di quale storia si parli non è chiaro
 renderla *mia* è rallentare
 dare il controdocumento, dall'interno, dal buio della *x*
 dare qualcosa dal centro
 inventare che ci sia centro
 mettendo in prospettiva e simmetria e successione
 e comparando tutte le ferite, i punti di sutura

quel ferimento è il lato interno
 di quello che fuori è pura traccia,
 puro ritardo

perdita

documento¹⁹

Non ci si può sottrarre all'idea, alquanto suggestiva, che lo smaltimento della memoria storica collettiva rappresenti un catalizzatore di enorme potenza nel genere specifico di questa *richiesta* di poesia; e che essa avvenga sotto l'egida dell'Inferno dantesco, luogo dove i dannati possono conoscere il futuro, il passato, ma (significativamente nel nostro caso) non il presente. Nell'*Indomestico*, a partire dalla titolazione di alcuni testi, non mancano riscontri di una

¹⁹ Da *Non posso non raccontare la mia storia*, testo rintracciabile sul blog liberiversi.splinder.com

focalizzazione delle vite presente ancora tormentata e irrisolta (mi riferisco a titoli come *dall'alto*, *di lato* etc.). Ma la vera novità sta nell'assunzione di un nuovo dato nell'insieme della formazione poetica, percettiva e gnoseologica della ricerca di una qualsiasi verità sulla realtà. Inglese abbandona l'euforica enumerazione delle voci fuori campo che accompagnano, magari festosamente, il cammino dell'io degli *Inventari*, per domandarsi quanto *la propria storia* (che nell'ultimo testo citato l'autore definisce la propria «x», ma anche «il buio della x») abbia a che fare e possa influenzare la lunga traiettoria della storia dei nostri giorni, di uomini e oggetti *nostri e presenti*, arrivando quasi a sconfessare la fissità delle proprie domande, per favorire un ritorno a se stesso come soggetto empirico. L'io ritorna quindi titolare di nessuna risposta certa, ma intenzionato a non lasciarsi annichilire dalla sua nuova maturità, visto che, alla fine di tutta la *querelle*:

Fra poco torneranno. Tutte quante. Le cose.
Come ai bei vecchi tempi. Nella dimora
del cuore. Ad una ad una. Col raffio,
il bastone curvo, la rete, pian piano.
Con il loro blues, il mormorio roco
di fondo, in umida mota, dal fondo
sorgeranno. E meditano, nel sommo,
una calma definitiva adunata²⁰.

Se la storia di sé non può confondersi con la Storia e il proprio tempo, non è detto, tuttavia, che esse non possano istantaneamente coincidere, come in una fotografia fatta all'insaputa dell'interessato, nella quale il soggetto, diventato ignoto a se stesso, medita penosamente su come le cose alla fine gli assomiglino, quando ciò che li accomuna è la loro inconoscibilità. Da qui forse proviene la tristezza per questo loro insignificante scorrere, accompagnata da quella, tutta esistenziale, per averle troppo rincorse, troppo considerate, al di là del loro significato e della loro inesauribile decadenza. E nella troppa considerazione della realtà, senza riuscire a trascenderla, sta per intero il *gap* culturale di molta *intelligenza* attuale, con le sue pose socratiche, sempre troppo schiacciata sul contemporaneo, sempre troppo impegnata su di esso per arrivare alle cause di ciò che descrive. La critica letteraria, nell'ultimo decennio, non è stata esente da questa trasformazione che l'ha impoverita fino a farne una retroguardia ornamentale per almanacchi e antologie, spesso molto ben

²⁰ A. INGLESE, *Fra poco torneranno...*, in ID., *L'indomestico*, cit.

architettate, di ciò che c'è (o ciò che rimane), della secolare tradizione poetica italiana. In Italia, la Storia o la critica dello «spirito del proprio tempo» lasciano indifferenti molti pseudo-intellettuali, pseudo-letterati, pseudo-artisti. È difficile trovare, in qualsiasi comparto artistico, dalle arti figurative al teatro, dalla letteratura al cinema, qualcosa in cui lo «spirito del tempo» venga fuori anche parzialmente, chiamando in causa tutta l'esperienza emotiva, sentimentale, evenemenziale, religiosa, intellettuale del fruitore dell'opera. Ciò che schiaccia e mina un po' tutte le arti, è proprio lo schiacciamento del vissuto sul realismo più minuto, sulla fotocopia della propria unicità individuale, sull'esile fodera dell'agenda degli impegni. Ma questo discorso rischia di essere velleitario, quindi mi fermo qui. Del resto, se vi fosse, da parte di tutti, la capacità di trascendere anche solo per un minuto al giorno la propria condizione di vita, non ci sarebbe bisogno consegnare la vicenda umana dei nostri giorni al partito della decadenza, oggi più che mai vittorioso. Eppure anche il sentimento del declino (in Italia e nei paesi mediterranei forse più avvertibile che nel resto d'Europa, e in Europa molto più presente che nel resto del globo) può trovare un punto di non ritorno, dal quale si dovrebbe soltanto ricominciare a risalire. È il caso della musica 'colta' europea, colpita al cuore dalle cicliche ondate avanguardiste, e ridotta a pure strutture mentali che si approfondono, a partire dalla fase post-weberniana, nella più totale inascoltabilità. Negli ultimi vent'anni, alcuni musicisti come Henryk Mikolaj Górecki, Arvo Pärt, Alfred Schnittke, Manfred Trojahn, e in Italia Alessandro Gorli e Carlo Galante hanno ricominciato a parlare, nella loro produzione, di musica come esperienza non soltanto cerebrale, introducendo una minima quantità di luce nelle loro partiture. Penso che vi sia molta più partecipazione allo «spirito del (nostro) tempo» da parte di un Pärt, che unisce la polifonia rinascimentale al canto gregoriano, ritmati dal suo celeberrimo *tintinnabuli*, con il quale il musicista èstone mette in musica testi liturgici, salmi, preghiere (quasi tutte in latino o in tedesco), che in tanta altra produzione coeva, a qualsiasi arte appartenga. Proprio da una dichiarazione di poetica di Pärt vorrei partire per descrivere uno dei migliori testi di questi anni sulla *essenzialità* del tempo, avvertito come voce anonima e ancestrale, ciclicità e passaggio dell'esistenza individuale, amore per il puro suono delle parole non ancora minate dalla lucidità di proposizioni troppo afflittive. Mi riferisco a *Il Piccolo e il Grande* (1923, 1997) di Biagio Cepollaro, che ho scoperto quasi per caso nella pionieristica antologia di poeti italiani e giapponesi curata da Andrea Raos, *Il coro temporaneo*²¹. Per Pärt, la monodia, vera anima della sua opera, è come un prisma, che partendo «da un solo raggio di sole riproduce tutta la gamma dei colori». Per questo singolare musicista, pervenuto alla sua poetica dopo una fase decisamente sofferta di collaborazione alle correnti musicali neoavanguardiste degli anni '60, la monodia è

²¹ Cfr. A. RAOS (a cura di), *Il coro temporaneo*, traduzioni di A. Raos e Taro Okamoto, Shichosha, Tokio 2001.

l'unico «rimedio musicale» per l'uomo contemporaneo. Ma è la grandiosa luminosità della sua tavola armonica a richiamare alla mente versi come questi:

il piccolo chiede perché c'è buio e perché
luce
il grande risponde che la terra tutti noi giriamo
e lentamente

girando
viene buio e luce e poi luce e buio
che non scompare che ogni cosa luminosa ritorna
e varia

[...]

*non bisognerebbe chiedere alle cose
di arredare le nostre attese e anzi
non bisognerebbe attendersi niente
dalle cose (calcolando le orbite
delle comete quando vaganti
montagne e città e infinite
interazioni le magnetiche
passioni della terra)*

[...]

Intanto
si sente uno che è scampato
col suo panino in sorte buona o saggia
ma poi non è importante che sappia
(non arriva mai
diretta
la vicinanza)

solo che è strano: è come essere ai lati
opposti
della terra
ognuno con ciò che chiama

buio
ognuno con ciò che chiama

luce²²

È propria di questo tempo, come di tutti i tempi, una perdita di memoria come smarrimento di ciò che è necessario alla condivisione delle cose da parte di tutti e di ciò che rappresenta la fine, il fine, il midollo e la struttura dell'essere. Il testo di Cepollaro sembra esserne la mimesi esatta. Ma propone anche al lettore un'inversione di tendenza, un'inversione *verosimile* e tangibile, sebbene i movimenti del suo testo tendano ad astrarsi, a essere persino sublimi e contemplativi. E questa inversione, anzi, questa risposta implicita, sta nella sua circolarità, che devia il messaggio del "racconto" che si instaura tra il giovane e il vecchio, verso un impossibile dialogo tra un invisibile scrittore e un probabile lettore. Il tema diventa, in questo modo, quello dell'inseppimento della Storia, della circolarità delle cose, dell'insistente abominio dell'essere costretti a vagare e a orbitare per sempre attorno a un centro senza mai poterlo raggiungere. Sebbene l'onirismo del testo tenda a "eternizzarsi", rischiando l'appiattimento sul tema della temporalità e dell'eternità che vi si contrappone, la vera statura di questi versi consiste nel metterci a confronto con un argomento principe dei nostri giorni: la ricerca conseguente a una perdita totale di ogni fattore centralizzante dell'individuo contemporaneo, sia esso psicologico, relazionale, politico o religioso. Sin dai tempi della sua sorprendente raccolta d'esordio, *Scribeide*, vi sono nella poesia di Cepollaro alcuni testi che rinunciano (o forse rifiutano) l'assertività tipica dell'area post-avanguardista, dalla quale i migliori elementi si sono lentamente distaccati. Cepollaro, ad esempio, riesce spesso a immettere in una struttura apparentemente monologante (un colloquio da se stesso a se stesso, ma un colloquio, appunto), una sorta di ortofonia filastroccante, che «rieduca» scrittore e lettore all'ascolto di se stessi e all'apertura all'altro da sé, da sempre sconosciuto. Ma non è certo l'inconoscibilità di chi sta di fronte al testo, come di fronte a uno specchio che solo raramente e miracolosamente non restituisce l'immagine compiaciuta di chi scrive, a dover spaventare *questo* processo poetico nel suo farsi. Il pericolo e il danno maggiore della poesia d'oggi è il polo opposto di questa apertura, di

²² B. CEPOLLARO, *Il Piccolo e il Grande* (1923,1997), in A. RAOS (a cura di), *Il coro temporaneo*, cit., pp. 34-38.

quest'appoggio alla spalla di chi sta dall'altra parte della pagina: il delirio della durezza, lo schematismo superficiale, la generalizzazione della negatività di chi ancora crede che fare la guerra alla realtà attraverso le parole possa redimere almeno se stesso. Anche questo è un retaggio di certa avanguardia che ripete da quasi mezzo secolo se stessa: l'estetica dell'aggressione, la schizopatia programmatica come stigma del poeta che denuncia, s'immola nella follia, si cronicizza nel disturbo mentale e poi ne riemerge per dare ordine (e ordini) a chi si arrischia nel vasto mare della poesia contemporanea come «ipotesi leggente», per citare Zanzotto. Proprio come avveniva nei tempi del vituperato Romanticismo, quando il «Poeta» doveva essere melanconico e tenebroso (anche in questo caso, requisito psichico, quindi) per poter scrivere qualcosa di valido. Ma la vasta galassia dell'avanguardia e dei suoi podromi, che è figlia dello *Sturm und Drang* tedesco non meno di quanto lo *Sturm und Drang* lo fosse dei suoi tempi, preferirebbe impalarsi da sola piuttosto che riconoscere questo tipo di origine, dalla quale non potrà mai liberarsi. *Sturm und Drang*, questi due termini che alla lettera significano «impeto e assalto», non ricordano fin troppo da vicino le baruffe dei più gaglioffi futuristi, guerrafondai e interventisti, di quasi cent'anni fa? Ancora una volta, il caso di Frasca (e dello spalleggiante Cortellessa, il cui migliore referente culturale extraletterario è, non a caso, Cronenberg) è illuminante, sia per l'aggressività del suo apparato manieristico, sia per come la sua parabola termini, almeno per il momento, in un mesto (ma non insincero) placamento nostalgico: quello di chi deve continuare a credere in se stesso nonostante ogni sconfessione e disconoscimento della propria opera, per non finire davvero nella schizopatia, una volta che venga privato della compensazione della scrittura. Ma forse il vizio di fondo di tanta poesia di aggressione al reale è proprio quella di contrabbandare il malessere personale con la sua formalizzazione declamatoria, con una retorica, magari anche virtuosistica, che lascia cadere ogni ipotesi di credibilità, intellettuale ed estetica. Il vero mimetismo dell'impazzimento, derivato dalla perdita definitiva della speranza nell'avvento del socialismo, credibile proprio perché giocoso, distaccato, non competitivo nei confronti della storia personale e letteraria dell'autore, ci viene fornito da un testo quasi "isterico", dell'ultimo Fortini: un testo compatto, costruito di citazioni e autocitazioni, ma al tempo stesso liberatorio e burlesco, comico nella forma quanto struggente nella composizione, che Fortini tende a scomporre per mostrare al pubblico (ai suoi tempi ce n'era uno, molto attento e pieno di speranza nella poesia del proprio tempo) di questi versi da recitare, la completa assurdità della Storia, il totale disinganno verso un suo movimento *an avant*, la ripetizione vessatoria della vita diventata un inferno glaciale di solitudine. E anche in questo caso, il grande Fortini può ancora considerarsi un maestro nel mostrare quanta credibilità può esservi nella poesia come auscultazione sofferta dello «spirito del (proprio) tempo»:

Se volessi un'altra volta queste minime parole
sulla carta allineare (sulla carta che non duole)
il dolore che le ossa già comportano

si farebbe troppo acuto, troppo simile all'acuto
degli uccelli che al mattino tutto chiuso, tutto muto
sull'altissima magnolia si contendono.

Ecco scrivo, cari piccoli. Non ho tendine né osso
che non dica in nota acuta: «Più non posso».

Grande fosforo imperiale, fanne cenere²³.

²³ F. FORTINI, *Se volessi un'altra volta...*, in ID., *Composita solvantur*, Einaudi, Torino 1994.

Biagio Cepollaro

Da Intervista di Sergio La Chiusa su *Poesia Integrata*.

Le parole che trasformano

Nota introduttiva

Questa intervista nasce a seguito dell'esperienza diretta che Sergio La Chiusa ha fatto del *Corso di Poesia Integrata. Le parole che trasformano*. Le sue domande puntuali hanno colto le dimensioni fondamentali della questione e mi hanno dato modo di illustrare e, spero, chiarire quanto si propone il corso. Di ciò non posso che essergliene grato.

B.C., Milano, luglio 2007

1. La latenza del testo

Sergio La Chiusa:

-Uno degli obiettivi primari del tuo corso di poesia integrata è, correggimi se sbaglio, sviluppare la latenza del testo poetico. Sappiamo che una delle caratteristiche più potenti della poesia è l'inespresso; il vuoto in cui sono sospese le parole è in realtà densissimo di possibili risonanze, interi strati di senso che attendono solo di essere liberati, portati alla luce (mi vengono ora in mente le parole gelate nell'aria che, rinvenute da Pantagruelle, si sgelano e suonano al calore vivo delle mani). Come si verifica questa esperienza maieutica di estrazione, se così si può dire, della latenza del testo?-

Biagio Cepollaro:

*-Ti ringrazio di questa domanda con la quale cominci la nostra conversazione sul *Corso di Poesia integrata. Le parole che trasformano*.*

E ti dico subito che il senso del termine 'latenza' per me è duplice: da un lato si riferisce a ciò che è 'nascosto', dall'altro si riferisce a ciò che non è manifesto, che non vuol dire innanzitutto nascondimento ma più semplicemente che non si è ancora manifestato.

Non si è manifestato ma c'è. È una possibilità della manifestazione, come una parola non ancora detta ma che sta per esser detta o può essere detta. Latenza e possibilità sono due nozioni tra loro prossime: la gran parte della nostre psiche è interessata da questa latenza come possibilità, mentre solo una piccola parte è manifesta. Così come nell'ambito del 'regime dell'informazione che tiene insieme i collanti culturali delle nostre società solo una piccolissima parte è manifesta mentre il resto di gran lunga preponderante è assolutamente latente: ciò che non viene in nessun modo detto nel regime dell'informazione viene comunque percepito come nascosto e come causante, determinante, talvolta.

Latenza come non manifestazione è indicazione di un campo da esplorare ma anche, per così dire, di una vita da svolgere, proprio nel senso del seme che esprime allo stato latente altri stati del suo sviluppo. Dimensione del futuro, della futuribilità e, nello stesso tempo, ampliamento ed espansione della coscienza del presente, del qui e dell'ora. Ciò che è ancora latente c'è *comunque* ora, qui e ora. È il nostro *lavoro da fare...*

Per comprendere la questione della latenza del testo, bisogna partire da ciò che per lo più oggi intendiamo per 'senso' della poesia. Diciamo che per lo più, in epoca moderna, è scontato il fatto che da una poesia bisogna chiedere più del suo significato letterale: si parla di 'ambiguità semantica' o di 'polisemia' come statuto specifico del testo poetico e delle sue connotazioni.

In qualche caso attraverso la nozione di 'campo semantico' si è cercato di limitare l'ambito di quest'ambiguità pur accettandola pienamente, come se si potesse in un certo modo ridurre la complessità del campo ad un insieme di elementi discreti costitutivi, almeno in linea teorica. Oppure si è parlato di 'deriva del significant come si rinuncia a parlare dell'acqua preferendo rivolgersi all'infinita variabilità delle onde del mare...

Ma è evidente che la definizione di testo, poniamo, come un insieme strutturato di componente fono-testuale (eufonetica e ritmica) e di componente grammaticale (fonologico-fonetica, grafemica e sintattico-semantica) conforta concezioni oggettualistiche e riduzioniste che difficilmente possono spiegare la complessa e variabile esperienza estetica. Altre ipotesi di questo tipo non migliorano di molto il risultato finale.

Sicché ci siamo ridotti a decodificare, a intendere il *leggere come decodificare*.

Dopo che abbiamo ontologizzato una semplice ipotesi di spiegazione e organizzazione, un modello logico-esplicativo, il Codice, abbiamo dimenticato questa sua natura strumentale e abbiamo creduto di ritrovarlo, proprio lui, nel testo.

È così che nasce la storia del lettore come destinatario a cui è demandata la funzione di decodifica. La cosa ha degli aspetti risibili, se ci pensi, comici...

Dunque la latenza, ridotta a polisemia e ambiguità (ricorda che una definizione di 'informazione' è ciò che riduce l'incertezza, cioè l'ambiguità...) ha finito con il richiedere un'enciclopedia di partenza al lettore e anche una strumentazione di tipo linguistico, retorico e stilistico.

L'estetica della ricezione è solo il riflesso speculare di questa situazione: il lettore, sociologicamente, è un consumatore.

L'ago della bilancia viene spostato interamente sui lettori-consumatori, all'estremo opposto del testo-feticcio, mancando però anche in questo caso la specificità della relazione...

La ricezione è pur sempre termine che si riferisce al codice dell'informazione.

Uno degli obiettivi del percorso che propongo è quello di liberare l'allievo dalle ristrettezze degli automatismi determinati dall'apprendimento scolastico e dal senso comune. Un'opera d'arte, insomma, non è un *oggetto* da decodificare ma un *campo di latenze* da portare alla luce.

Non si tratta di 'estrarre' qualcosa come in un movimento di dissotterramento, non è archeologia del senso, si tratta piuttosto di suscitare, attivare, animare qualcosa che non attende altro che essere, appunto, suscitata, attivata e animata.

Per usare un paragone non nuovo: immagina una lampadina che si accende soltanto quando al suo interno passa la corrente elettrica...

Il mio lavoro consiste nel collocare la spina nella presa: connettere l'ascolto di quella singola immagine alla *rete generale*, cioè all'energia che da sempre circola e anima le immagini...

A quel punto l'immagine si accende e comincia ad agire sull'ascoltatore coinvolgendo altre immagini vivide e cariche di senso... Il piano del coinvolgimento a questo punto è anche emotivo e l'esplorazione del senso diventa non più un gioco o una *ginnastica intellettuale* ma una vera e propria ricerca di sé attraverso la relazione che si è animata tra l'immagine del testo e le immagini suscitate dal testo.

Dunque, per tornare alla tua domanda: non c'è estrazione, non c'è un movimento di scavo, dal sopra al sotto, dal conscio all'inconscio, dal segreto al manifesto, c'è piuttosto un movimento orizzontale, un avviare la relazione, un'attivare qualcosa fin lì silente ma per suo natura *dicente*, è

come ogni volta piantare un albero nel suo terreno perché possa dare i suoi frutti, ristabilire, cioè, una condizione naturale, fisiologica.

L'ascolto, l'esperienza estetica, l'attività del critico, anche, non sono associabili all'attività del chirurgo o peggio dell'anatomopatologo (quanta critica anche di grande abilità tecnica comunicava questo senso di morte...)

Nelle scuole oggi e nelle università l'insegnamento di queste cose raramente sfugge a questa seriosa e depressa rigidità sublimata in atteggiamento 'scientifico': che non si legga molta poesia dipende anche da questo equivoco tradizionale indotto dalla semiotica e dalla teoria dell'informazione... I giovani anche se con ingenuità avvertono che qualcosa non quadra... E *imparano a memoria* le descrizioni critiche come prima imparavano a memoria le poesie: fiera dell'automatismo e cancellazione dell'esperienza estetica e del suo reale potenziale conoscitivo ed evolutivo...

2. *L'ascolto e l'esperienza estetica*

Sergio La Chiusa:

- L'hai chiamato corso di poesia integrata, ma, mi sembra, si può indirizzare anche a chi non si occupi nello specifico di poesia, ma, più in generale, dell'esperienza estetica, che si tratti di scrittura, teatro, danza, musica, arti visive. Il corso infatti mette a disposizione del discente strumenti nuovi per potenziare la propria creatività, o, per meglio dire, per liberare quello che già c'è, ma che normalmente non si riconosce, per distrazione, per mancanza d'ascolto. Questa mi sembra una cosa molto importante, che può sembrare banale e invece non lo è affatto: fornire tecniche di ascolto, del testo poetico e del sé. E mi sembra particolarmente importante, oggi, intontiti come siamo dal rumore. Come disporre il proprio corpo all'ascolto, come liberarsi delle interferenze?

Biagio Cepollaro:

- Ciò che con il termine 'integrata' ho voluto anche suggerire è l'idea di un approccio che tenesse insieme le sfere emotive e intellettuali e, in misura minore e meno appariscente, quelle fisiche dell'esperienza estetica. Sì, la poesia, come arte specifica, è solo una *porta* dalla quale entrare.

Attraverso questa porta si arriva però in luoghi che interessano anche chi danza, chi fa della musica, chi recita, chi fa arti visive.

Il fatto è che l'idea di 'poesia integrata' nasce dall'insoddisfazione non per una determinata poetica o per una determinata didattica della poesia, ma dal vicolo cieco della nostra estetica, incapace di collocare in maniera davvero significativa, non solo la poesia ma qualsiasi esperienza estetica... Quando qualche anno fa ci si lamentava della spettacolarizzazione dell'arte, quando si parlava di società dello spettacolo e, prima ancora, di perdita dell'aura dell'arte in epoca tecnologica e moderna, non si vedeva, non riuscivamo a vedere chiaramente che il problema sorgeva da ben più lontano.

Non si è trattato, insomma, solo di un progressivo degradare della qualità e della dignità dell'arte per motivi economici o culturali: è ben più radicale il problema e per questo, fin qui, irrisolvibile. La radice dei mali, secondo me, è la separazione dell'esperienza estetica rispetto alle altre esperienze, anzi la radice è proprio la *separatezza* costitutiva caratterizzante il modo di pensare l'esperienza che in occidente si è progressivamente alimentata a partire dal Romanticismo, ma i cui germi erano già tutti presenti nel paradigma seicentesco cartesiano....

Ciò che noi oggi sperimentiamo è soltanto l'esplicitazione tecnologica *eclatante* di un programma stabilito nelle sue linee fondanti giù quattro secoli fa...

Sia il danzatore che l'artista visivo che il musicista e l'attore lavorano a partire da esperienze sensoriali (estetiche nel senso etimologico). Ma cosa ne sappiamo veramente noi di queste esperienze sensoriali? Qual è la profondità dei *richiami* di queste esperienze? Quanta tecnica appresa non riesce a *portar fuori la latenza* e a *risuonare* fino a farsi necessità di un gesto, di una linea, di un suono, di un'intonazione? E questo accade perché la distanza che separa le determinazioni concrete con cui ci si identifica dalle possibilità latenti è troppo ristretta, è troppo poco esperita.

Dici bene quando ti riferisci ad un lavoro che libera nella persona ciò che *già c'è*.

È incredibile la fatica che si deve fare a diventare ciò che si è: è un lavoro di decostruzione e destrutturazione di schemi e forme-pensiero, forme di gesti, forme-immagini, forme di suono...

E questa decostruzione non avviene per l'apprendimento di nuove strutture e di nuovi costrutti ma attraverso l'esperienza *qualitativamente diversa* dei luoghi dove *si formano* strutture e costrutti...

Sentire il perché abbiamo bisogno di *quella* forma identitaria cambia di colpo il gioco a cui magari per anni abbiamo giocato, fino a stancarcene, fino a desiderare di smetterlo senza però averne il coraggio, senza sapere né intuire cosa fare in alternativa...

Si è continuamente sorretti da fonti che si ignorano. Giungono energie per il movimento, giungono note, giungono figure, giungono parole: chiamiamo ancora oggi nonostante tutto 'ispirazione' quest'irruzione creativa.

Queste energie ci affasciano e più ci affasciano e più ci appaiono come miracolose e misteriose. *Io è un altro* diceva il Poeta. Buona parte della nostra modernità l'abbiamo trascorsa a sviluppare questa crisi: il migliore Novecento è stato *questo*.

Ma ci siamo mossi come prigionieri in gabbia. Abbiamo fatto diventare arte il nostro rapporto, variegato e monotono nello stesso tempo, con le sbarre della nostra gabbia.

La nostra arte sempre di più è diventata il diario di bordo di uno scacco, di un fallimento di civiltà, di un *naufragio*, come si dice con immagine irresponsabile...

Le nostre psicologie sempre più stratificate e nascoste da mascheramenti razionalizzanti, da infantili sublimazioni, da affettati manierismi sono andate a costituire il *contenuto* delle nostre arti. Forse è stato il primo riciclaggio della nostra storia: lo scegliere il *pattume della psiche* come materia da restituire in belle forme...

Nello stesso tempo abbiamo medicalizzato l'alienazione e la scissione nei casi in cui tale pattume si mostrava irriducibile oppure, se violento, abbiamo aggiornato i nostri stati di polizia con la videosorveglianza continua in ogni punto 'critico' della città...

Per tornare a ciò che dicevi, tra ciò che già c'è e che va liberato, c'è anche tutto questo.

È *l'opera al nero* che va fatta prima di ogni altra cosa. Se non siamo noi che con determinazione facciamo quest'opera, è quest'opera che farà noi.

Ed è esattamente ciò che accaduto.

Si può attingere al proprio potenziale creativo (alla propria vitalità, in definitiva) solo se si attraversano coraggiosamente tutti questi grumi. In termini energetici questi grumi appaiono come blocchi, come fissità, come ingorghi, come *zone sorde* e opache. È il *rumore* a cui fai riferimento nella tua domanda. Ogni qualvolta il pensiero procede astrattamente senza radicarsi in altro che può riguardare un'emozione o una condizione del corpo fisico, suona male, non convince, provoca reazioni imprevedute. Queste reazioni dipendono delle emozioni misconosciute che celate sottendevano quel pensiero nella radicale inconsapevolezza del soggetto.

Integrare queste zone sorde vuol dire farle emergere dalla latenza, prenderne consapevolezza e lavorare con esse.

A questo livello il gesto della danza più o meno ampio, più o meno fluido, più o meno complesso, il suono e la sua origine, l'origine da cui proviene, il suo particolare timbro, l'intensità, il tono, l'immagine stessa e la sua configurazione fino alla parola e alla sua pregnanza, alla sua non inutile retoricità, tutto questo dipende dal carattere *vibatorio* essenziale di tutti questi campi

d'espressione e di creazione. Quando si giunge a questo livello, a lavorare a questo livello, l'espressione finale e il suo contenuto possono essere indifferentemente danza, musica, arti visive o poesia o una modalità di recitazione....

Quando restituisci alla dimensione estetica l'integrità della tua esperienza, ormai non hai più a che fare con la separatezza dell'arte rispetto perfino a chi la fa ma ti trovi nel bel mezzo di un processo di crescita e di evoluzione che riguarda tanto te quanto chi ti ascolta che da questi processi viene coinvolto per risonanza.

Le interferenze non sono il prodotto quantitativo della moltiplicazione di informazioni caratterizzanti il nostro tempo. O almeno non dipendono solo da un incremento quantitativo.

Le interferenze stanno soprattutto dentro. Nel nostro ambiente mentale si formano le interferenze più fastidiose e più rumorose. Per questo particolare ambiente che ci dovrebbe interessare molto da vicino non abbiamo normalmente dei metodi manutenzione... Anzi l'intera industria della ricreazione trova il suo fondamento su questo circolo vizioso per cui l'assenza di stimolo tende ad essere esperita come vuoto e come noia

Se pensi che i momenti ordinariamente ricreativi della mente di una giornata (tv, computer, radio, cinema etc.) spesso peggiorano le condizioni in cui ci si trova attraverso una massiccia stimolazione e relativo ottundimento... Ma il punto è per quale motivo ordinariamente non ci si rende conto di questo rumore? È come l'abitudine al rumore di fondo.

Hai presente il ronzio del frigo? Solo se smette diventa evidente la sua presenza.

Quindi più che di interferenze si tratta di un *rumore di fondo interno* e persistente sul cui sfondo dobbiamo tenere le cose sempre più ad alto volume per poterle avvertire: di qui la necessità di stimolazioni tanto massicce quanto ottundenti. Questo stato di ebetismo finale non riguarda solo i tanto deprecati ragazzi che cercano lo 'sballo' ma l'intera civiltà e alle risposte o non risposte che ha saputo o non saputo dare al bisogno di piacere, di senso, di gusto, di bellezza, di immaginazione e di abilità in tutte queste cose... Non c'è oggetto prodotto da questa industria del divertimento e della ricreazione che sia in se stesso davvero negativo. È solo l'approccio che lo rende tale. È quella mancanza di attenzione per l'ambiente della mente ordinaria.

Circa il corpo da disporre all'ascolto, circa questa parte finale della tua domanda, è chiaro che senza un'adeguata disposizione psico-fisica all'ascolto l'ottundimento resta.

Banalmente non si può fare qualsiasi cosa in qualsiasi momento.

Eppure molta tecnologia attuale punta a soddisfare una richiesta che aspira ad azzerare spazio e tempo e con essi i contesti in cui l'azione umana si produce. È inevitabile che il corpo, più antico di tutto questo, si ribelli ad essere utilizzato come un'infrastruttura di comunicazione più o meno protetica... L'ascolto della poesia, quando viene letta ad alta voce, non cambia dalla lettura

silenziosa e individuale. Si sta seduti abbandonando il corpo alla totale inconsapevolezza. Come può circolare un'emozione in queste condizioni?

L'ascolto è per lo più mentale, cerebrale, astratto, così come per lo più cerebrale, mentale e astratto è per lo più ciò che viene comunicato e il modo in cui viene comunicato. Non è prevista insomma, nella visione dell'opera d'arte come di un 'oggetto', la sua connessione con i piani emotivi e fisici né in fase di produzione né in fase di ascolto. Le immagini che seguono e sostanziano i pensieri, le emozioni che seguono le immagini, i movimenti del corpo, anche impercettibili, che seguono le emozioni e le sostanziano, non hanno un vero e proprio spazio.

In queste condizioni non ci può essere una vera e propria esperienza estetica, vi può essere soltanto l'apprendimento di qualche informazione che va a mescolarsi o a sovrapporsi al rumore di fondo prodotto dalle ordinarie interferenze. È così che in generale i nostri processi intellettuali riguardano la *gestione delle informazioni*: più crescono di numero queste (la cosiddetta cultura) e meno facciamo esperienza davvero di qualcosa, nella radicale separatezza degli aspetti che ci costituiscono.

Disporre il corpo all'ascolto vuol dire intanto non stare seduti e inconsapevoli delle parti del corpo. Stare in piedi e rilassati, oppure anche seduti ma consci della nostra posizione, chiudere gli occhi e rivolgerli all'interno, percepire il rumore di fondo e lasciarlo lentamente diminuire e poi *prestare attenzione* ad ogni singola immagine, ogni singola emozione, pensiero e movimento anche minimo del nostro corpo, anche la più piccola oscillazione... Tutto questo non è ancora l'esperienza estetica ma è la disposizione più favorevole perché questa possa accadere. La postura di una persona dice molto sul carattere e sulla situazione di quella persona. Come si fa a fare un'esperienza estetica se già la nostra postura esprime chiusura, rigidità, supponenza, impermeabilità? Tutto ciò che aiuta la consapevolezza di questi nessi è utile non solo per fare un'esperienza estetica ma qualsiasi esperienza. Ecco perché è ora di abbandonare la concezione di separatezza di questi piani, è ora di lavorare alla ricomposizione di scissioni che fanno male e ci rendono insensibili non solo relativamente al gusto ma anche alla morale e alla percezione in generale della nostra realtà e della realtà degli altri.

La possibilità di ricomporre queste scissioni del tutto artificiali c'è ed è in nostro potere. Si tratta solo di catalizzare l'avvio di questi processi con alcuni addestramenti specifici.

3. *Gli effetti terapeutici collaterali*

Sergio La Chiesa:

- *Il tuo corso vuole fare agire in profondità il testo poetico. Mettere il corpo nella disposizione ideale d'ascolto affinché il testo agisca e riveli la sua latenza, risuoni nel lettore e porti in luce la latenza del lettore. La poesia - e il tuo corso evidenzia quest'aspetto - ha questa capacità, se liberata, di inoltrarsi nel profondo e rimetterci in relazione anche con i nostri traumi e i nostri nodi più intimi e irrisolti. Gli strumenti offerti dal tuo corso sono anche, in un certo senso, strumenti terapeutici? In altri termini, la poesia può essere, anche, una forma di terapia, in una società frenetica in cui tutti sembriamo ormai votati all'inessenziale e in cui, per districare e sciogliere i nodi si ricorre sempre più frequentemente alla farmacologia?*

Biagio Cepollaro:

- Mi chiedi se vi sono, come dico scherzando, 'effetti collaterali' di tipo terapeutico, partecipando a questo corso...

Effetti collaterali: non si tratta di obiettivi prioritari ma di eventualità...

D'altra parte, se ci pensi, non appena abbandoniamo l'idea convenzionale oggi delle arti come 'ricreazione' o come consumo del tempo libero, non appena ci allontaniamo dalla divisione delle arti in base alla loro specificità sensoriale, ci ritroviamo di fronte all'insieme indiviso dell'esperienza estetica.

A questo punto, al punto cioè in cui l'arte torna ad essere *vera esperienza* – e quindi profonda – , è inevitabile riandare con la mente al suo significato ultrasecolare...

Voglio dire se si intende per 'terapeutico' ciò che cura, ciò che attenua una condizione di malessere, ciò che sciogliendo dei nodi libera delle nuove energie, ciò che ci offre una conoscenza di noi più vera ma anche più disposta al futuro, più fiduciosa, allora ti rispondo di sì: l'esperienza estetica ha avuto sin dal suo inizio, anche quando non era identificata come esperienza separata, queste funzioni, questi effetti. Ma perché vi siano questi effetti occorre uscire dalla 'cultura del narcotico' che risponde male a dei bisogni estetici, così come 'il regime dell'informazione' risponde male a dei bisogni di sapere...

Cos'è che cura?

Fondamentalmente l'integrazione dei diversi aspetti di noi, soprattutto di quelle dimensioni non risolte che assorbono, nel silenzio della nostra non consapevolezza, tanta energia...

La scissione tra il piano intellettuale e mentale da una parte e il piano emotivo e fisico dall'altra, serve proprio a prolungare queste condizioni di sofferenza, tentando di negarle, camuffarle, sublimarle o, appunto, narcotizzarle... Il modo come si risponde di solito ad un'opera

d'arte tradisce proprio questo bisogno di tenere sotto controllo il suo effetto. È considerato quasi disdicevole commuoversi, è considerato segno di ascolto ingenuo e sentimentale. E in effetti la relativa mancanza di capacità di provare emozioni è stata da noi compensata dal sentimentalismo stucchevole. Ma cerebralità asettica e stucchevole sentimentalismo sono i due estremi speculari dello stesso problema. Qualcuno ha notato che grosso modo gli approcci alla poesia da noi sono o specialistici o ingenui. La realtà della rete, la moltiplicazione esponenziale dei blog di poesia in questi ultimi anni, dimostrano questa ipotesi: pochissime zone iperspecialistiche da un lato e massicce ingenuità dall'altro... È esattamente quanto si diceva: ciò che accade al singolo individuo per la sua storia di separatezza e di scissione, accade sul piano macroscopico, viene proiettata sull'intera società o comunità di lettori ciò che è proprio di ognuno.

Eppure le cose sono semplici, mi pare. Di cosa *dice* una poesia? Di umana esperienza, cioè di dolore, piacere, speranza... E dice del mondo, di come appare, dei sensi spesso contraddittori e misteriosi che esprime...

E noi? Cosa mettiamo in gioco nel leggere la poesia? La nostra capacità di essere ingenuamente suggestionati? La nostra capacità di analisi retorico-stilistica di questo manufatto di parole? Qualsiasi cosa mettiamo in gioco ci riguarda da vicino.

Anche se non lo ammettiamo. Se abbiamo bisogno innanzitutto di difenderci dal potere di risonanza della poesia perché temiamo che possa lasciar emergere la nostra latenza, assumeremo un atteggiamento puramente mentale e ipercritico, oppure, ed è la stessa cosa, ci dichiariamo fortemente suggestionati... In entrambi i casi non succederà nulla. E la poesia resterà lettera morta. Giustamente tu dici che la poesia, come la propone il corso di Poesia integrata, ci rimette in relazione anche con i nostri traumi e i nostri nodi più intimi e irrisolti. Noi non aspettiamo altro, secondo me...

Ma abbiamo molta paura. Continuamente cerchiamo qualcosa che ci parli di noi anche se ci guardiamo bene dal partecipare alla scena che pure abbiamo evocato... Giochiamo a nascondino proprio quando il tema è la latenza del testo che viene a pescare la nostra latenza... Ci teniamo stretti nelle nostre piccole identità perché crediamo che queste piccole identità di lettori, nella loro settorialità, ci possano proteggere dall'ignoto, da ciò che pure di noi e del mondo intuiamo ma che preferiamo non approfondire...

Lo statuto dell'arte come stato di coscienza tende ad essere quello dei sogni. La nostra vita nello stato di veglia è l'unica a cui riconosciamo vera importanza. Eppure questo stato di coscienza ha soprattutto una funzione economica, di adattamento all'ambiente e di soddisfazione dei bisogni primari. Nello stato di veglia non è però che non esistano e non agiscano le immagini dei sogni o dell'arte... Non ci sono solo azioni economiche... Semplicemente queste immagini non sono

consapevoli. Ciò che non è consapevole, per la precisione, è la relazione tra queste immagini (ma anche suoni, ma anche sensi) e gli stati di coscienza che le hanno generate.

Insomma si è agiti dall'ombra, dal non consapevole come prezzo da pagare al proprio atteggiamento unilaterale.

Queste unilateralità sono maschere identificatorie che si sentono fortemente minacciate dall'irruzione della latenza...Ecco perché l'industria della ricreazione e del consumo dell'arte propone un placebo piuttosto che una cura...

La poesia e l'arte non sono in se stesse terapeutiche. Cioè la loro finalità non è curare. Si tratta solo di un effetto collaterale, appunto.

Mi viene ora l'immagine dello stendersi su di una spiaggia assolata: la finalità del sole non è abbronzare gli esseri umani, ma tra le sue possibilità vi è certamente anche questo.

Solo che bisogna in qualche modo entrare in relazione con i raggi del sole, disporre il proprio corpo in un certo modo, offrire una disponibilità accompagnata da un'emozione che è di piacere, di partecipazione... Può anche capitare di percepire alcune zone del proprio corpo più sensibili di altre, può diventare un'occasione imprevista di conoscenza del proprio corpo...Può capitare di ricordare o pensare a cose a cui raramente si pensa... Possono sovvenire immagini lontane... Se ci si addormenta sotto i raggi del sole non solo non si fa nessuna esperienza ma si rischia l'insolazione, ci si ammala... E poi ci sono i raggi ultravioletti pericolosissimi...

Tornando al tuo accenno ai traumi... Di cosa credi che siano fatte alcune immagini di una poesia? Raramente, è vero, sono costituite dalle scene traumatiche biograficamente accadute, per nostra fortuna, ma molto spesso la forza di quelle immagini risiede tutta nell'*energia* che hanno per chi le ha scritte. Ed è proprio questa energia 'potenziale' che scatena il fenomeno della risonanza in chi ascolta e avvia il processo di emersione della latenza. A comunicare insomma sono i non-detti da una parte e dall'altra. Il non-detto, ciò che resta silente, è l'insieme delle immagini che circondano quell'immagine 'carica' che si assume il compito di avanzare ed inoltrarsi nella psiche dell'ascoltatore.

Pensa quante teorie simboliste, quante misteriose allusioni in passato si sono accumulate per indicare questo fenomeno. Il non-detto non è un'entità metafisica ma è l'insieme di relazioni che circondano un'immagine espressa e che danno a quest'immagine tutta la loro forza, o se preferisci, la loro gravidanza.

Nodi e traumi circondano l'immagine *carica* offrendo tutta loro forza.

Solo un pensiero unilaterale (che poi diventa 'unico' sul piano del regime dell'informazione) ritiene che il traumatico sia in una zona inaccessibile e non comunicante... Questa concezione della malattia serve a tenere in piedi un'idea di salute che è una pura astrazione.

Da dove credi arrivino le risorse profonde che alimentano le nostre motivazioni che noi continuamente razionalizziamo in presunte azioni economiche?

Ci costringiamo a pensare che il giro di pensieri e di azioni in cui ogni giorno ci muoviamo siano gli unici possibili o quasi. Eppure le altre possibilità, quelle che non sono state avvertite come tali, quelle morte sul nascere o dormienti stanno proprio nei cosiddetti traumi e in quelle *zone sorde* del nostro essere...

Sono i luoghi in cui una volta ci impigliammo e da allora quel singolo vincolo per noi è diventato paesaggio naturale...

Naturalizziamo le nostre vite rendendole meno che organiche, minerali...

Non a caso l'inorganico è diventato un tema antropologico, ossimoricamente...

Ma è pura follia possibile solo in una cultura ridotta al cerebrale e quindi necessariamente sofista e relativista, necessariamente nichilista...

Il tema del nichilismo secondo me è legato a quello della malattia e della cura.

In embrione la centralità di questo nesso era già presente quando in Occidente per la prima volta, grazie al Gorgia platonico, ha fatto la sua apparizione il nesso tra il relativismo e il nichilismo.

Oggi posso dire che il paradigma cartesiano della certezza, fondato sulla scissione tra emozione e intelletto, è già l'avvio nel moderno del nichilismo contemporaneo. La scissione tra un piano mentale tanto efficace quanto incapace di alimentarsi di risorse provenienti dall'insieme della persona, tanto sprovvisto programmaticamente di una direzione di senso, viene anche da lì...

Nella nostra epoca le diverse declinazione del neopositivismo, nel tentativo di rispondere a letterari spiritualismi e letterarie metafisiche, hanno condizionato e compromesso la percezione dell'esperienza estetica, andando a riversare questa cultura intrinsecamente nichilista anche nei metodi di lettura della poesia... Lo strutturalismo e le sue derive hanno rinforzato, con la pretesa di impersonalità, proprio l'egotismo dell'operatore (come chiamavano il critico) sorreggendolo col mito inconsapevole e perciò deleterio dello scienziato, del tecnico. A quel punto era per loro motivo di imbarazzo il giudizio di valore. Il giudizio di valore si è ridotto così ad una questione di potere: l'intero ventaglio di possibilità nichiliste previste nel Gorgia, appunto.

O, da parte sociologica della critica, ben presto esaurita in pochi decenni, si è ridotto a pura ideologia.

Dal momento che dove non c'è integrazione tra i piani che tutti noi concretamente sperimentiamo, c'è separatezza e scissione e quindi c'è necessità di compensazione, quale ambiente mentale migliore per il prosperare della malattia, cioè del malessere? Abbiamo chiamato 'crisi' tutto questo ma non è stata e non è una crisi: è il regime fisiologico della nostra cultura che non vuole e non sa fare esperienza.

E non solo esperienza estetica.

Quando c'è benessere non c'è nichilismo perché non si è più nel relativismo. Quando si fa un'esperienza che ci indica non astrattamente ma concretamente una verità, anche piccola, quella verità è tale. Certo è relativa a noi ma se è capace di orientarci in una relazione soddisfacente con gli altri, quella verità, ancorché piccola, è già meno relativa, perché è anche, in quei casi, degli altri. Sperimentare nel tempo alcune di queste verità ci offre una direzione condivisa.

Ed è verso questa direzione condivisa che le immagini 'cariche' viaggiano. Non si spiegherebbe altrimenti il fenomeno della *risonanza*, e non si spiegherebbe l'emersione di una *latenza* che appartiene tanto al testo quanto all'ascoltatore o lettore.

L'individualismo atomistico qui è confutato non sul piano teorico ma con un fatto, con un'esperienza concreta.

Ed è vano lambiccarsi il cervello per trovare argomenti pro e contro: è sempre possibile muovere la mente da sola, senza radicarla in niente, come avviene normalmente nelle discussioni argomentative. Come avviene oggi in forma grottesca sulla rete, nelle polemiche dei commenti e dei post...

Qui il pensiero non si muove per partenogenesi ma si muove *consapevolmente* a partire da tutti gli altri piani che costituiscono il nostro essere. Ecco in che senso un pensiero, un'immagine, un suono, un gesto di tale natura possono essere detti *veri*.

Se la riflessione viene condotta per ripercorrere i nessi che da un'immagine ci hanno condotto alla rete di relazioni che alimentano quell'immagine, se tale esperienza ci permette di vedere il non-detto che appartiene a noi quanto al testo, o al gesto, o alla musica, allora proprio nel momento in cui si realizza l'esperienza estetica si realizza anche quel processo di integrazione che sentiamo come una cura, come terapeutico... A quel punto c'è una *trasformazione*, si avvia un processo di trasformazione i cui effetti si sentiranno *gradualmente* in ogni altro aspetto della vita. Perché se ci immergiamo una volta nella corrente del fiume principale della nostra crescita non vi sarà affluente che non ne sarà in misura diversa e imprevedibile beneficiato.

4. Pratiche di culture non occidentali

Sergio La Chiusa:

- Hai mutuato molte pratiche dalle culture non occidentali e le hai travasate nella tua personale esperienza poetica ("Versi nuovi" e "Lavoro da fare" sarebbero impensabili senza questo sguardo rivolto all'oriente), e ora hai pensato di mettere a disposizione degli altri quello che hai

sperimentato direttamente nel corso degli anni. In che modo alcune pratiche di meditazione derivanti dal pensiero non occidentale possono risultare decisive per l'ascolto della poesia e la liberazione del proprio immaginario? Non so se è esatto, ma credo si tratti principalmente della disposizione all'ascolto cui accennavo prima, che porta, in ultima analisi, ad unire anziché separare, trovare prossimità anziché lontananza. Quali sono le pratiche mutuare dalle innumerevoli scuole di pensiero di derivazione Taoista e Buddista che hai travasato nel corso di poesia integrata?

Biagio Cepollaro:

- La tua domanda in qualche modo si rivolge alla 'preistoria' del corso di *Poesia integrata*: poni in relazione gli ultimi miei due libri di poesia con questa idea della 'poesia integrata'. Sicuramente una relazione c'è. Anche se non diretta. Il comune denominatore è, come noti, l'apporto di culture non-occidentali, solo che nel caso dei due libri questo apporto era a monte, mentre nel caso del corso si fa esplicito e si rivolge non all'esperienza estetica nel suo versante di 'opera' ma nel versante dell'approccio all'opera. Anzi, dovremmo dire a 'quel qualcosa che ha che fare con l'esperienza estetica' e che non possiamo ontologizzare in un oggetto o in un'opera.

Certo, *Versi Nuovi*, scritto tra il 1998 e il 2001, testimonia, tra l'altro, una profonda insoddisfazione per i modi concreti in cui da noi si realizza la pratica intellettuale. Erano anni in cui avvertivo dolorosamente quanto prevalessse, negli altri e in me, l'egotismo, il narcisismo, l'esercizio del potere 'simbolico' ma soprattutto quanto fosse assente l'esperienza estetica proprio presso coloro che si definivano autori...E non si tratta, credo, solo di un sentire soggettivo: era chiaro a molti che il Novecento andava finendo (era già finito nell'89 secondo gli storici), per quanto riguarda le cose letterarie da noi, all'insegna di una sterile divaricazione tra l'incremento di autoreferenzialità delle produzioni intellettuali da un lato, e il vertiginoso abbassamento qualitativo dei prodotti venduti al pubblico dall'altro. E tutto ciò in un contesto generale di deperimento dello 'spazio pubblico'... Ho vissuto in prima persona e sulla mia pelle alcuni di questi processi che ho visto svilupparsi e accelerare in un arco di tempo non ristretto: almeno dalla prima metà degli anni '80 alla fine degli anni '90...

Alcuni incontri hanno segnato come i punti di una traiettoria che non credo sia riducibile a biografia proprio per gli intrecci e le consonanze con altri percorsi: dall'incontro con Cage a Ginevra, all'amicizia con Amelia Rosselli, gli incontri con Paolo Volponi fino all'esaurirsi delle spinte di ricerca esemplificato in molta produzione *trash*. Segnali di queste degenerazioni erano già presenti nei convegni di Reggio Emilia, tra il '94 e il '96 quando nel tentativo di vendere della

narrativa si sacrificarono anche le ultime ragioni della ricerca... Ma, a pensarci bene, responsabile vero di questo era la miseria, anche in senso capitalistico, dell'industria editoriale italiana, incapace di reggersi se non con la grossa percentuale di risorse proveniente dalla scolastica... In un certo senso avveniva nel singolo settore della produzione letteraria quanto stava avvenendo in generale nell'economia e nella comunicazione sociale: cominciavano gli anni della grande confusione sul piano dei progetti e di grande scadimento della qualità dei prodotti... Il Paese ha attraversato, se lo consideri con gli occhi di un europeo, un momento particolarmente critico, anche sul piano della salute delle istituzioni democratiche... E questa fragilità storica sembra non cessare di destare allarme in una lunga congiuntura di incertezza e insicurezza in molti ambiti... Di qui la profonda insoddisfazione che investiva non solo i contenuti dei presunti 'dibattiti letterari' ma anche le concrete relazioni umane e, in definitiva, il senso dell'attività letteraria. Negli anni della stesura di *Lavoro da fare*, 2002-2005, ero già lontano da tutto questo.

Tanto distante da potermi rifare le domande radicali sul senso dell'attività letteraria, sul significato per me della poesia, e in seguito, sull'esperienza estetica nel suo complesso. Ma non ci sono arrivato subito. Ho cominciato col dimenticare. Un intero universo di nomi e di presunte relazioni da dimenticare... E questo ha anche il suo reciproco: anche queste presunte relazioni e questi nomi ti dimenticano... Mi sono chiesto cosa aveva davvero valore per me e mi sono ritrovato con le motivazioni dell'inizio. Con la fragranza dell'iniziale approccio all'arte e alla poesia. Quanto era diversa tale fragranza dalle atmosfere incomprensibilmente pesanti che avevo vissuto negli ultimi anni della mia attività letteraria! Eppure quella fragranza non era traducibile nei codici di comunicazione tra gli intellettuali, mentre trovava immediato riscontro in culture non-occidentali.

Oggi so che questa possibilità offerta dalle culture non-occidentali è anche presente nella nostra cultura, solo che da qualche secolo questa possibilità è diventata quasi invisibile, minoritaria, difficile da riattraversare... Per questo motivo non enfatizzo, per quanto riguarda la nascita dell'idea della 'poesia integrata' l'apporto delle culture non-occidentali, quanto piuttosto le tecniche, anzi quanto piuttosto l'assunto generale che vuole il primato dell'esperienza e della realizzazione sulla informazione meramente concettuale. Tale assunto, d'altra parte, era familiare nella cultura occidentale almeno fino alla scomparsa del paradigma della somiglianza rinascimentale, per dirla con Foucault e, di sicuro, sia pur minoritaria, presente attraverso il Romanticismo fin dentro la nostra modernità e postmodernità... Le Avanguardie storiche, non le neo-avanguardie, erano ancora dentro questo flusso che si è davvero interrotto per diventare carsico soltanto con l'influenza del clima neopositivista che appunto influì pesantemente nelle diverse neo-avanguardie degli anni '60. Per questi motivi non enfatizzo l'apporto delle culture non-occidentali ma quanto personalmente ho realizzato nell'incontro con esse. Incontro, ripeto, avvenuto a partire dal mio essere un occidentale.

Se ricordi, le dediche iniziali a *Versi Nuovi* sono indirizzate a tre persone per me fondamentali in quel passaggio così critico: ad un Lama tibetano, a Giulia Niccolai e a Gaetano Lauria. Ognuna di queste persone ha rappresentato una parte di me in trasformazione. Rispettivamente: la mente, il cuore e il corpo. Per la prima volta nella mia vita realizzavo la necessità di questa integrazione tra le diverse dimensioni: il Lama, la poetessa-monaco buddista e il maestro di Tai-chi-chuan.

Per costoro la mia gratitudine, e da loro le novità di *Versi Nuovi* e non solo. È molta diffusa la mancanza di gratitudine e di riconoscimento per i maestri che si hanno nella vita. E questa mancanza dipende dal credere diminuita l'immagine del proprio io dal riconoscimento dell'enorme importanza che gli altri hanno avuto per noi e per la nostra evoluzione. Come queste culture non-occidentali abbiano influito nel concreto della versificazione secondo me non è facile vederlo perché non si tratta di relazioni estrinseche e superficiali ma di influenze sottili, oltre che di tematiche riconoscibili e interagenti. Ti ripeto: non ho travasato sistemi di pensiero e filosofie non occidentali, né propriamente ho mutuato qualcosa. Ecco, non si è trattato di informazioni da trasferire e adattare. Si è trattato di esperienze di trasformazione che hanno modificato alla radice l'approccio all'esperienza estetica. A tal punto che non si possono neanche definire propriamente tecniche e metodologie. Sia le tecniche che le metodologie da noi hanno soprattutto un carattere di inter-soggettività, sono legate al controllo intersoggettivo e alla ripetibilità delle applicazioni. Ma queste non sono allora tecniche e metodologie perché non sono veramente ripetibili e non sono passibili di controllo intersoggettivo. Vedi come è sempre spiazzante l'ambito dell'esperienza da quello dell'informazione? L'informazione si radica nel paradigma cartesiano, l'esperienza no.

Un esempio molto chiaro, credo, è quello della meditazione. O anche della visualizzazione. Le informazioni di solito associate a questi due stati non corrispondono né potrebbero mai corrispondere all'esperienza che di questi stati concretamente si fa. E non perché sono misteriosi e mistici ma per la semplice e ovvia ragione che le loro caratteristiche sono legate a doppio filo con le caratteristiche della persona che li sperimenta e, nella storia della stessa persona, alle diverse condizioni in cui questa si viene a trovare. Ti rendi facilmente conto ora che da noi ciò che non può essere tradotto in informazione, in quantità discreta di riferimenti convenzionali, rischia immediatamente la definizione di mistico...D'altra parte il Wittgenstein del *Tractatus* aveva toccato proprio questo limite ed era tornato indietro. All'epoca del *Tractatus* il neopositivismo propriamente detto non esisteva ancora e lo scientismo deteriore era ancora di là a venire ma di questi limiti la ricerca scientifica afferente alla quantistica ne ha toccati molti...Quindi non puoi parlare di 'travasi' o di 'pratiche mutate dalle innumerevoli scuole di derivazione taoista o buddista'...Se noti, nei miei scritti non c'è quasi mai riferimento a queste filosofie, se non nelle dediche di gratitudine per i maestri, per coloro che hanno reso possibili a me di sperimentare

direttamente alcune dimensioni della coscienza. Non abbiamo un linguaggio per parlare di queste cose perché i nostri linguaggi vivono all'interno di un paradigma che prevede l'informazione come sua unità elementare. Ma ciò non vuol dire che non esiste un linguaggio per parlarne...Solo che questo linguaggio deve vivere all'interno di esperienze condivise in cui alludere a qualcosa è già abbastanza perché si avvii una comprensione. Tale comprensione sarà poi incarnata in una effettiva *realizzazione*. Questo discorso vale anche per il pensiero sufi e per le tradizioni medio-orientali, come per le culture sciamaniche o per le civiltà dei nativi americani, così come per le tradizioni minoritarie occidentali tardo-antiche e sopravvissute in qualche modo alla *normalizzazione* dello scientismo degli ultimi tre secoli...

Paradigmi non dominanti letteralmente fatti fuori dalle rivoluzioni tecno-scientifiche e precipitati in una lunga interminabile storia carsica...Nell'*ombra* del pensiero occidentale che ora sconta con la dittatura del *Pensiero Unico* la sua storica e secolare unilateralità...Con emersioni brevi e necessariamente irricognoscibili, penso alla sensibilità di Goethe per questi temi ma la lista dei nomi sarebbe lunga...Accedendo da occidentale dei nostri tempi a tutto questo non potevo che tentare l'*integrazione* delle mie appartenenze con questi grandi archetipi della cultura umana...

Quindi non si è trattato, per concludere, di un 'travaso' ma di un'interpretazione, a partire da un altro punto di vista, direttamente esperito, dell'esperienza poetica prima, dell'esperienza estetica in generale, poi. I saperi precedenti, tipicamente occidentali, non sono destituiti da questa interpretazione, semplicemente vengono ricollocati in un'altra zona, alla superficie precisamente dell'esperienza estetica. Ma ciò che riguarda il profondo, la profondità della realizzazione di un sapere, questo, bisogna ammetterlo, è sempre stato appannaggio di culture non-occidentali. Non è un caso che si è parlato di tecnologie dell'esteriore per l'Occidente e tecnologie dell'interiore per il non-occidente: quando ci si è espressi così si è fatta una distinzione grossolana tra i due versanti ma nella sostanza corretta. Dunque non occorre rinunciare a nulla dei nostri saperi, si tratta, appunto, solo di integrarli alla luce di una consapevolezza più essenziale, più co-essenziale all'esperienza estetica.

5. Il rapporto maestro-allievo

Sergio La Chiusa:

- Nella nostra cultura il rapporto gerarchico maestro allievo è paragonabile al rapporto tra l'istituzione - accademica, dogmatica, normativa, irraggiungibile - e la massa informe e anonima

dei discenti. Al contrario, il rapporto maestro allievo in certe tradizioni filosofiche e religiose non occidentali è basato sulla trasmissione diretta, orale, e in certi casi iniziatica, dei saperi. Se non erro, consideri questo rapporto diretto, in cui interagiscono i corpi e le esperienze individuali, molto più fertile, sia per il maestro sia per l'allievo. Cosa il maestro può prendere dall'allievo e cosa l'allievo dal maestro in un rapporto così diretto, capace, potenzialmente, di trasformare entrambi: come vedi questo rapporto di scambio nelle due direzioni?

Biagio Cepollaro:

- La questione che poni dei rapporti tra maestro e allievo all'interno del corso di *Poesia integrata* è cruciale: indipendentemente dai contenuti di un insegnamento i modi della loro trasmissione saranno decisivi. All'interno di una civiltà o di un regime dell'informazione, questa cosa non viene sufficientemente percepita. L'informazione per sua natura è oggettiva, costituita com'è da un pacchetto di unità significative digitalizzabili, veicolabili quindi da qualsiasi supporto come nel caso dell'insegnamento a distanza, telematico. Anche qui le tecnologie non hanno che esplicitato il concetto già presente nella costituzione del sapere scientifico come oggettivo, intersoggettivo e infinitamente ripetibile... Ecco perché l'insegnamento via internet non sposta di molto le condizioni già operanti nell'insegnamento ottocentesco: la frantumazione dei saperi e la superficialità di cui si parla oggi sono spesso prese di posizioni reazionarie e nostalgico-passatiste. La frantumazione e la scissione sono accadute molto prima dell'avvento dell'informatica e del postmoderno come statuto dei saperi: la storia di questa frantumazione e di questa scissione risale alla storia delle standardizzazioni dei saperi... Vi può essere una 'massa informe e anonima di discenti', come dici, solo perché vi sono altrettanto informazioni anonime da trasferire. E di fatto si trasferiscono contenuti, dati e metodologie come se le modalità del trasferimento non condizionassero ciò che viene trasferito. In fondo l'industrialismo ha modellato questo tipo di passaggio dell'informazione, insieme alla burocrazia come mezzo di comunicazione. E tutto questo può anche essere funzionale dal punto di vista economico (se si accettano le finalità economiche di questo sistema) ma poco c'entra con l'esperienza estetica, e direi, con l'esperienza in generale. Si dice che si impiegano lavoratori già in possesso di qualche esperienza: lavoratori che hanno imparato ad applicare il loro sapere astratto ad un certo numero di circostanze concrete. Ma questa non è esperienza: è solo pratica, più o meno flessibile acquisizione di automatismi relativi ad un certo numero di circostanze. L'esperienza riguarda i *principi fondanti* del proprio fare. Questi principi non corrispondono alle informazioni. Le informazioni possono alludere ai principi fondanti così come l'indicazione di un

percorso per arrivare in una certa strada allude in qualche modo a quella strada. Nessuno si sognerebbe per questo di affermare di sapere qualcosa relativa a quella strada.

Dunque attraverso il corso di *Poesia integrata* non c'è trasferimento di informazioni ma *trasmissione diretta* di un sapere. Si tratta di un sapere che nasce dall'interazione tra l'allievo, la circostanza di natura estetica e l'induzione di uno spazio di risonanza da parte del maestro. Il maestro, questo è importante, non *possiede* il sapere come insieme strutturato e confezionato di informazioni ma come comprensioni e realizzazioni di *processi* da lungo tempo attivati. Il maestro non racconta una storia, potrei dire, la fa *accadere*. L'esperienza estetica ha la natura di ogni altra esperienza: non è ripetibile ed è un'emergenza che tocca ognuno in modo diverso. Non ci sono reazioni stereotipate e prevedibili. Non c'è una teoria del gusto separata da altre dimensioni, come per esempio nella teoria kantiana: non c'è una divisione del lavoro tra le facoltà. L'induzione di uno spazio di risonanza presuppone da parte del maestro l'aver vissuto un gran numero di esperienze lungo tutta la scala delle possibili frequenze di queste risonanze. Lo spazio di risonanza si può attivare solo quando sia il maestro che l'allievo si mettono in gioco in tutte le loro dimensioni: intellettuali, emotive e fisiche. L'esperienza estetica così torna davvero alla sua originaria serietà e si emancipa dal ruolo umiliante in cui la logica moderna e industrialista della ricreazione l'ha relegata. Le Avanguardie storiche, dopo il Romanticismo avevano spinto per un radicamento vitale dell'arte ma le loro non potevano che essere utopie cerebrali e intellettualistiche: non si sovverte il mondo se non si conosce neanche se stessi, anzi, se non si avverte neanche questo problema. Sovvertire la propria sordità estetica, ti assicuro, è già un grande sovvertimento dal momento che vengono toccati gli automatismi mentali ed emotivi più ovvi, dal momento che si mette mano, come si è detto prima, alla latenza doppia, del testo e dell'ascoltatore o lettore. L'emergenza di queste latenze è cosa delicata che richiede molta cura da parte del maestro che deve dosare con estrema precisione i suoi interventi perché possa stabilizzarsi il campo di risonanza che induce. Ciò che viene trasmesso direttamente è l'insieme delle condizioni che rendono possibile l'esperienza estetica come esperienza integrata delle dimensioni intellettuali, emotive e fisiche. Non si tratta di abilità come poteva essere, poniamo, nell'apprendistato artigianale. Si tratta del presupposto delle abilità e dell'acuirsi delle capacità di risonanza e di risposta. Se per relazione iniziatica, come suggerisci, intendi una relazione in cui si creano le condizioni di accesso per esperienze tanto profonde da avviare processi di trasformazione della persona, anche al di là della sfera propriamente estetica, questo tipo di relazione si può anche definire iniziatico. E come accade in queste modalità di trasmissioni, il 'segreto' iniziatico coincide con la non traducibilità in termini astratti, cioè in informazioni di ciò che si va sperimentando. La non riducibilità di questi saperi ad informazione provoca la delicata segretezza di ciò che emerge dalla latenza. D'altra parte è pur sempre la

circostanza che ha che fare con la dimensione estetica il punto di arrivo di tutto il lavoro: è l'emersione della latenza del testo che costituisce il punto di arrivo. E su questo versante non c'è segretezza perché c'è una traducibilità in termini di informazione: anzi, alla fine del lavoro, quando è chiara la differenza tra le proprie abitudini cognitive (e la propria latenza) e il testo (nel caso si tratti di un testo) di riferimento, ciò che si racconterà sarà pur sempre un'interpretazione rigorosa delle caratteristiche del testo. Solo che queste caratteristiche non saranno intese ontologicamente, come proprietà del testo, ma come portato e *bottino* dell'esperienza estetica, come risultato dell'ascolto e della risonanza. Quindi all'esterno potrà essere sempre possibile un racconto dell'esperienza, di ciò che nello spazio di risonanza si è sperimentato, con l'unica avvertenza che questo racconto-informazione necessariamente non porterà con sé un vero e proprio sapere ma solo ciò che di esso è possibile condividere: un'informazione consapevolmente parziale e limitata. Il maestro prende nota di ciò che accade. Tale prendere nota riguarda sia gli elementi provenienti dalla latenza dell'ascoltatore o lettore, sia gli elementi provenienti dal testo e, in particolare, il loro intreccio, la loro risonanza, appunto. Ad ogni esperienza si espande il campo di significati di quello spazio estetico, di quella circostanza. In un certo senso il mondo dei simboli e dei significati ordinariamente sepolti o emergenti nei sogni può liberamente manifestarsi via via che la lettura e la relazione si approfondiscono. Le diverse declinazioni dell'umano si manifestano come diversi modi dell'essere: il maestro sente la vicinanza, anche emotiva, dell'allievo proprio quando il testo o lo spazio di risonanza estetica, cominciano ad emergere dalla loro latenza. Questa vicinanza è la vicinanza a sé di ognuno che aumenta nella misura in cui il testo si fa vivo e vibrante, nella misura in cui ancora una volta *accade*. È l'esperienza, questa: la continuiamo a chiamare 'estetica' ma ormai potremmo dire che è l'esperienza tout-court, dell'umano e dei suoi significati... L'allievo è incoraggiato dal maestro ad abbassare le sue difese identificatorie, le sue abitudini egotiche, la sua durezza, le sue razionalizzazioni... A dismettere, come un vestito consunto, i suoi preconcetti, le sue precomprensioni e, in definitiva, i suoi pregiudizi. Nello spazio di risonanza i saperi precostituiti vengono sospesi per la durata dell'esperienza. Sia dalla parte del maestro sia dalla parte dell'allievo. La crescita è di entrambi proprio perché non vi è un sapere che precede l'esperienza, non vi sono ancora contenuti ma solo *attivazioni di processi*. E quando la latenza emerge non si può dire a priori quale paesaggio andrà a disegnare. Tale paesaggio è fatto con i colori della relazione che si va costruendo e che lega la circostanza estetica al maestro e, nella stessa misura, e alla stessa frequenza all'allievo. Solo dopo, in un secondo momento, questi processi cominciano a sedimentarsi in *significati*. A quel punto gli stessi significati del testo sono intrecciati a ciò che va emergendo, in termini di consapevolezza letteraria e umana, da chi partecipa all'esperienza. Ciò che maestro e allievo condividono non è solo una metodologia e un insieme discreto di informazioni ma

l'inizio di un percorso che andrà a sollecitare le dimensioni più profonde, sia del testo sia di chi lo legge o lo ascolta. Ecco come intendo ciò che tu chiami 'trasformazione di entrambi' e 'scambio nelle due direzioni'. Aggiungo solo che questo tipo di relazione maestro-allievo, lungi dall'essere 'anonima' comporta una grande responsabilità. È la ragione per cui non basta possedere alcune nozioni intellettuali per produrre e gestire l'induzione di questi processi ma occorre un lungo lavoro sulle proprie dimensioni mentali ed emotive: la pienezza dell'esperienza richiede questo. E questo è responsabilità, capacità di rispondere di ciò che l'allievo affida al testo, alla circostanza estetica e al maestro...

6. L'esperienza diretta

Sergio La Chiusa:

- Incuriosito, mi sono confrontato con alcune delle pratiche previste dal tuo corso di poesia integrata. Quello che più mi ha colpito è come il testo sottoposto in lettura all'inizio della prova rivelava, al termine delle pratiche previste, per così dire, una sua seconda natura, come se il senso latente fosse spontaneamente emerso dall'intrico dei segni. Il testo è stato smembrato nei suoi tre elementi primordiali - immagine, suono, senso - e poi, al termine, lasciati agire gli elementi primordiali, il testo si è come ricomposto naturalmente, portandosi con sé tutta la densità dell'esperienza d'ascolto.

Biagio Cepollaro:

- Sì, è avvenuto questo. Tutto ciò può dare, per differenza, la misura di cosa voglia dire ridurre la lettura di un testo poetico, come di solito si fa, a qualcosa di estremamente superficiale, sia se la lettura è 'intellettuale' sia se è 'sentimentale'.

In entrambi i casi si perde la specificità della relazione con il testo e i suoi elementi portanti. Per lo più non c'è nella nostra cultura l'abitudine alla visualizzazione: tutte le immagini, come il resto, stanno *fuori*, fanno il nostro *paesaggio*. Estroflessione e alienazione dell'immaginazione. L'urbanistica contemporanea potrebbe essere anche letta in questa chiave: di estroflessione dell'immagine con conseguente deperimento della capacità di immaginare, di produrre immagini che abbiano risonanza nello spazio interiore.

Si, è come dici. Solo che non è stato smembrato il testo. Si è solo invitato a fare delle esperienze, una dopo l'altra, dedicate in maniera specifica all'immagine, al suono e al senso. Non c'è stata divisione, analisi... Il testo non è stato scomposto. Ripeto, si è solo richiamata con intensità l'attenzione su queste tre dimensioni, dell'immagine, del suono e del senso. Che poi sono le strutture portanti e generative del testo poetico. Ti rendi conto che già richiamare l'attenzione davvero su di un'immagine cambia il tipo di esperienza...

Sergio La Chiusa:

- Si tratta, principalmente, così mi è parso, di pratiche di cancellazione delle interferenze, che purtroppo sono molte, di diversa natura, e variamente intricate, interferenze culturali, esistenziali, psicologiche di cui spesso non siamo nemmeno consapevoli. Sei d'accordo?

Biagio Cepollaro:

- Più che di cancellare le interferenze, si tratta di portarle alla luce come latenze. Quindi ciò che ci portiamo inconsapevolmente dietro al momento in cui comincia la nostra relazione con il testo, viene a galla. Diventiamo consapevoli dei nostri 'occhiali' proprio nel momento in cui stiamo vedendo. E la differenza di ciò che si vede, di ciò che si sa e si prova, come hai potuto sperimentare in questo tipo di approccio da me proposto, non è di poco conto...

Sergio La Chiusa:

- Interessante, poi, mi è sembrato il movimento di liberazione dell'immaginario. Concentrarsi sulle singole immagini del testo poetico è stato una specie di detonatore dell'immaginazione. Ogni singola immagine del testo poetico nasconde infatti molte altre immagini; è un'immagine che si apre, un paravento che cade e mostra, dietro, un'altra immagine, e un'altra ancora in trasparenza, e così di seguito, come una cellula che si sdoppia, si moltiplica, dà progressivamente vita a nuovi organismi pluricellulari. In questo senso, la prova è stata fertile perché ha stimolato la concentrazione e avviato una serie di associazioni da sottoporre ad ulteriore approfondimento. Il testo, come sempre accade nelle esperienze di lettura profonde, dà vita a nuovo testo.

Biagio Cepollaro:

- Sì, questa è la speranza...Ma non è necessario che si giunga al punto da comporre un nuovo testo. L'atto di lettura è un'esperienza così ricca che farla davvero ti offre già delle grandi soddisfazioni... Arricchimenti di significati (del testo e della propria autoconsapevolezza), vera e propria espansione di coscienza... Forse si scrive tanta poesia da noi anche perché la mancata lettura o la mancata esperienza della lettura o la lettura superficiale lasciano una radicale insoddisfazione...

Sergio La Chiusa:

- Anche la musica, usata durante la nostra prova, si è rivelata determinante. Nel mio caso, ha agito come una specie di lavaggio interno. Qual è la funzione della musica nel tuo corso di poesia integrata?

Biagio Cepollaro:

- La musica va a dialogare con le frequenze del testo, con le frequenze delle sue immagini...Dialoga e favorisce il delinearsi di stati di coscienza. Talvolta produce interferenze positive, talvolta negative...Agisce come una sorta di definizione di circostanza 'vibratoria' che vede in relazione, nello stesso spazio sonoro, il testo e il lettore o l'ascoltatore.

È la circostanza entro la quale accade l'atto di lettura e la risonanza, e il qui e ora che stimolano il plesso a vibrare, l'emozione a sciogliere la chiusura del senso e il carattere sfingeo dell'immagine. Solo per la nostra cultura tipografica la presenza della musica è un *optional*: in passato da noi e da sempre in altre culture, era impensabile la poesia senza la musica... Tornare a leggere nel silenzio della lettura 'tipografica' (o da monitor, oggi...) avendo attraversato l'esperienza dell'intreccio della speciale interferenza della musica con il testo poetico, è come avere di fronte un 'riassunto' del testo, gli appunti rimasti che si riferiscono all'esperienza dell'ascolto vero e proprio...D'altra parte non si tende forse a vivere oggi, per lo più, nella fretta e nello stress, ogni esperienza come se fosse il 'riassunto' di quella vera? Come se potessimo solo prendere qualche appunto di qualcosa che ci promettiamo di vivere un'altra volta, quando ci sarà tempo e la situazione sarà propizia, in un infinito rimando?

...

Fabio Moliterni

Il vero che è passato. Poesia e tempo in Franco Fortini

Ma è certo che tutto il problema del tempo e della “tirannide della speranza” (l’espressione è di A. Gatto) va ripensato e *fermato*.
(F. Fortini)

1. «Il mondo è fitto di realtà»

Leggiamo la conclusione de *L’ordine e il disordine*: «La ragione dell’ordine, la dimostrazione del disordine, e tu reggìle. L’uno che in sé si separa e contraddice, e tu fissalo; finché non sia più uno. E poi torni a esserlo, e ti porti via». Se è stato ormai appurato che sono la *contraddizione* e l’innesto conflittuale di dimensioni eterogenee a condizionare nel profondo il tessuto espressivo e lo spessore ideologico della poesia di Fortini («La cifra riassuntiva della poesia di Fortini è la contraddizione o collisione di elementi appartenenti a ordini diversi»: E. Testa, *Dopo la lirica*, p. 77), sarebbe interessante stendere un breve catalogo di formule ossimoriche che, nel corso del tempo, la critica più fedele ha prodotto a ridosso della sua poetica, mimetizzandosi, per così dire, con le coordinate costitutivamente dialettiche della sua opera *bifronte*.

Raboni, ad esempio, ha parlato a più riprese di un’*epicità* della lirica di Fortini di tipo *critico-analitico*, e quindi di stampo moderno, o modernista, che vive nel contrasto esibito tra la tensione alla «totalità» e la corrosione di ogni pretesa veritativa della parola e del progetto letterario. Tra il senso di *utopia* che il suo marxismo integrale e metaforico deposita nelle campate dei versi, e il carattere *catacombale* di quella dimensione messianica (religiosa e materialistica), che si configura come accanito addentrarsi del linguaggio lirico nelle trame deludenti dell’odiato *presente* - un presente che a sua volta può convertirsi d’improvviso nell’attesa di un orizzonte “altro”, definibile soltanto con il ricorso al neologismo, dice Raboni, di «*futurità*». Laddove Luperini tenta di riassumere nel motto di «*simbolismo razionale*» la duplice natura della sua poesia, iper-letteraria e riflessiva, allegorica e persino manierista, Arcangelo Leone de Castris, in un vecchio saggio polemico trascurato dalla letteratura critica fortiniana, recuperava un discorso del poeta sulla «*vitalità che atterrisce*», per definire il messaggio (obliquo) che ci consegna il «classicismo paradossale» della sua pronuncia (*Verifica e apologia del potere intellettuale*, in *L’anima e la classe*: p. 111).

Tralasciando per il momento le inesauribili tracce che direttamente nei versi ci parlano di questa continua correlazione tra gli opposti (costruzione/distruzione, orrore/splendore, passato/presente/futuro, vita/morte, ordine/disordine, realtà/verità), conviene accennare ad un punto nodale delle riflessioni di Fortini intorno alla poesia e al suo destino di *contraddizione dialettica*. Mi riferisco al saggio-rendiconto sulla figura di Pasolini, che, non a caso, si inaugura proprio con la spericolata esibizione di una *compraesentia oppositorum* (quasi un'aporia): «Aveva torto e non avevo ragione» (*Attraverso Pasolini*: p. VI; e si ricordino gli epigrammi da *L'ospite ingrato*: «tu, disperato teatro, sontuosa rovina. [...] // Ma va' senza ritorno, perfetto e cieco»; «Non conoscerò che me stesso / ma tutti in me stesso. La mia prigione / vede più della tua libertà»).

Quel pamphlet, a guardare bene, si nutrive delle articolazioni che diramano dall'intuizione critica fondante per cui l'intera opera del poeta delle *Ceneri* s'incardina secondo Fortini a partire dalla figura dell'ossimoro, della sineciosi. Ma la contraddizione di Pasolini, viene detto più avanti – la sua vicenda esistenziale e intellettuale tutta piegata alla monumentale codificazione di una ripetitiva «folgorazione dei contrari»: passione e ideologia, viscere e ragione civile, storia e antistoria, potere e individuo –, è in realtà cristallizzazione senza movimento, un'«antitesi senza dialettica» (p. 188). Celebra l'«ubiquità nella duplicità polare» (p. 24), confonde «la contraddizione con la dialettica [...], la sofferenza col dolore» (p. 235): «Installato nell'antitesi, [Pasolini] rischia però di non viverla più ma solo di ripeterla» (p. 20).

Era, in fondo, il segno della fatale estraneità che l'opera e lo stesso strumentario teoretico e metodologico di Pasolini maturavano rispetto ad una delle patrie culturali fortiniane, «tutta la trafila che dalla eredità hegeliana porta alla Scuola di Francoforte» (p. 198). E dunque il senso che la contraddizione assume in Fortini andrebbe ricercato non nella tendenza alla celebrazione estetica (vitalistica e mitopoietica) dei contrasti assoluti e inconciliabili, nell'a-temporale, eterno dispiegarsi dell'*aporia*¹. Attraverso il suo discorso intellettuale, piuttosto, abbiamo l'occasione di ripensare lo sviluppo e le potenzialità teoriche del *pensiero dialettico*, che, a partire da Marx e Lukàcs (passando per Adorno, Benjamin, Brecht) riconosce, come è stato detto

la contraddittorietà dell'esistere come dato; ne cerca [...] la razionalità, essendo una forma di conoscenza che si sviluppa erodendo la natura assoluta dei contrasti per collocarli nella determinazione del tempo, rendendoli storici, parti integranti di un tutto che inesauribilmente modifica se stesso. In questo modo, ad un pensiero tragico che vive sotto lo scacco dell'impossibilità

¹ «Dunque la *contraddizione* (materialistica), non l'*aporia* (decostruttiva). L'*aporia* è tutta in funzione della logica, della virtualità mentale, ed è un interrogativo irrisolvibile; la contraddizione è insieme nel pensiero, nella vita, nella prassi, incide in profondità e si risolve sempre per dar vita a nuove contraddizioni», F. Muzzioli, *L'alternativa letteraria*, Roma, Meltemi, 2002, p. 69; e ancora: «Un'aporia resta sempre irrisolta perché non sussiste che nel pensiero; una contraddizione, poiché coinvolge il piano pratico, si risolve sempre, se non altro trasformandosi in nuove contraddizioni - è proprio quest'ultimo aspetto che continua a sembrarmi preferibile», Id., *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 2005, p. 107.

dell'azione, la dialettica, ma ormai nella sua versione marxista, oppone una forma di conoscenza capace di mediare e ricomporre nella pratica le aporie del pensiero, nella vita sociale la solitudine irrelata dell'individuo (D. Balicco: pp. 103-104)².

Va ribadito insomma che il pensiero di Fortini non è mai “sistema” teleologico, finalistico o progressista, organato negli schemi pacificati di tipo hegeliano; non indugia ad alcuna ricomposizione del conflitto in “Identità”, seppure in negativo; così come sfugge alla contemplazione statica e alla riproduzione inerte, di ascendenza tragico-nichilistica, estetistica, dell'insanabilità del conflitto – la mimesi, comechessa, dell'inappartenenza e del *caos* del reale. Da questo assunto, tra l'altro, discende l'eccentricità radicale della sua poesia rispetto alle pratiche (neo)sperimentali o alle posizioni dell'avanguardia letteraria, la condanna dell'estetismo in essa connaturato, la radice escatologica e “profetica” della sua scrittura. Qui, ad esempio, trascrivendo una lettera non spedita di Aleksandr Blok a Majakovskij:

Ma la distruzione è vecchia come la costruzione ed è altrettanto tradizionale. [...] Il dente della storia è molto più velenoso di quanto pensiate; non possiamo mai sfuggire alla condanna del tempo. Il vostro grido resta ancora un grido di dolore, non di gioia. Distruggendo, restiamo ancora schiavi del vecchio mondo [...]. *Ognuno resterà uno schiavo finché non appaia un terzo elemento, qualcosa di diverso dalla costruzione e dalla distruzione* (Fortini, *Più velenoso di quanto pensiate: Questioni di frontiera*, p. 16).

«Se scrivere è opera di delazione e di doppio gioco né esiste altra lingua fuor di quella degli schiavi (o dei padroni), scrivere, voler poesia o letteratura è alludere (mai non più che alludere) anche ad una diversa possibile codificazione del reale e del linguaggio»³. Lo spazio deputato per *alludere* a questa sconosciuta ermeneutica del mondo reale, il terreno su cui testare il modello pratico-cognitivo e la *teoria del sapere* che ne scaturisce, non può essere, per Fortini, che la *forma* stessa della poesia, forma a doppio fondo per sua storica essenza e determinazione (insieme, in termini benjaminiani, documento di *cultura* e di *barbarie*)⁴. Forma di un pensiero *integrale*, che interseca letteratura, *Erlebnis* e politica; ideologia e prassi; riflessione sul tempo (individuale) e sulla storia

² Dentro lo stesso quadro teoretico: «Questo è sempre il punto che vogliamo raggiungere con la dialettica: smascherare i fenomeni e trovare le contraddizioni fondanti che gli stanno dietro. E questo era la nozione di dialettica che aveva Brecht: afferrare in tutte le cose le contraddizioni che le fanno cambiare ed evolvere nel tempo», F. Jameson, *Marxism and form: Twentieth-century dialectical theories of literature*, Princeton, N.J., 1998, p. 76.

³ Fortini, *Verifica dei poteri, Prefazione alla prima edizione* (1965), Torino, Einaudi, 1989, p. 302. «Quella che si agita nei luoghi (gerghi) della sommossa, negli opuscoli e nelle dispute non è nulla di meno che l'esigenza d'una nuova *teoria del sapere*», Id., *Un'opportuna premessa a Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, Milano, Il Saggiatore, 1968, p. 23.

⁴ «Paradossalmente, la difesa del valore – cioè del futuro (voglio dire, di un futuro che non sia semplice prolungamento del passato) – si configura come difesa del passato. La poesia è questo valore. E come tutti i valori del passato è stato elaborato dalle classi dominanti, porta il marchio del loro privilegio, è intreccio indissolubile di cultura e barbarie. Così, il massimo di valore è il massimo di disvalore [...]. Ma meglio l'incanto ambiguo, l'abisso del disvalore in cui si capovolge la vetta del valore, che la morta piattezza dell'indifferenziato...», R. Luperini, *Il futuro di Fortini*, San Cesario di Lecce, Manni, 2007, p. 60.

(dei “sommersi”). Tiene assieme come «un atto di fede» cuore religioso e materialismo dello sguardo; il «particolare» riemergente dalla «melassa» del tempo (la *raffigurazione*) e il tratto deciso di una *lotta mentale* intrapresa con le strategie del destino storico (l'*interpretazione*): «Ora comincio a intendere che la grande letteratura e la grande politica del nostro secolo è quella che impugna la Negazione con la gioia dell’Affermazione e che per essa il mondo è fitto di realtà...» (*Verifica dei poteri, Prefazione alla seconda edizione, 1969: p. 315*)⁵.

«Prendere sul serio» l’opera di Fortini, significa forse né più né meno che vagliare con attenzione l’applicabilità nel presente di questo complicato palinsesto di saperi e di pensiero, nel quale la poesia – nei suoi movimenti dialettici di avvicinamento/sconfinamento alla prosa (riflessiva) – si impone come esercizio di conoscenza: codice, modello cognitivo in grado di avanzare nuove ipotesi sulla nostra esperienza del *tempo* e del reale. Torna utile rintracciare le traiettorie di questo pensiero inedito dialogando direttamente, seppure in breve, con i suoi testi.

2. La memoria, la sapienza, il rancore

Gershom Sholem parlava delle tesi *Sul concetto di storia* come di «un lascito in linguaggio cifrato, come forse soltanto un metafisico alla Edgar Allan Poe avrebbe saputo inventare» (W. Benjamin, *Sul concetto di storia. Documenti dalla cerchia degli amici: p. 304*).

La sorgente più vitale della cifra testimoniale e messianica che, pensando a Benjamin, attraversa i testi di Fortini, si potrebbe cogliere facilmente nell’interrogazione sul *tempo*, che solca, come un «segno urticante», la sua scrittura: nella dimensione strutturalmente duplice e obliqua che il tema assume lungo l’inquieta progettazione della sua opera (lirica e saggistica). La mia proposta è di riassumerne i tratti salienti e di enuclearne, ancora una volta, la possibile funzionalità per il nostro lavoro critico e poetico.

Vicina, come è stato ormai ampiamente attestato, alla filosofia della storia di stampo benjaminiano, l’idea di tempo in Fortini esemplifica il carattere dialettico e conflittuale, profetico e

⁵ «Il mio errore era, diciamolo, di non aver sufficientemente difeso la insostituibilità del discorso poetico e letterario. Era l’errore di avere eccessivamente esaltato l’afasia, la tragicità, l’impossibilità della parola letteraria [...]. C’è invero dell’estetismo in ogni dichiarata disperazione; c’è della pseudoreligiosità di chi continua a chiamare *soltanto* rivoluzione politica quella che dovrebbe riconoscere, ad esempio, come *la proiezione nella storia di un atto di fede nell’indimostrabile legame e presenza di viventi, di passati e di venturi*», Fortini, *Verifica dei poteri, Prefazione alla seconda edizione, Torino, Einaudi, 1989, p. 314*.

utopistico, del suo intero disegno intellettuale (insieme, con le parole di Luperini, «teoria della dialettica» e «poetica della contraddizione», p. 55-6)⁶.

In una *sincronia* verticale di voci e di fonti storiche che interseca esperienze care a Fortini come quelle di Benjamin, Bloch, Brecht, si tratta in prima istanza della polemica contro la nozione di *progresso*, per la quale il processo storico si fonderebbe sulla sintesi armonica di rinnovamento e conservazione; lo svolgimento del divenire sulla cancellazione delle discontinuità; il presente si istituisce come tempo eterno, «omogeneo e vuoto», delusivo spazio dell'attesa. «Questa pretesa si chiama riformismo, ed è il sabotaggio della critica reale, è la negazione del movimento, è la forma del moderatismo politico» (A. Leone de Castris, *Conclusioni possibili sull'intellettuale collettivo: Sulle ceneri di Gramsci*, p. 113).

Il presupposto politico di tale riflessione – la confutazione dell'idea di storia come «continuum e perpetuum privo di salti qualitativi»⁷ – è esplicitato nel saggio *Le mani di Radek* (1963):

Per questo è urgente sbarazzarsi di tutta quella secolare parte di basso storicismo, fra esortatorio e produttivistico, di famosa ascendenza capitalista, che è quasi da sempre il fondiglio delle sinistre europee e tuttora si rimescola nel linguaggio ufficiale sovietico. *E farlo in nome della assoluta sincronicità tendenziale del mondo presente e passato e delle nostre esistenze in esso, sincronicità che deve essere conquistata e che comincia ad esistere intanto come rivendicazione della contemporaneità di tutti i viventi...* (p. 98).

Proprio dall'esposizione *eretica* e non consolatoria alle *rovine* del reale («Di questo mondo sempre volevo la fine. / Ma la mia fine anche», *Il comunismo*) – a partire da uno sguardo leopardiano, materialista, gettato sull'apparente immobilità del presente – è possibile svelare, per Fortini, la struttura reale del tempo e della storia.

La traccia da cui partire per tentare di afferrare la presenza e le rifrazioni di questo tema nelle sue scritture sembra risiedere nei concetti di *metamorfosi* e di *processo* («L'essenziale è questo mutamento», *Da Praga*; «Tutto muta e tutto è ancora possibile», *Attraverso Pasolini*, p. 248). Se il presente appare il tempo della privazione, deputato alla consunzione o allo *spreco* (già in *Una volta per sempre*, 1963: «I tempi sono maturati e vizzi», *Fine della preistoria*), esso rappresenta pure lo

⁶ «È una posizione che sa di essere e vuole essere, oltre che dialettica, anche, in un certo senso, profetico-messianica e cioè, in fondo, non dialettica: capace però di tener conto non solo della diacronia storica ma anche di una dimensione "verticale". Posizione che guarda quindi all'*oltre*, al salto di qualità [...]. Da Benjamin sembra d'altra parte derivare l'intreccio di "teologia" e di materialismo storico, e cioè l'arduo progetto di giungere ad un modo di pensare che riesca ad essere, nello stesso tempo, dialettico e non dialettico», A. Berardinelli, *Franco Fortini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, pp. 85-86.

⁷ «La nozione di storia come continuum e perpetuum privo di salti qualitativi genera scientismo, ottimismo tecnologico, riformismo. Hai deperimento della storia ma solo in quanto deperimento di prospettiva. L'uomo non sa più *verso dove vive*», Fortini, *Le mani di Radek*, in *La verifica dei poteri*, cit., p. 98.

spazio del suo superamento, processo nel quale schegge, frammenti o echi del passato e del futuro intervengono per trascenderlo⁸ («Non ci sono più, dicono, perché tutto sarà veramente»):

Guardo le acque e le canne
di un braccio di fiume e il sole
dentro l'acqua.
Guardavo, ero ma sono.
La melma si asciuga fra le radici.
Il mio verbo è al presente.
Questo mondo residuo d'incendi
vuole esistere.

(*Il presente*)

Sarà dunque un tempo «misto» (Berardinelli), palinsesto complesso e *reversibile* nel quale il passato reclama la sua contemporaneità con un futuro che lo contiene, che a sua volta si collega al presente proprio nel punto in cui il passato mostra i suoi momenti ancora vitali e «inestinti», per inverarne la speranza, realizzarne l'«adempimento» (la «promessa di futuro»): «La nozione di storia come durata e intermittenza, come alternanza di quantitativo e qualitativo, come rifiuto della continuità, è finalismo, prospettivismo, prepara la fine della storia a noi nota. E nella misura in cui essa si sta già esaurendo, l'uomo non ha più bisogno di sapere verso dove vive, perché lo vive»⁹.

Da qui, nella poesia di Fortini, il motivo consueto dell'irruzione e dell'invocazione delle «voci grigie», degli «estinti», le «altre menti», «anime offese o vinte», «gli esseri / d'altra storia, che visitano il sonno», segnali di «futura onniveggenza». Provenienti da un passato storico ed anche millenario, «geologico», «a metà nel non esistere», s'introducono nei quadri allegorici delle sue *parabole* in versi, interrompono l'arida e sterile fenomenologia dell'esistente (l'attesa vana del presente, gli interrogativi e le incertezze della percezione: gli scarti tra *vero* e *reale*). Suggestiscono la presenza di altre dimensioni temporali, esigono una *risposta* perché testimoniano, in filigrana, della *sincronicità* che lega passato e futuro, natura e storia, io e mondo - *viventi, passati e venturi* («Furono, sì, sono, saranno», *La luce del gran nuvolo...*).

Ed è una reversibilità di tempi e di livelli di senso nient'affatto consolatoria, chiama il soggetto storico alla responsabilità dell'ascolto, o dell'attenzione (la *sapienza* e la *saggezza* necessarie per captare segnali dal «coro» dei «dormienti»):

Ora chiamano me
non miti e non crudeli le *voci grige*.
Verso il loro mormorio

⁸ Riprendo l'esegesi di Luca Lenzini, a ridosso dell'ultimo Fortini di *Composita solvantur*: «Nonché essere irriducibile a tema contingente di *Composita*, la metamorfosi (mutamento e sparizione) vi si svela ora più scopertamente per troppo vitale e strutturale di Fortini. L'urgenza del "comando" e dell'"augurio" che suggeriscono il titolo al libro non fa che accelerare, si potrebbe dire, il movimento escatologico proprio della sua scrittura, che da una parte tende a vedere l'alienazione del presente come tempo di privazione, di qua dal *vero*, dunque da trascendere per via di annullamento, dall'altra ne fa la condizione stessa del superamento», *Il poeta di nome Fortini*, Lecce, Manni, 1999, p. 225.

⁹ Fortini, *Le mani di Radek*, cit., p. 98.

nella sera calma e certa dopo il pianto
va questa mia risposta.

(*La risposta*)

Si andò ragazzi un giorno senza sapere
che verità l'aria voleva e quante
domandavano a noi ragione dello strazio
anime sterminate, servi delle miniere
mutati in mura o in opere di piante.

[...]

Ti vedo molto lontano sul fondo
del secolo tra *infiniti esseri uccisi*

[...].

Ma con quanta passione ora ti seguo tra *i morti*,
con quanta tenerezza ti chiamo amico
e con quanta sapienza. Questa voleva, mi dico,
il vento che tormenta gli orti.

(*Una risposta*)

Ci sono solo io e tutti gli altri
a metà nel non esistere.
Le strida sono immaginarie inanes
cum inani spe o paene extinctae
rerum imagines.

O siamo invece a metà
nella storia dei corpi gloriosi, vuoi dirmi.

(*Raniero*)

Di noi spiriti curiosi in ascolto
prima del sonno parleranno.

(*Gli ospiti*)

Il nero del muro incontra la mano aperta.
Questo muro è tra il vero e la mano.
Il muro è ferro aria tempo.
Una voce chiama di là dal muro.

(*Questo muro*)

Come voleva Benjamin, l'«eco di voci ora mute» – la memoria inestinta dei «senza nome» e degli «oppressi», degli «antenati asserviti» – risuona *per il presente*, «nelle voci cui prestiamo ascolto»:

Il passato reca con sé un indice segreto che lo rinvia alla redenzione. Non sfiora forse anche a noi un soffio dell'aria che spirava attorno a quelli prima di noi? Non c'è, nelle voci cui prestiamo ascolto, un'eco di voci ora mute? [...] Se è così, allora esiste un appuntamento misterioso tra le generazioni che sono state e la nostra. Allora noi siamo stati attesi sulla terra. Allora a noi, come ad ogni generazione che fu prima di noi, è stata consegnata una *debole* forza messianica, a cui il passato ha diritto... (Benjamin, tesi II, p. 23).

È un rovello etico, etico-politico, che riempie a intermittenze la scrittura in versi del poeta. Ne sommuove il dettato raggelato, ne mobilita vertiginosamente i piani di significazione, porta ad altissime temperature il tema della destrutturazione del soggetto, l'autocontestazione della poesia

come *errore* («[...] Tutto è / tremendo ma non ancora irrimediabile»; dalla conclusione de *Il custode*: «Neanche sono depresso, vorrei solo / un poco meno debole la mente / meno sconsiderata la speranza...»).

Nel quadro di questa particolarissima «codificazione» del reale generata dalla poesia – all’interno di quell’inedita *teoria del sapere* che per Fortini, ricordiamolo, è il compito autentico che attende il linguaggio lirico –¹⁰, anche la *vitalità* del passato, pronto a riscattarsi e a spezzare la “cristallizzazione” del tempo (la *fissità* del presente), è dato non acquisito ma esposto di continuo alla minaccia dello scacco. L’anticipo di un tempo “altro”, custodito nella memoria del passato, è osteggiato dalla minaccia dell’iterazione, la ciclicità del sempre-uguale, la “distrazione” che elude la *sapienza* - la negazione di futuro e movimento:

O rive smorte, incanti grigi, ire disseccate.
 Capovolto il capo nei sonni ostinati
 la generazione dei dormienti precipitando
 sente che mai potrà destarsi.
 (*Un’ora esiste...*)

Volgono il capo
 dicono
 più nulla da fare con te.
 Vanno via
 uno dopo l’altro.
 Posso distrarmi dormire
 sul fianco
 animale cardiaco
 il surrene elabora fetida
 è sotto il minimo.
 Anche arrendersi all’evidenza
 ha il nome di un nemico.
 La verità deride.

Sconosciuti venite.
 (*Volgono il capo*)

A intrecciarsi problematicamente con l’orizzonte metafisico-escatologico che sostiene questa insolita esperienza del tempo, sta, nelle liriche di Fortini (soprattutto a partire dalla stagione inaugurata da *Questo muro*), la dimensione dell’*odio* e del *rancore* - dimensione anch’essa

¹⁰ Ne riassume mirabilmente l’aspetto che riguarda, *in primis*, la riflessione sul tempo, E. Testa, in *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, p. 78: «Su questo asse macroscopico che sprofonda nei secoli (e nell’eterno) o, meglio, sulle convergenze e sugli attriti che si determinano tra esso e gli eventi contemporanei, si svolge gran parte della poesia di Fortini. La quale riduce così, quasi consequenzialmente, ogni pretesa di onnicomprensiva risoluzione di quanto – ed è sempre il più – cade di là dai suoi confini; e adotta, come prospettiva nei riguardi del reale e della sua assediante mole, quella della distanza, della non immedesimazione, della *telescopica mira del passato per scorgere da lì allegorie e istanze del futuro*».

“salvifica” e nutrita di un’anima messianica, di una funzionalità politica¹¹. Ed è, ancora una volta, un tema che permette di istituire nessi e assonanze con il pensiero benjaminiano:

Contro la socialdemocrazia, che ha preferito “assegnare alla classe operaia il ruolo di redentrice di generazioni *future*”, Benjamin ricorda che Marx stesso la voleva invece “vendicatrice... in nome di generazioni di sconfitti”. A questa indebita cancellazione della memoria della passata schiavitù a favore della prospettiva di un futuro radioso la classe operaia dovette, secondo Benjamin, la perdita delle sue migliori forze: “l’odio” e la “volontà di sacrificio”¹²;

Un’idea di storia che si fosse liberata dallo schema della progressione in un tempo omogeneo e vuoto, riporterebbe finalmente in campo le *energie distruttive* del materialismo storico, che per tanto tempo sono state paralizzate¹³.

È il risvolto dantesco e “petroso” della poesia di Fortini, una “tenzone” che si consuma sempre nel quadro stratificato e *simultaneo* della sua idea di tempo. Contro l’«iniqua» e «oltraggiosa» immobilità del presente – contro il fatalismo progressista che stabilisce la continuità della storia come sfondo necessario al perdurare di una situazione storico-politica definita, imm modificabile (il «tempo dell’oppressione») – i versi diventano strumento dell’*odio*: «Morire con rancore, scrivere con rancore è l’unico modo possibile per non arrendersi all’unidimensionale e all’indifferenziato, per coniugare passato e futuro, cronaca e storia» (Luperini: p. 59).

Si tratta del momento della sua scrittura nel quale precipita e si radicalizza l’interrogazione senza riparo intorno alla consistenza dell’*io* - nei suoi rapporti di «corresponsabilità» con l’eterno e la storia, i «vicini» e i «lontani», la «stanchezza di tutto il vissuto secolo»: «E ora sul punto di dormire / un dolore terribile mi morde / come mille anni fa quando ero bambino / e lo chiamavo Iddio, e Iddio è questo / ago del mondo in me» (*La partenza*).

Da *Traducendo Brecht*:

Fissavo vetri di cemento e di vetri
dov'erano grida e piaghe murate e membra
anche di me, cui sopravvivo. Con cautela, guardando
ora i tegoli battagliati ora la pagina secca,
ascoltavo morire
la parola d'un poeta o mutarsi
in altra, non per noi più, *voce*. Gli oppressi
sono oppressi e tranquilli, gli oppressori tranquilli
parlano nei telefoni, l'*odio* è cortese, io stesso

¹¹ «Per il pensatore rivoluzionario la peculiare *chance* rivoluzionaria trae conferma da una data situazione politica. Ma per lui non trae minor conferma dal potere delle chiavi che un attimo possiede su di una ben determinata stanza del passato, fino ad allora chiusa. L’ingresso in questa stanza coincide del tutto con l’azione politica; ed è ciò per cui essa, per quanto *distruttiva* possa essere, si dà a riconoscere come un’azione *messianica*», W. Benjamin, *Sul concetto di storia* (tesi XVII), Torino, Einaudi, 1997, p. 55.

¹² G. Bonola, M. Ranchetti, in W. Benjamin, *Sul concetto di storia. Lemmi (futuro)*, cit., p. 160.

¹³ W. Benjamin, *Materiali preparatori delle tesi*, cit., pp. 76-77.

credo di non sapere più di chi è la colpa.

Scrivi, mi dico, *odia*
 chi con dolcezza guida al niente
 gli uomini e le donne che con te si accompagnano
 e credono di *non sapere*. Fra quelli dei *nemici*
 scrivi anche il tuo nome. Il temporale
 è sparito con enfasi. La natura
 per imitare le battaglie è troppo debole. La poesia
 non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi.

Senza garanzie, il *nuovo sapere* che la poesia si incarica di produrre, chiamando il lettore alla decifrazione di quadri e «disegni» allegorici («Allora comincerò con un altro disegno, / un'altra carta, ancora una leggenda. / Voi che ascoltate, date la vostra pietà», *Il custode*), è costretto a misurarsi con la disperazione e il *non-sapere* che subdolamente s'insinua nella vita dell'individuo, nelle esistenze di tutti i *viventi* («Non è vero che siamo in esilio. Non è vero che torneremo in patria, / non è vero che piangeremo di gioia / dopo l'ultima svolta del cammino. / Non è vero che saremo perdonati», *Prima lettera da Babilonia*; «Non so, non capisco, non parlo, lasciatemi andare», *Aprile 1961*). Il tema, del tutto volto al negativo, coinvolge la dialettica speranza/non-speranza, vero/reale, distruzione/costruzione. Fino a suggerire che proprio il momento (*sacrificale*) del *rancore* e dell'annullamento, l'identificazione del *nemico*, può essere il varco attraverso cui riattivare dalle macerie del reale l'attesa di futuro¹⁴.

Ad esempio nelle campate tra le più *rabbiuse* della lirica di Fortini, laddove il percussivo andamento asindetico, *topos* strutturale della sua opera in versi, accompagna come un marziale basso continuo la sovrapposizione di piani e di registri discorsivi (tra lo gnomico-sentenzioso, l'oratorio-profetico e lo sprofondamento onirico, *visionario*, straniante). Il testo ne svela così, *in vitro*, tutta la profondità allegorica e figurale – il *desiderio* di verità e la tensione al cambiamento alla quale fa appello. Una ricchezza formale e testimoniale che in questo caso risuona, come per l'ennesimo paradosso che ci consegna la sua esperienza di scrittura, nelle simmetrie di versi «freddi» e «spettrali», tra «vetri» e «cemento» («metallo» e «lamiera»). Dove, accanto alla costruzione del *ricordo* («È necessario ricordare»), sono la *negazione* e il giudizio *fulminante* sul “nemico” a presentarsi come compiti e possibilità per ripristinare, sin da subito, un “buon uso della memoria”:

Il metallo è stato corrosivo dai gas. La vernice
 non ha resistito. I corpi hanno ribrezzo.
 Voi li avete disfatti

¹⁴ «È bene sappiate che, quando prendo la penna in mano, mi sento dall'altra parte, da quella dei nostri nemici, in ostaggio; o, nei momenti migliori, nel futuro, in attesa di tutti voi», Fortini, *Il socialismo non è inevitabile*, in *Questioni di frontiera*, Torino, Einaudi, 1977, p. 250.

Erminia Passannanti

Teorizzazione della contraddizione nell'opera di Franco Fortini

Negli ambienti intellettuali del secondo dopoguerra, gli attacchi che Franco Fortini sferrava al sistema letterario e alle sue *élites* erano ben conosciuti e temuti, vuoi che li porgesse nelle chiuse forme della poesia, vuoi per via discorsiva nei suoi saggi. La tendenza allo scontro ideologico spesso superò l'inclinazione pur forte di Fortini al dialogo, tanto che, in svariate occasioni, il confronto con compagni e colleghi si tradusse in aperte polemiche che lo amareggiavano non poco, come accadde nel caso delle note controversie ideologiche con scrittori dello stesso fronte marxista, come Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino, o di tendenze diverse, come il liberalsocialista, Norberto Bobbio, le cui idee tuttavia stimolarono profondamente le sue riflessioni sui rapporti tra politica e cultura. Come si rileva a partire da *Dieci inverni. 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista* (1957), *Verifica dei poteri* (1965) e *Questioni di frontiera* (1977), fino a *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine* (1990) – Fortini scriveva, dunque, i suoi saggi con costante attenzione alla tensione e qualità dello scontro ideologico e tramite coraggiose analisi degli errori della cultura di sinistra, profetizzava la crisi che avrebbe investito il marxismo militante. Ne offre evidenza la poesia pubblicata nel 1966 ne *L'ospite ingrato*, «Diario linguistico», ripubblicata nel 1974 in *Poesie Scelte*, in cui, rivolgendosi a Pasolini, Fortini dichiarava:

Non imiterò che me stesso, Pasolini.
 Più morta di un inno sacro
 La sublime lingua borghese è la mia lingua.
 Non conoscerò che me stesso
 Ma tutti in me stesso. La mia prigionia
 Vede più della tua libertà. (F. Fortini, *Poesie scelte*, 1974, p. 116)

La verità stessa della poesia, di cui nella seconda metà del Novecento fu uno dei massimi esponenti, è una dimensione complessa e conflittuale che in sé assimila armonia e caos, volontà di conciliazione e lotta. In poesia, ragione e sentimento sono, per Fortini, forze essenziali ed interagenti. Estimatore di Leopardi, Fortini affida alla contraddizione la sua stessa poesia, cogliendo il senso e la necessità di ogni umano conflitto. Utile a comprendere il valore di ciò che è problematico e disarmonico negli scritti di Fortini è l'aforisma di Blaise Pascal: «Né la contraddizione è indice di falsità, né la coerenza è segno di verità.» Se l'«agire lirico», come «onda» cupa e potente, consolida la propria originalità nel trovare un suo assetto formale negli inevitabili legami con la lingua e la letteratura da cui deriva i suoi strumenti, nel trasgredirne sottilmente i canoni, esso procede anche per scontri e opposizioni, come suggerisce la poesia «Metrica e biografia» (*Poesia e errore*, 1959): «nelle grotte più chiuse dove cupa / molto contro le mura, onda, tu tuoni.»

Dopo la militanza negli anni Cinquanta nelle pagine di *Ragionamenti*, Fortini sintetizza il proprio pensiero d'intellettuale impegnato e poeta nel volume di scritti critici *Verifica dei poteri* (1965) – uscito in contemporanea con il libro di Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo* – dove torreggia il saggio *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*, in cui tra l'altro discute dell'opera di Brecht. Impegnato nei dibattiti tra gli intellettuali della nuova sinistra su *Quaderni piacentini*, negli anni Sessanta Fortini inizia a sostenere una idea di dialettica non solo come conflitto permanente di opposti, capace di conferire senso alla storia nel segno della contraddizione conciliata; discostandosi dal materialismo dialettico di matrice rigorosamente marxista, inizia a sostenere che tali forze oppositive non solo liquidabili con la sola lotta di classe, quanto piuttosto mediante le trasformazioni determinate dalla rivoluzione culturale a cui pensava Mao Tze Tung, come si evince dal brano «Per la morte di un maestro», ne *L'Ospite ingrato*:

Nelle aule della scuola dove Mao aveva studiato e insegnato, in una città della Cina, abbiamo visto insegnare ai figli dei suoi nipoti. Questa distanza fa parte della figura di Mao. La coscienza della distanza ha sempre accompagnato il suo genio come vibrazione e rifrazione che impediva di vedere in lui solamente il politico, il capo di un popolo; che dava ad ogni sua azione o parola più di un senso e più di una durata. Era lui a prendere distanza da noi e dalle circostanze, ad alterare i contorni delle azioni con l'unione dei linguaggi antichi e modernissimi, di favola popolare, di saggistica intellettuale, di dialettica delicata o violenta, confondendo i secoli e le culture, le categorie, i morti e i vivi. (F. Fortini, *Ospite Ingrato*, n.117, 1966, p. 152)

In sede teorica, come nei suoi versi, Fortini chiedeva alla poesia di rendere giustizia al suo fine ultimo, ovvero quello di conferire senso e ragione ai conflitti e alle contraddizioni del presente industrializzato senza trascurare un dialogo costruttivo con i valori della tradizione: «A loro (i *versi*) chiedo aiuto perché siano visibili / contraddizioni e identità fra noi. / Se un senso esiste, è questo.» (Fortini, *L'ospite ingrato. Testi e note per versi ironici*, 1966) La vicenda di Fortini, come poeta ed intellettuale partecipe di urgenti realtà storiche pre e postbelliche, che imponevano all'artista un'elevata tensione etica, fu complicata dunque dalla quasi totale fiducia che egli ripose nell'efficacia della contraddizione. Questa tendenza emerge infratestualmente in modo inequivocabile non solo in *Verifica dei poteri* (1965), *L'ospite ingrato* (1966), *Questioni di Frontiera* (1977), ma in opere più mature, come ad esempio *Insistenze* (1985). Nel saggio «Contro tiepidi spade», Gian Carlo Ferretti scrive:

Ma si tratta di una contraddizione feconda; non soltanto perché Fortini la vive pur sempre con una consapevole tensione di superamento, e di un superamento che dei due momenti contrastanti, la letteratura e l'altro, si arricchisca intimamente (significativa la sua ricorrente, appassionata e lucida ricerca di un nesso tra tempi brevi e tempi lunghi, funzione sociale dell'intellettuale e «disegno strategico» del poeta); ma perché, nel sostenere la «insostituibilità del discorso poetico e letterario» nel quadro della trasformazione rivoluzionaria della società, egli assume al tempo stesso quella contraddizione e quella tensione di superamento come momenti attivi all'interno stesso della sua poesia. *Questo muro* ne fornisce del resto prove di grande significato, dalle più implicite e sottili alle più trasparenti e quasi programmatiche.[1]

Se lo scrivere versi per Fortini si traduceva in poesia della realtà, questa rimaneva una zona inconciliata, a rendere problematico il contatto con le cose del mondo, segnando una difficoltà a cui il poeta, che si ammette senza riserve come uomo tra gli uomini, rivoluzionario, o eretico, immerso nella realtà capitalistica reificata, non può fare fronte nemmeno con l'impegno civile, che pure egli profuse sia come partigiano sia come redattore di riviste quali «Politecnico» e «Officina». Nell'introduzione all'intervista *Il dolore della Verità*, Maurizio Maggiani incontra Franco Fortini, Erminio Riso nota: Volendo fotografare questo modo di operare, si potrebbe ricorrere all'immagine del dialogo, dove a una voce che tenta una interpretazione esaustiva del mondo ne segue immediatamente un'altra che propone una serie infinita di obiezioni, pronte a smontare quello che pareva un momento di equilibrio, sebbene instabile. (E. Riso, *Il dolore della Verità*, 2000, p.15) La poesia del conflitto, preta di umori e veleni (come emerge da «L'animale» è verità necessaria, che segna il rifiuto dell'arte a porsi al servizio dei potenti. Nell'autoprefazione al volume antologico di poesie di Fortini nella traduzione inglese di Paul Lawton, *Summer is not All*, l'autore notava:

Quando i critici sostengono che la mia poesia – persino quando si rivolge alle rose o parli di esse – sia di natura politica, in una certa misura sono in errore, e questa certa misura è importante. I miei versi hanno sempre l'intenzione – o l'illusione – di indicare delle coordinate (perfino quando siano nascoste in un aggettivo o in una virgola) e un punto specifico nel tempo e nello spazio, e lo fanno non unicamente per l'individuo ricco d'immaginazione, che parla in prima persona nei versi. Ho vissuto la prima metà della mia vita coltivando la convinzione che la poesia potesse opporsi, in qualche misura, alla «trionfante organizzazione dei bastardi. » Non ci credo più, oggi. [...] Nella penombra, cambia il senso delle affermazioni. Solamente la creazione di questa distanza da cui osservare le realtà e di un'ambiguità deliberata rende capaci di parlare della storia contemporanea e dei suoi punti di riferimento (F. Fortini, *Summer is not All*, 1992, p. 12).

La contraddizione in campo lirico è, pertanto, sentimento del reale, proposto in «forma etica » contro ogni falsa metafisica, come recita la poesia del 1958, «Il comunismo»:

Vivo, ho vissuto abbastanza per vedere da scienza orrenda percossi i compagni che m'hanno piagato.
Ma dite: lo sapevate che ero dei vostri, voi, no?
Per questo mi odiavate?
Oh, la mia verità è necessaria, dissolta in tempo e aria, cuori più attenti a educare.

La funzione poetica che Fortini teorizza nutre, dunque, la vocazione a rilevare le contraddizioni di ciò che è dato per scontato, per ricostituire le realtà del presente alla luce della critica, poesia che si concepisce come forza militante. Tale funzione si attua nel simultaneo cedere e resistere alla seduzione della forma tramite la figura della contraddizione irrisolta, creatrice di antinomie. Nella prefazione a *L'ospite ingrato*, Fortini scriveva:

Altro ancora ero venuto scrivendo, quasi con la mano sinistra: poesie che soprattutto stavano a provare momenti di fastidio per una qualche mia identità, metrica, stilistica; versi pseudonimi; prove di possibili traduzioni immaginarie; smentite alla coerenza manieristica, che è la più facile. [...] Ma sembra che ad una coerenza qualsiasi o alla sua intenzione sia impossibile sfuggire. Come si fa con le carte non col vino, «taglio» allora in questo libretto un certo numero di quei versi con quanto può parere più lontano da loro, (vale a dire) note di raziocinio o di ideologia, dispute su passioni colpite da morte apparente, fogli che pretenderebbero sollevarsi dal confuso diario immaginario che chiunque redige: per tendere dissonanze, spezzare ogni accento melodico, costringere a un doppio gusto, a un dissapore. (F. Fortini, *L'ospite ingrato*, 1966, pp. 9-10)

Fortini ha parlato dell'esistenza all'interno del marxismo critico di due poli opposti, di cui quello militante normativo, che riproduce le dottrine ufficiali del partito, ovvero dello Stato, e giudica l'artista formalista un pericoloso antagonista, è riscontrabile nelle tesi di Lukács, il quale sollecitava l'arte all'impegno verso il realismo sociale. L'artista borghese, da questa prospettiva, non fa che riprodurre la sottomissione della sovrastruttura che lo Stato rappresenta agli interessi economici delle classi dominanti: ne consegue che l'artista impegnato deve condurre *in primis* la sua lotta contro l'arte borghese. Il secondo tipo è il marxismo francofortese delle varie tesi sull'arte di Adorno, Horkheimer, Benjamin, e Marcuse, che tendono a giustificare i fenomeni artistici da una prospettiva che procede dialetticamente per via negativa: «La contraddizione in questi pensatori non è più scandalosa, ma istituzionale.» (F. Fortini, *Verifica dei Poteri*, 1974, p. 225).

L'incidenza del tema della contraddizione nell'opera di Fortini acquista centralità nella raccolta *Poesia e errore* (1969), fondata sulla natura sostanzialmente instabile del reale, e sul rapporto di questa dimensione apparentemente ultima, ma intrinsecamente instabile ed ingannevole, con il soggetto, la politica, il mondo dell'arte. Per Fortini, la funzione dell'agire lirico è particolarmente rivelatrice di tale inganno, ed, in questa sua funzione, la poesia assume un ruolo trasgressivo, muovendosi in modo inversamente proporzionale al suo assetto formale. La pretesa d'*assoluto* della parola fraintesa e conciliata a forza. La poesia, ogni poesia, lirica, di qualsiasi epoca, si disgrega proprio nel suo darsi, come fa, come evento estemporaneo, circostanziale, collettivo o personale. Il concetto viene ripreso con insistenza da *Foglio di Via*: «Come l'azione politica, la poesia è il risultato di operazioni combinatorie compiute su un definito numero di dati e di termini. [...] Le verità vi si fanno a partire dagli errori. » (Fortini, *Foglio di via*, 1946, p. 9) Paradossalmente, continua ad affermare nel tempo Fortini, è l'errore che garantisce credibilità a ciò che chiamiamo verità: «Nessun errore, si sa, è più grave di quelli che nascono da una verità, ma guai a chi, per evitare gli errori, rinviasse l'apparizione della verità.» (Fortini, *Extrema Ratio*, 1990, p. 94) Anche il succedersi di tradizioni nell'ambito umano della cultura non rappresenta altro che una serie di malintesi della sfera logica, che avrebbero luogo nell'esercizio del linguaggio.

La poesia romantica, con la sua fede nella forza del sentimento e del dominio dell'irrazionale, ha nutrito la speranza di pervenire al senso del mondo, armonizzando la sfera ideale con quella dell'errore insito nelle cose umane. Ciò

non costituisce per Fortini il vero limite di questa tradizione, in quanto si tratta di un difetto teorico indotto dalla filosofia idealista che ha speculato sulla funzione conciliativa dell'arte. La poesia romantica per Fortini ha valore, al contrario, appunto perché, in ogni sua espressione, è indizio dell'autoinganno, insito nella forzata volontà della ragione di una conciliazione degli opposti: «Credo alla verità di alcune mie poesie perché ogni loro verso porta il segno della contraddizione.» Mentre mantiene stretti legami di deferenza con la lingua letteraria e la tradizione, da cui attinge i suoi strumenti, il poeta lirico che sappia progredire oltre la mera imitazione, deve al contrario contravviene ai canoni, in base agli ostacoli in cui si imbatte, come recita «Metrica e biografia», in *Poesia e errore*, del 1959, «nelle grotte più chiuse dove cupa / molto contro le mura, onda, tu tuoni ». Prendendo spunto dalla lirica leopardiana dei *Canti*, interprete d'una dissociazione tragica fra poesia e verità, Fortini sottolineava come la poesia conceda a chi se ne faccia autore – attraverso la forma che le è propria – la consumazione estetica di un'esperienza falsamente «totalizzante», che in passato era stata privilegio esclusivo degli spazi sacri, la quale non può non tradire la sua natura caduca, ingannevole. Dunque, metteva in guardia contro il cedere alla gratificazione della forma che ogni scrittura, nel suo consolidarsi, sottende.

Fortini come poeta e intellettuale, cosciente della natura intrinsecamente dialettica e sfuggente del reale, non ricercherà la gratificazione del linguaggio lirico, né s'ingannerà sull'esistenza di una lingua originaria, coincidente con il pensiero emotivo, ma sistemerà nella contraddizione e nella lotta il senso della sua ricerca. (Luperini, *La lotta mentale. Per un profilo di Franco Fortini*. (Luperini, 1986) Sul fronte dell'impegno politico, Fortini ha, infatti, indirizzato costantemente verso l'esterno questa tensione etica interiore, ovvero crisi perenne di coscienza.

Sebbene Fortini ebbe posizioni non conciliabili con le proposte della neoavanguardia, costituitesi sulla polemica anti-idealista e anti-romantica de *La critica del gusto*, di Galvano della Volpe (1971), pur tenendosi al margine del romanticismo leopardiano, ne stimava il suo essere traccia della lesione costituitasi tra i due modi fondamentali di essere della poesia: la dimensione lacerata del mondo delle relazioni pubbliche, e quella inconciliata della sfera estetica. Fortini aveva difatti a cuore l'eredità del pensiero tragico di Schiller.[2] Il tragico dell'estetica schilleriana, che emerge dal conflitto tra eticità, pragmatismo e spiritualità, rappresentò infatti il vero tramite per la teorizzazione della contraddizione. Tuttavia, diversamente dai romantici, che nella dimensione tragica vagheggiavano la possibilità del superamento della frattura tra estetica ed etica, Fortini non cercava di conciliarne gli opposti, bensì – e in modo forse più kantiano che nello stesso Schiller – di drammatizzarne la separazione.

Il contrasto tra l'esigenza di libertà espressiva del poeta e la legge morale dell'intellettuale impegnato riassume il tema principale del poemetto del 1962, *La poesia delle rose*[3], dove Fortini nega che la poesia possa mai pervenire ad una conciliazione di sentimento e ragione, pur tendendovi tramite la forma. Come l'autore suggerisce ne *La poesia delle rose*, la più efficace destabilizzazione che il poeta possa fare dello *status quo* non si pratica con la forzata conciliazione degli opposti, che avviene spontaneamente solo in certi fenomeni della natura, ma spingendo fino ad un limite estremo sul piano formale la loro complessa e spontanea interazione. Nella ricerca di un'impossibile conciliata verità, il poeta

precede, infatti, per indizi, condannato com'è ad imbattersi nell'errore. In «Canzone» una poesia del 1959, inclusa in *Poesie ed errore*, l'autore anticipava il tema della perdita del senno come cedimento della ragione sotto il peso dell'angoscia e delle contraddizioni («Uomini usciti di pianto e di ragione»), laddove pianto e fallimento emancipano l'artista, secondo formule tassiane, goethiane o leopardiane. Fortini ebbe a notare: «Non sarebbe immaginabile una sinfonia che non smettesse mai. All'interno di qualunque lirica, la divisione in parti è già questo...» (Fortini, *L'ospite ingrato*, p. 162) La forma poetica, nel suo evolvere, trarrebbe vantaggio, paradossalmente, dalla rottura o divisione delle sue singole parti, e, pur nell'unità, dall'«aspettativa della fine», che le aggiunge sostanza, direzione e meta. Ne consegue che, sul piano logico, ogni premonizione di morte sia aspirazione contraddittoria, presagio di declino, ma anche garanzia di vita, universalità e compiutezza, come Leopardi dimostra ne «L'infinito», (Fortini, *Dei confini della poesia*, 1986). Tale polarità, capace di determinare contraddizioni acute come una spina nel fianco, Fortini spiega nel saggio «Il passaggio della gioia», rafforzerebbe al contempo la funzione tragica del linguaggio poetico:

(La poesia) assolve l'uffizio di essere un assillo ad un adempimento reale, interumano, della propria immagine formale e ad un tempo luogo di consumazione anticipata (quindi mistificata come quella di una droga o di un'ostia) d'una pienezza fulminea e immaginaria. (F. Fortini, *Verifica dei poteri*, 1965, p. 254)

Il poeta, ammonisce Fortini, deve, tuttavia, operare una resistenza contro la mera gratificazione della forma. Egli stesso in concreto mostra il modo in cui procedere in direzione lukacsiana, deducendo sia in poesia sia in saggistica l'universale dal particolare, le verità fulminanti dai conflitti, i giudizi estetici dalla sintesi dei dati rilevati dalla prospettiva storica, come sottolinea Luperini nella sua prefazione al volumetto postumo, *Breve Secondo Novecento* (1996). Fortini non ricerca, né apprezza, la spontaneità o il vitalismo del linguaggio lirico romantico *tout court*, né s'inganna sulla poesia quale lingua di eletti, ma, come Benjamin, sostiene la forza lirica della realtà nei suoi conflitti e paradossi. [4] In *La poesia delle rose*, Fortini ribadisce l'esistenza di verità il cui equilibrio può essere inteso come tensione perenne al conflitto: « Dove si schiude una rosa decade una rosa / e uno è il tempo ma è di due verità.»

A questo punto si comprende meglio come Fortini, da intellettuale impegnato e militante qual era, nel ponderare il suo metodo con rinomato rigore tra posizioni etiche e posizioni teoriche, non pretendesse tuttavia di dare soluzioni inflessibili alle domande di coerenza che affioravano con crescente forza nei dibattiti politici e culturali sulle sorti della sinistra italiana e sul marxismo critico, dalla metà degli anni Cinquanta in poi, ma che fosse, con i suoi scritti, l'evidenza stessa della necessità di una dialettica autentica d'opposti tra contenuti di fatto e contenuti di verità: una contrapposizione capace di accogliere con profondità e tensione allegorica, oltre che storico-filologica e politica, i rischi sempre in agguato dell'errore e della contraddizione. La cultura progressista e l'intellettuale impegnato, per queste ragioni, devono tendere alla «interruzione delle false unità» (F. Fortini, *Verifica dei Poteri*, 1974, p. 27) Lo testimoniano la denuncia degli

elementi regressivi nell'arte e nella poesia sua contemporanea, che egli interpreta come rinuncia all'impegno, sia in *Verifica dei Poteri* sia in *Saggi Italiani*, e la natura stessa delle sue coraggiose dissertazioni, il rifiuto spesso irritato ed emotivo ad ammettere quella che divenne una sua acutissima constatazione, ovvero il compiersi della crisi della dottrina marxista fagocitata dai quei processi di falsificazione del reale che andavano chiarendosi negli anni Ottanta grazie alle tesi sulla postmodernità di Jean-François Lyotard, in *La Condition postmoderne* (1979).

La necessità di mantenere irrisolta la tensione della contraddizione permane, di fatto, utopicamente in tutta l'opera di Fortini. Portare sempre in primo piano la disarmonia, il disequilibrio, l'errore nei contesti storici, sociali e culturali di cui fu testimone e protagonista, rappresentò per Fortini, instancabilmente, come per Montale, una scelta che segnalasse la fallibilità del dire poetico. La poesia, riuscendo a catturare quotidianità e totalità, stabilisce, infatti, una comunicazione più tragica, ma anche più vera con l'esistenza lacerata dell'esistente: «Credo alla verità di alcune mie poesie perché ogni loro verso porta il segno della contraddizione.» La poesia «Sopra questa pietra», pubblicata in *Composita Solvantur*, nel pubblicata da Einaudi nel 1994, che, coerentemente recita:

Sopra questa pietra
 posso ora fermarmi. Dico alcune parole
 nello spazio vuoto preciso.
 Le grandi storie
 tentennano in sonno, vacillano
 nelle teche i crani
 dei poeti sovrani.
 L'enigma verde ride la sua promessa.
 [...]
 Lo spazio dei dilemmi è verde e vuoto.
 Non può vedermi più nessuno qui, nessuno
 mi farà male mai più.

Fortini, come l'Ungaretti di «Sono una creatura», ricorre al lemma «pietra», quale simbolo della progressiva riduzione a simulacro della parola poetica. Quindi ricorre alla categoria della contraddizione per denunciare il «vuoto» su cui si affaccia ogni umano dilemma, risultante dalla lotta tra entità d' estrema densità e mancanza di contenuto, mettendo in risalto il suo essere fulcro della resistenza ad ogni riduttiva conciliazione di opposti. La poesia «La partenza», inclusa in *Una volta per sempre. Poesie 1938-197*, mette a nudo il senso goethiano della contraddizione come «morso», che si trasferisce anche nella poesia di Fortini come forte valore etico:

Ti riconosco, antico morso, ritornerai
 tante volte e poi l'ultima.
 Ho raccolto il mio fascio di fogli,
 preparata la cartella con gli appunti,
 ricordato chi non sono, chi sono,
 lo schema del lavoro che non farò.
 Ho salutato mia moglie che ora respira
 nel sonno sempre la vita passata,

il dolore che appena le ho assopito
 con imperfetta, di sé pietosa, atterrita tenerezza.
 Ho scritto alcune lettere ad amici
 che non mi perdonano e che non perdono.
 E ora sul punto di dormire
 un dolore terribile mi morde
 come mille anni fa quando ero bambino
 e lo chiamavo Iddio, e Iddio è questo
 ago del mondo in me.
 Fra poco, quando dai cortili l'aria
 fuma ancora di notte e sulla città
 la brezza capovolge i platani, scenderò per la via
 verso la stazione dove escono gli operai.
 Contro il loro fiume triste, di petti vivo,
 attraverso la mobile speranza
 che si ignora e resiste,
 andrò verso il mio treno.

La coscienza della poesia come indizio di percorso, e «certa fine», nucleo teorico de *La poesia delle rose*, torna infine in *Composita Solvantur*, del 1994, che rimane il segno più eloquente della fiducia di Fortini in quelle realtà ossimoriche, perturbanti ed interagenti, che la scrittura creativa e l'impegno intellettuale possono portare alla luce. Si tratta infine di realtà scomode, come quelle che emergono dalla poesia di Pasternak, dalle opere teatrali e in versi di Brecht, dai racconti di Kafka, come pure dagli scritti filosofici di Kierkegaard, quali testimonianze di conflitti reali dell'artista e del pensatore in costante dialogo con passato, presente e futuro, per la realizzazione attraverso l'arte di avventure umane, di cui diventa perfino difficile afferrare il senso, per verità irrisolte da mai darsi «una volta per sempre». Se una grande lezione ancora trasmette l'opera di Fortini è certo questa.

Saggio tratto dalla tesi di Ph.D, *Essay Writing, Lyric Diction and Poetic Translation in the Work of Franco Fortini* (University College London, 2004).

Note:

- 1] Lo scritto di Franco Ferretti è pubblicato nel volume di saggi *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, a cura di Carlo Fini, 1980, pp. 73-76.
- 2] Si vedano i saggi di Fortini inclusi in *Verifica dei poteri* che discutono la tesi schilleriana dell'esigenza di un'educazione estetica dell'umanità, in *Lettere sull'educazione estetica del genere umano* (1795), opera che sostiene il valore formativo dell'arte tragica.
- 3] La questione è affrontata da Fortini ne *La poesia delle rose*, sui cui contenuti mi permetto di rimandare al mio volume *Poem of the Roses, Linguistic Expressionism in the Work of Franco Fortini* (Troubador, 2004).
- 4] Per Benjamin, la verità, l'unità e la totalità delle cose sono enfatizzate dalla dimensione enigmatica dell'opera d'arte nel suo rapportarsi al presente massificato. Mi riferisco qui ovviamente agli scritti di Walter Benjamin sui linguaggi poetici, nei saggi «Sulla lingua in

generale e sulla lingua degli uomini», del 1916, «Il compito del traduttore», del 1923, e «Il dramma barocco », del 1928.

Dialogo a più voci

A partire da una sollecitazione al dialogo di Marco Giovenale in occasione di un mio post, si è avviato un dialogo a più voci sui temi della 'ricerca'. Nel numero scorso, abbiamo pubblicato gli interventi di Giorgio Mascitelli, Davide Racca, Giulio Marzaioli, Marina Pizzi, Carlo Dentali, Giuliano Mesa, Gherardo Bortolotti. In questo numero, presentiamo le riflessioni di Luigi Severi e Giampiero Marano.

Il lavoro finale è stato raccolto in un e-book di *Poesia Italiana E-book*:

www.cepollaro.it/poesia_italiana/DialoTes.pdf

* * *

11. Luigi Severi, *Poesia e intenzione*

Caro Biagio, caro Marco, e cari tutti,

ho aperto e richiuso, aperto e richiuso per giorni le vostre intense epistole.

Con una certa impaurita circospezione: i temi che vi siete proposti di affrontare cercano il senso stesso del fare poesia (anzi, del fare letteratura) oggi.

Mi provo a sdipanare il mio pensiero, che lascerò procedere per frazioni, per suggestioni. Metodo frammentario di cui mi scuso fin da subito, e che voglio addebitare almeno in parte al (piacevole) genere elastico del codice epistolare.

La questione *poesia di ricerca – poesia di risultato* è questione di sostanza. Cioè: di collocazione della poesia (ma della letteratura tutta, e dell'arte, e della musica) rispetto a questa epoca storica, e alla percezione che in questa epoca il poeta ha di sé, e della propria attività. La sua posizione rispetto alla tradizione; la sua possibilità di pronunciare parole nuove, o ereditate, o dotate di un senso ascoltabile, memorabile, persino tramandabile, o non invece finito in se stesso, ovvero: nato morto.

Siamo in un'epoca inibente sul nascere: ogni strada intrapresa ha un sentore di retorica deteriore, di insincerità, di posa letteraria, di già visto, di già compulsato mille volte.

(Probabile che neanche questo sia nuovo, ma sia invece un clichè di tutte le fasi di ultra-maturità, cioè di decadenza: un romanzo come il *Satyricon* era prima di tutto un gioco con le tradizioni precedenti, sentite come ripetitive e isterilite).

Oggi, però, questa percezione di errore ad ogni passo, ovvero di impossibilità sia di recupero della tradizione, sia di innovazione, è decisamente più radicale. La sensazione di partenza, cioè la sensazione di svuotamento dell'arte, e di fine delle tradizioni (o meglio: fine della loro utilizzabilità, della loro stringente, anche se sempre violabile, necessità) non è dissimile da quel senso di esaurimento che deprimeva i più acuti e meno schematici intellettuali di inizio Novecento. Jacques Vaché lamentava il «senso dell'inutilità teatrale (e senza gioia) di tutto».

Ma in quel momento il senso del vuoto poté generare dada, cioè la festosa e drammatica *nihilatio rerum*, e dunque le altre avanguardie (e esperienze limitrofe), animate dalla coscienza di partorire

una nuova tradizione – che poi nuova era solo in parte, affondando le radici nel romanticismo e in generale nei dilemmi dell'artista di era industriale.

In questo, a distanza di un secolo, e dopo le varie post- o neo- avanguardie, è la nostra difficoltà: davvero *tutto* ci sembra già detto.

(Al primo neo-, al primo post- siamo ancora in un'intrapresa possibile, perché in qualche modo anche la ripresa a voce alta ha la sua originalità, e il suo diritto ad essere e ad acquisire un potere di storicizzabilità. A ben vedere, proprio di potere si tratta. Tra le vocianti ma al fondo fragili posizioni di Sanguineti, e di certa ripetitiva neoavanguardia, e le riflessioni persino dell'ultimo Breton, quello anni Sessanta, non posso che inclinare per quest'ultimo).

Il fatto che *tutto* sembri (sia) già detto è il cuore *teorico*, e al tempo stesso *emotivo*, del postmoderno. A sentirne i teorici, da Lyotard a Vattimo, per stare a quelli 'storici', il postmoderno sarebbe una fase storica, culturale, di pensiero, radicata nel passato ma, nei fatti, nuova.

Inutile riepilogare i fatti salienti: fine della storia; fine della tradizione come diacronia; fine delle grandi narrazioni; ecc.

Tutto questo sempre di più mi sembra il frutto di un gigantesco illusionismo storico, di cui gli intellettuali, deprivati, sul finire degli anni Sessanta, di strumenti ideologici cristallizzati e bisecolari, sono state le prime vittime, quando non se ne siano divenuti gli ipnotizzati (ma spesso anche: gli *interessati*) propugnatori.

La postmodernità non è affatto una post-epoca: è semplicemente una fase decisiva della modernità, le cui tendenze, da sempre attive, si sono infine serrate e acuite: invisibilità e transnazionalità dei poteri reali; tecnocrazia; manipolazione della cultura di massa, lentamente fatta coincidere con la cultura tutta; svuotamento delle coordinate critiche; ecc.

La fine della storia non è altro che fine della percezione della storia. La compresenza delle diacronie, delle tradizioni, delle storie, ha portato semplicemente alla loro ilare, stordita opacizzazione, cioè all'affievolimento del senso storico (cioè etico) che l'uomo, fino a Camus e più che mai (non paia paradosso) a Beckett, ha sempre avuto di se stesso, come unica resistenza al dubbio, alla precarietà biologica, all'insolubile problema del male.

Si è creduto di essere in un'epoca altra (ma dopo il *post-* di un'epoca, che c'è? l'abisso, non a caso, dell'indeterminatezza), e invece eravamo, e in pieno, nella stessa: quella partorita dalla trasformazione della società maturata in Europa nel corso del Settecento.

L'età industriale. L'età borghese.

Nei suoi tratti di fondo, che poi sono quelli che condizionano l'appercezione dell'individuo nella comunità, e della comunità medesima, a me pare che la nostra epoca sia la medesima in cui vivevano i romantici. Certo, è mutata drasticamente l'intensità dei mezzi teorici e tecnici che usa, ma non ne è mutata la natura, non la mira.

Molte definizioni positive del postmoderno non perdono validità proiettate all'indietro, sul corso tutto della modernità. Prendiamo Jameson, quando additava nella dimensione schizofrenica la modalità rappresentativa e interpretativa per eccellenza del postmoderno. Nella sostanza, mi sembra forte la continuità con tutta la modernità; al limite, potremmo dire che col passaggio a questa nuova fase della modernità si abbia (però nei casi migliori) un passaggio dalla parola paranoica a quella più propriamente schizofrenica, via via più incline al silenzio (Beckett è segnava).

Riguardando all'indietro, cioè all'intero arco del moderno, vengono in mente le visioni di Blake, o le pagine di Nerval, che schizofrenici erano in effetti. Viene in mente Campana. Vengono in mente le passeggiate dello schizofrenico, dal *Lenz* di Büchner, ai libri di Walser (non a caso riscoperto negli anni Settanta). Vengono in mente i surrealisti, *Murphy* e poi *Watt*; ecc.

E già Todorov, del resto: «Il rifiuto del linguaggio in quanto evocazione del mondo o, come si usa dire nella teoria estetica, in quanto imitazione, risale grosso modo all'epoca romantica (alla seconda metà del Settecento); oggi potremmo dire che a partire da quel momento l'idea di letteratura comincia a "psicotizzarsi"».

La cessazione del *telos* storico, modo più laico di esprimere la «fine della storia», proclama che per anni abbiamo dovuto sopportare, è per l'appunto il dramma di molti dei più acuti intellettuali fin dal principio dell'Ottocento. Sentivano che il mito puramente materiale del progresso stava desertificando il concetto stesso di civiltà, e dunque la coltivazione etica del *senso*, che il filo della storia sa trasmettere. Ad apertura di pagina, il *Dialogo di Tristano e di un amico* sembra il lunario dei tempi nostri.

Proprio Leopardi più che ogni altro aveva già avvertito l'angoscia delle epoche a venire, *nella sostanza* ideologica non dissimili dalla sua. Eccolo, nel 1820:

Non è più possibile l'ingannarci o il dissimulare. La filosofia ci ha fatto conoscer tanto che quella dimenticanza di noi stessi ch'era facile una volta, ora è impossibile. O la immaginazione tornerà in vigore, e le illusioni riprenderanno corpo e sostanza in una vita energica e mobile, e la vita tornerà ad esser cosa viva e non morta, e la grandezza e la bellezza delle cose torneranno parere una sostanza, e la religione riacquisterà il suo credito; o questo mondo diverrà un serraglio di disperati, e forse anche un deserto.

Queste parole non sembrano scritte per noi? Leopardi è, del tutto, nostro contemporaneo. Del resto, cosa avrebbe auspicato Breton, un secolo dopo? Di rifecondare l'immaginazione perduta, attraverso il sogno, l'inconscio, la surrealtà.

E qui siamo alla questione delle avanguardie. Su cui mi trovo perfettamente d'accordo con Marco. Limitarsi a espungere con un tratto di penna le avanguardie, come molti fanno (non Biagio, ovviamente, che sa bene invece ciò di cui parla e che ha attraversato), mi pare sia un ulteriore frutto del postmoderno, cioè del suo tratto più tipico, lo svuotamento di memoria.

(Tanto più se sotto la specie di rimestio alla rinfusa di materiali orizzontalizzati, come se la memoria fosse uno scaffale del supermercato. Valgano molti narratori bulimici e superficialmente enciclopedici di oggi).

Invece. Ha molto più senso di quanto non si creda leggersi i manifesti scritti un secolo fa. Anzi: ha un senso attuale, persino: *profetico*.

Basta aprire il *manifesto dada 1918*: potrebbe esser scritto oggi.

Basta aprire il *Manifesto surrealista 1924*: dove c'è più rischio, ovviamente, perché c'è un rilancio del senso. Però si resta attoniti di fronte alla tonante attualità di molti passi.

Certo: quel che è superato, delle avanguardie, è l'aspetto ideologico, settario, incendiario. Ma non v'è dubbio che esse si siano fatte, fin da subito, tradizione, ed anzi siano tra le tradizioni più autorevoli, non solo novecentesche.

(E del resto lo stesso Tzara ci avrebbe tenuto; anche perché, come lui ripeteva sempre, vita e letteratura sono contraddizione in movimento).

Il discorso fa tutt'uno con quello sulla spesso invocata "fine del Novecento".

Cosa vuol dire essere fuori dal Novecento? Perché questa grande necessità?

A me pare che anche questa fretta di archiviazione (di mutilazione della memoria) derivi da un inconscio lasciarsi dominare dal postmoderno, da un esserne agiti.

La tradizione (più che mai novecentesca, da cui procediamo) è il filo del senso, è il dialogo con la storia, è l'ascolto per definizione. L'uscita (per dir così) dal Novecento si può avere solo nella sua piena rimeditazione. Nell'ascolto pieno, appunto, delle tradizioni moderne, che nel Novecento hanno il loro culmine.

Invece, mi pare che ci sia una specie di rimozione del Novecento più difficile, meno servibile a una poesia "media", da fare in serie, editorialmente ancora in qualche modo smerciabile.

Finisce così che le stesse avanguardie sono più citate che conosciute. Non più lette nelle opere, ma solo fiutate da compendi. Chi oggi legge con attenzione, con studio i risultati di Jean Arp? Versi che potrebbero essere scritti oggi. Chi legge le opere teoriche di Kandinskij, il cui punto di partenza è sempre: porre argine al materialismo e alla mercificazione predominante col pensiero e l'azione artistica.

Ma siamo sempre lì.

La parola "tradizione" ormai infastidisce, crea sospetto. Spesso ci si sente rispondere: che vuol dire *tradizione*? Ognuno c'ha la propria.

Cosa vera, ma ovvia e povera. Una visione del genere mi pare sia il frutto di una dolorosa semplificazione del fare letterario, anzi di più: uno scarico di coscienza, ben tipico dei tempi. La frettolosa, autarchica mancanza di condivisione non è rispetto dell'altro, anche se spesso vi si maschera, ma è solo totale asservimento alla mancanza di parola e di dialogo tipica della postmodernità, e di induzione di resa che le è propria.

Tradizione è storia; e la storia non è mai finita, piaccia o non piaccia; la diacronia non è mai finita: noi siamo diacronia e storia in atto: piaccia o non piaccia.

(Altro è la coercizione della tradizione: ma da questo siamo usciti, per opera della tensione sperimentale dal romanticismo ad oggi, e soprattutto per opera salutare delle avanguardie e del modernismo).

Certo: dire "fine della storia", vuol dire: "fine della percezione della storia" nelle coscienze tutte, intellettuali (che però cessano di esserlo) compresi. Ma questo non è un dato come un altro: questo coincide con l'isterilimento di ciò che è propriamente umano.

Da questa somma di illusionismi postmoderni (suicidi) è insorta la peggiore delle conseguenze: l'interruzione completa dell'ascolto. Dell'ascolto diacronico; dell'ascolto sincronico.

Finiti i tempi dello sforzo totale di lettura, che era anche profondamente morale. La memoria onnivora è in Dante, ma è anche in Folengo, Cervantes, Quevedo, Sterne, negli intarsi di Maldador: è insomma l'arte consapevole, che sa di gestire un senso, a costo di lasciare residui. L'arte

coraggiosa, che rischia e si mette in gioco, a prezzi di torture personali, di scacchi violenti, di fallimenti (e qui è ancora l'imperfettissimo Maldador, o la perenne illeggibilità del *Baldus*).

Nella modernità ultima, basta poco per essere creduti colti: basta limare qualche citazione, vederne l'effetto: e la ricerca letteraria è già finita.

Pavese già avvertiva bene la gravità del morbo, in un suo pezzo del '45, che non a caso si intitolava *Leggere*:

Leggere non è facile. E succede che chi ha, come si dice, studiato, chi si muove agilmente nel mondo della conoscenza e del gusto, chi ha il tempo e i mezzi per leggere, troppo spesso è senza anima, è morto all'amore per l'uomo, è incrostato e indurito nell'egoismo di casta.

Parole come tuoni, attualissime oggi. Nell'accademia, che dovrebbe essere il tempio dell'*humanitas*, si trovano quasi soltanto dei semi-intellettuali «morti all'amore per l'uomo».

Ma anche nel mondo degli scrittori e scrittorini, dei poeti e dei poetini: semi-intellettuali chiusi in se stessi e nel proprio salottino, quasi sempre «morti all'amore per l'uomo».

Così è ora; così è da più di vent'anni a questa parte: e ha ragione chi se ne addolora, perché non è solo un fatto di scusabile pigrizia: è la fine del ruolo della letteratura, che è lettura ed ascolto prima che altro.

Fine dell'ascolto che, però, al momento appare l'inevitabile frutto di una prassi: l'isolamento porta alla disabitudine, allo spegnimento della responsabilità. Se tutto è uguale a tutto, se ogni manierismo vagamente accettabile è poesia o letteratura (ciò che è il risultato del pigro abbandono delle tradizioni, dello studio, della lettura), allora nessuno accetta più di essere messo in crisi, e tenderà a rivolgersi soltanto all'amico, sempre sul piano del favore-restituzione del favore. I critici sposano poetiche o poeti solo per vicinanza domestica, per *domicilio*, quasi mai per passione intellettuale. Il che ha contribuito a rendere, dopo che cronico, anche farsesco l'isolamento e la sterilità e l'irrelevanza non si dirà civile, ma persino culturale del mondo della poesia nel suo complesso.

Del resto, è proprio in questo atteggiamento che vedo più che mai una continuità col Novecento. Continuità, in particolare, tra l'ultimo venticinquennio del secolo trascorso e il primo decennio del nuovo. Quasi quattro decenni di monadismo poetico, che non ha dato e non poteva dare, *nell'insieme*, risultati memorabili.

Questo è un punto delicato. Poiché è vero che conta l'*opera*, come dice Biagio. Che è con l'*opera* che bisogna confrontarsi. Ma è anche vero che se l'*opera* non è ascoltata, finisce per implodere in se stessa: poiché l'*opera* è comunicazione, e se non c'è ricevente, è doloroso sperpero storico. A meno di non aderire al paradosso adorniano: il poeta inascoltato nell'industria culturale. Una cellula di senso nel flusso insensato e mercificato. La cosa ha il suo fascino: ma non siamo lontani dal senso della preghiera delle monache di clausura.

Viceversa, l'*opera* deve essere valida in sé, per così dire 'pura', ma deve anche sforzarsi di fare discorso, deve sempre mettersi in gioco con la realtà, come fosse certa di essere ricevuta dall'intera epoca storica, nella continuità di epoche storiche. Ecco a che serve l'intenzione; ecco a che serve lo sforzo di ascolto.

In questi anni è mancato (e purtroppo continua a mancare) il tessuto d'ascolto, la tensione di confronto, la percezione del sé collettivo nella diacronia tutta. La grande, straordinaria intuizione di *àkusma* è qui. Non è un'intuizione come un'altra: è la chiave del nostro tempo.

Cerco di spiegarmi meglio.

Le occasioni sono state un libro cruciale non tanto perché tutti ne debbano per forza venerare la poesia, ma perché è nato da un intreccio fitto, oggi impensabile, di relazioni intellettuali, di sedimenti passati, di intenzioni presenti, di percezioni e pensieri corrisposti, dibattuti, con-sentiti. È un libro scritto insieme *da un'epoca e da Montale*: ecco perché, nonostante la sua difficoltà, soccorreva ai soldati che partivano per la guerra, e lo avevano nello zaino (e se anche fosse un mito, avrebbe un senso); ed ecco perché oggi non ne possiamo prescindere per capire quel Novecento.

Nell'epoca postbellica, la poesia europea, dando fondo a tutti gli stili e i modi che poteva, ha notomizzato il perimetro umano di realtà, attraversandolo per tutti i versi. Ancora era nella tradizione. Si divertiva a negarla, ma c'era in pieno.

Poi (ed è un "poi" che dura fino ad oggi, rete o non rete): la perdita di questo tessuto, ha monadizzato la scrittura, svuotandola di senso storico (ribadisco: a prescindere dal valore della singola opera).

Se vogliamo, possiamo intendere questi nostri anni come la conferma atroce che la parola umana, nel vuoto di ascolto, si svuota.

Ogni opera, ogni poesia, ogni libro dotato di senso è una battuta di dialogo senza risposta. Non manca di senso proprio, ma manca di senso totale. Consumata nel silenzio, scompare in pochi attimi. Come un fiammifero che non abbia acceso legna. Come un profumo che non sia stato fiutato, disperso nell'aria.

Scrivo Marco, con parole implacabili ed esatte: «È *la coscienza* di questa complessità - e della non disgiunta complessità della poesia - a non esser trasmessa; a non essere *stata* trasmessa».

Come non è finita la storia, così non è finita la tradizione. Ne è semplicemente finita la coscienza. E questo non è un segno di novità storica: è solo il risultato di un esacerbamento del sistema capitalistico, che a questo scopo ha sempre teso.

La conseguenza spirituale, quella è nuova: la spettrale desertificazione delle coscienze. Non c'è più dio, ma non c'è più nemmeno una percezione laica, una sponda di senso che faccia argine all'abisso, come auspicavano Leopardi, Nietzsche, Camus. C'è una specie di tranquillo (ma agghiacciante) abisso immemore.

C'è un relativismo che non è il relativismo dadaista, cosciente e critico e dunque fertile, seminale; ma un relativismo secco, monadico, asservito alla realtà.

Da questo clima di resa si può uscire, a mio avviso, col ritorno al discorso-ascolto, al senso condiviso e dibattuto, al suo radicamento storico ed etico.

La via percorribile, in questa direzione, mi sembra proprio quella della scrittura volontariamente (starei per dire: *volontaristicamente*) sperimentale. La scrittura come progetto, come ambizione di rappresentare secondo una visione della storia e della realtà.

Proprio quelli che a Biagio sembrano i difetti della *poesia di ricerca*, a me suonano oggi come sue virtù.

L'espressione delle intenzioni, sia anche superato (o tradito) dal *risultato*, è comunicabile quanto il risultato. Si accompagna alla lettura e all'ascolto dell'opera, è parte integrante e propulsiva del suo carburante dialogico.

È poi vero che il conflitto delle intenzioni ha colmato molto Novecento, ma non senza un folto confronto tra opere. È proprio questo il terreno fertile su cui sono nati capolavori collaterali: senza futurismo e dada è difficile concepire *Ulysses*; senza il fermento teorico e pratico dell'espressionismo, è impensabile Kafka, o certo Musil; ecc. Può darsi che negli anni Sessanta ci sia stato un tracimare dell'intenzione e della teoria: però, se 'possiamo' dimenticare Robbe-Grillet, è più difficile dimenticare Perec; se vogliamo dimenticare il tardo surrealismo, è più difficile dimenticare il parigino Cortazar; e via così.

È su un terreno fertilizzato da parola, teoria, confronto critico, certo sempre intrecciati a prassi e opere, che nasce anche l'opera complessa, che (come si dice) "parla da sola". Ed è anche un terreno del genere che sfavorisce le miopie, le gelosie microscopiche e tribali, le disonestà intellettuali di cui parla Giuliano, e che in un regime di marginalità frazionata e di ascolto intermittente è una facile, sebbene paradossale, abitudine.

In secondo luogo, non è forse un caso che il proclama delle intenzioni, e il conflitto tra le intenzioni contrapposte, si siano accompagnati spesso alla difesa del fare letterario, e che abbiano contraddistinto, con insistenza a tratti disperata, proprio la modernità: l'epoca in cui viene sconfessata la priorità della parola rispetto al lavoro produttivo: prima di allora si cercavano i principi universali del poetare, vertice delle attività dello spirito; dalla *Defence* di Shelley in poi si tenta almeno di giustificare la legittimità ad esistere del poetare.

La crisi delle intenzioni, la crisi del senso, ha anche portato a uno svuotamento della ricerca formale, spesso fine a se stessa, e insieme a un impoverimento del potenziale rappresentativo, anche in assenza di ricerca formale.

Viene da credere che oggi Monti parrebbe un genio, o perlomeno non sarebbe stimato diversamente da Foscolo. Perché Monti era un versificatore decisamente superiore a Foscolo, per competenza prosodica, per sensibilità musicale, per capacità di variare il registro. Ma non era poeta: perché la sua versificazione era vuota di *intenzione*, cioè di *radicamento etico*, di *senso*.

Oggi trabocchiamo di versificatori. Anzi, diciamo la verità: i versificatori piacciono all'editoria, perché sono dentro una masticabile *medietas* linguistica, che non aggredisce la realtà, non la mette alla prova, ed è dunque (poco, ma pur sempre) vendibile. I poeti sono pochi e sono (quasi tutti) altrove, nel sottosuolo, ad implorare spiccioli di ascolto, sempre parcellizzato, sempre precario.

Foscolo, per molti versi, è uno scrittore sperimentale. *Le Grazie*, con la loro forma sbriciolata e imperfetta, sono l'opera di un poeta che ha metabolizzato l'orrore dei propri tempi ma non sa sfuggirvi: la forma si apre, si fa lucente, ma al tempo stesso collassa, si fa monumento non tanto del passato, quanto di un sogno irrealizzato: *Le Grazie* sono una tela astratta, in cui l'ascolto di ogni tradizione diventa fallimentare intuizione di perennità.

E questo è il punto. Scrittura sperimentale non vuol dire (e non ha mai voluto dire) vuoto formalismo. È la capacità di sforzare sempre la forma verso l'espressione di un senso cercato nella realtà, nel confronto con le voci del passato e del presente.

Foscolo insegna che recuperare l'immaginazione è forse impossibile. Recuperare il senso della bellezza è certo impossibile. Ma in fondo, neanche è necessario. Necessario è il *radicamento etico* della scrittura: ascolto delle tradizioni tutte (dunque lettura, lettura, lettura a ritroso); coscienza

critica del proprio tempo; ascolto dei testi poetici del proprio tempo (dunque lettura, lettura, lettura); comunicazione franca, non più impaurita, asservita, egocentrata; su uno sfondo di solidarietà umana, laica.

Sono queste le premesse etiche per il ripristino di una scrittura sperimentale, fondata anche sul confronto tra le intenzioni (poiché solo da un serrato studio può nascere l'intenzione). Allo scatto dell'intenzione deve legarsi lo scatto della piena consapevolezza: un'assunzione di responsabilità: lo scrittore ha il dovere di ascoltare, per poter produrre senso. E la scrittura sperimentale è scrittura che tenta il senso in modo inquieto e insoddisfatto, lo ricerca all'indietro, lo proietta in avanti, anche senza volerlo (come il sempre incompiuto Gadda; come *Corporale* di Volponi; come il primo Moresco).

Scrittura sperimentale non è *nuovo*, non può più essere l'ingenuo *Make it new*. La scrittura sperimentale ha ormai la sua bisecolare tradizione: tradizione paradossa ma altissima, che ci ha insegnato a non prendere nulla dal passato senza meditarlo; a diffidare dei codici medi, dei petrarchismi disinnescati, per cui si addomestica il senso in ricami; a forzarlo, il senso, lasciarlo vibrare per vie di attrito, di violenza verbale, di autocontraddizione, perché sia esca a una non mai sopita coscienza critica e immaginativa; a diffidare dei poteri (editoriale incluso), per ritrovare sempre la strada dell'umanità e dell'humanitas (il brulichio di senso dei perdenti, e dei perduti); a riplasmare le forme sulla base del sempre fragile (e sempre ispezionabile) nesso tra coazione della realtà, coscienza pericolante (e sempre trasfigurante in inconscio), medium volatile e parziale della parola. Scrittura sperimentale come intasamento di significati umani, sceverati e risolti sulla tela istantanea della scrittura, attraverso la rarefazione progressiva e silenziante (Arp), o viceversa attraverso la polifonia plurilinguistica e aggregativa (Pound).

Capisco bene la prudenza di un poeta come Biagio, che di poetiche e definizioni ha assistito all'infinita nascita, tramonto, narcisistica contrapposizione. E anzi, ben oltre: la sua sarebbe la posizione ottimale, se in un contesto di dialogo continuo, di produzione di senso viva, fisiologica e circolante.

Ma in questa ultramodernità che lascia muti, isolati, sterili, il dialogo tra le intenzioni, la scrittura come sperimentazione mi sembrano volontaristiche palestre di convogliamento del senso, bene associabili a quella tensione totale all'ascolto, generosa ed aperta, che lo stesso Biagio con grande fermezza giudica necessaria. Ascolto non come principio di assottigliamento delle differenze (come mercato richiede), ma come strumento delle differenze, e del valore.

Auspicio, dunque: auspicio che il senso torni a trafiggere, interpellare la realtà, la società, le tradizioni, riacciando il filo della memoria di contro alla monadizzazione postmoderna. Che la scrittura, dopo aver preso atto della sua marginalità sociale, non perda almeno il suo peso specifico etico, prima di tutto nell'essere filo di pensiero, memoria, persino direi: rimozione, quando consapevole alleggerimento.

In questo c'è continuità di percorso: in ogni tempo, in ogni luogo. Una visione laica delle cose letterarie, non ideologizzata, non sacerdotale, ma che responsabilizza il gesto della parola significante e della forma, l'ha espressa, nel III secolo d.C., il grande poeta cinese Lu Ji.

Ai suoi concetti, sobri, precisi, eticamente centranti, nulla c'è da aggiungere:

Il poeta sta al centro

di *un* universo,
contempla l'enigma;

Il poeta non dà soluzioni: contempla l'enigma: il nodo di bene e di male; di nato e di non nato: la perenne contraddizione. In ciò stesso producendo senso, che è poi l'argine al caos del male:

Benché ogni forma sia diversa,
tutte si oppongono al male.

*

12. Giampiero Marano, *Non c'è "risultato" senza ricerca*

“La poesia, quando è buona e conta, è solo di risultato”, dice Biagio Cepollaro. E ha ragione: alla poesia è giusto chiedere *cose*: il dono di uno *shock* intellettuale, concrete evidenze di rinascita e rinnovamento. Sono, invece, meno d'accordo sul fatto che “autodefinire il proprio lavoro” significherebbe per il poeta “creare per lo più fantasmi identitari ed ipostasi, più o meno impositivi e aggressivi”: è vero che l'interminabile secolo delle ideologie non è ancora trascorso e che non stiamo neppure sfiorando la fase della convalescenza ma continuo a credere, con il De Angelis di *Poesia e destino*, nella “parola pensante che divora e rigenera le sue deduzioni”, nella sorellanza di teoria e poesia. Dall'altra parte, un clamoroso ma, ahimè, non impossibile fraintendimento dell'enfasi posta sul “risultato” può comportare di fatto la liquidazione del *background* culturale, della riflessione sul linguaggio, del continuo aggiornamento interdisciplinare: la *ricerca* necessaria alla poesia e alla critica almeno quanto la famigerata “vita”. Nell'odierno imperversare di un pessimo intuizionismo estetico-sentimentale l'atto della lettura viene a coincidere con l'eccitazione del fruitore che si ammira nello specchio delle pseudo-esperienze descritte dall'aspirante poeta “di risultato”, infinitamente lontane dalla necessità di avvicinare la poesia alla precisione inesorabile della matematica per mirare al cuore, all'unità profonda e non apparente del reale. So, lo ribadisco, che la posizione di Cepollaro non è questa, non è una rimasticatura del vecchio Croce. Allo stesso modo, il suo “postmodernismo critico” che opportunamente opera “per incroci puntuali, per punti di confluenza”, cioè in senso sincronico, nulla può spartire con l'eventualità di voci che, insoddisfatte dell'accademia o di quanto ne è rimasto, risolverebbero il proprio scontento nell'invocazione di una critica genuflessa davanti alla natura parimenti sincronica, puntuale e non lineare, del tempo della tecnica, del mercato globale, del web ecc. Una critica che senz'altro sembrerebbe “collaborazionista” ai poveri di spirito incapaci di apprezzarne la maestria nel cavalcare la tigre del tecno-capitalismo in attesa della Redenzione, dell'avvento del Vero Comunismo (ma sulla questione rimando all'intervento di Giuliano Mesa)... In realtà la “poesia di risultato” schiude, secondo me, un orizzonte che non fa parte né della modernità né della postmodernità, annuncia una teoria e una pratica situate addirittura oltre la dicotomia tra belle arti e arti applicate. La poesia di risultato fa riferimento a una visione della poesia come nutrimento *utile* contemporaneamente alla mente e al corpo, all'io e alla comunità, e dunque in grado di rivolgersi a più livelli di consapevolezza; esige una critica non tanto armata di strumenti, metodi e strategie quanto *concentrata* sulle molteplici dimensioni del testo poetico e sulla capacità di trasmettere novità: dove il “nuovo”, dice bene Cepollaro, non è un'astrazione storiografica né una proprietà intrinseca del testo ma un attributo dell'esperienza della parola – esperienza legata nell'intimo a un intero mondo di presenze, di significati uguali e sempre-nuovi dei quali noi, occidentali e postmoderni, sempre più difficilmente riusciamo a cogliere la potenza vertiginosa.

INDICI

Per una Critica futura, n. 1, ottobre 2006

Andrea Inglese, *Editoriale*

Gherardo Bortolotti, *Su Neuropa*

Alessandro Broggi, *Questionario*

Biagio Cepollaro, *Note per una Critica futura*

Marco Giovenale, *Del sottrarre*

Per una Critica futura, n. 2, gennaio 2007

Andrea Inglese, *Editoriale*

Biagio Cepollaro. *La poesia letta. Cinque incontri di poesia: Alessandro Broggi, Florinda Fusco, Giuliano Mesa, Italo Testa, Michele Zaffarano.*

Stelvio di Spigno, *Due testi e questioni di trasparenza.*

Marco Giovenale, *Due letture di Due sequenze. Su Massimo Sannelli.*

Andrea Inglese, *Come è scarna la lingua della gioia.*

Francesco Marotta, *Su Lavoro da fare di Biagio Cepollaro*

Per una Critica futura, N.3, aprile 2007

Andrea Inglese, *Editoriale*

Giuliano Mesa, *Biografia perdute (Parte I)*

Marco Giovenale, *Scheda o schema per un dialogo su sperimentazione / avanguardia / ricerca*

Andrea Inglese, *L'impronunciabile parola "avanguardia"*

Biagio Cepollaro, *Amleto dopo Wittgenstein*

Davide Dalmas, *Su Trilogia*

Dialogo a più voci. Poesia di ricerca e di risultato

Interventi: Biagio Cepollaro, Marco Giovenale,

Giorgio Mascitelli, Davide Racca,

Giulio Marzaioli, Marina Pizzi,

Carlo Dentali, Giuliano Mesa,

Gherardo Bortolotti



RISTAMPE

Luigi Di Ruscio *Le streghe s'arrotano le dentiere* (1966)
Giulia Niccolai *Poema & Oggetto* (1974)
Mariano Bairo *Camera Iperbarica* (1983)
Giuliano Mesa *Schedario* (1978)
Benedetta Cascella *Luoghi Comuni* (1985)
Corrado Costa *Pseudobaudelaire* (1964)
Marzio Pieri *Biografia della poesia* (1979)
Nanni Cagnone *Armi senza insegne* (1988)
Giorgio Mascitelli *Nel silenzio delle merci* (1996)
Cristina Annino *Madrid* (1987)

INEDITI

Marco Giovenale *Endoglosse*
Massimo Sannelli *Le cose che non sono*
Francesco Forlani *Shaker*
Florinda Fusco *Linee* (versione integrale)
Andrea Inglese *L'indomestico*
Giorgio Mascitelli *Città irreale*
Sergio Beltramo *Capitano Coram*
Gherardo Bortolotti *Canopo*
Alessandro Broggi *Quaderni aperti*
Luigi Di Ruscio *Iscrizioni*
Sergio La Chiusa *Il superfluo*
Giorgio Mascitelli *Biagio Cepollaro e la Critica* (1984-2005)
Guido Caserza *Priscilla*
Biagio Cepollaro *Lavoro da fare*
Sergio Garau *Fedeli alla linea che non c'è* (Tesi di laurea sul Gruppo93)
GianPaolo Renello *Nessun torna*
Francesca Tini Brunozzi *Brevi danze*
Amelia Rosselli *Lezioni di metrica* 1988
Biagio Cepollaro *Note per una Critica futura*
Ennio Abate *Prof Samizdat*

F. Fusco, J. Galimberti, A. Inglese,
F. Marotta, G. Mascitelli, G. Mesa
Lecture di *Lavoro da fare* di Biagio Cepollaro
Carlo Dentali *Cronache*
Marina Pizzi *Sconforti di consorte*
Alessandro Raveggi *VS*

Stefano Salvi Il seguito degli affetti
Massimo Sannelli Undici madrigali
Michele Zaffarano Post-it
Sergio Beltramo L'apprendista stregone
Biagio Cepollaro Incontri con la poesia (2003-2007)
Massimiliano Chiamenti Free Love
Paola Febbraro Fiabe
Jeamel Flores- Haboud La ricerca dell'essere
(trad. di Giuliano Mesa)

Francesco Marotta Hairesis
Francesco Marotta Scritture (saggi)
Massimo Orgiazzi Realtà rimaste
Giovanni Palmieri Teratologia metropolitana. Cinque prodigi
esperpentosi di Giorgio Mascitelli
Erminia Passannanti Il Morbo
Angelo Petrella Avanguardia, Postmoderno e Allegoria
(teoria e poesia nell'esperienza del Gruppo 93)
tesi di laurea

Gherardo Bortolotti, Biagio Cepollaro, Carlo Dentali,
Marco Giovenale, Gianpiero Marano, Giulio Marzaioli,
Giorgio Mascitelli, Giuliano Mesa, Marina Pizzi,
Davide Racca, Luigi Severi
Dialogo a più voci. Poesia di ricerca e poesia di risultato

Giuseppe Catozzella La scimmia scrive
Biagio Cepollaro Intervista di Sergio La Chiusa su Poesia Integrata.
Fabio Franzin Entità
Jacopo Galimberti Dal basso e altre poesie (2004-2007)
Francesco Marotta Scritture vol. II
Antonella Pizzo Partenope
Nicola Ponzio Esercizi del rischio
Davide Racca Oltremaescuro
Luigi Severi Sull'intellettuale dissidente

CORSO DI POESIA INTEGRATA

Le parole che trasformano
di Biagio Cepollaro



Il processo creativo come tale affonda le sue radici nelle potenzialità vitali di una persona.

Attraverso lezioni individuali e per piccoli gruppi si affronteranno i temi della scrittura poetica non solo dal punto di vista retorico-stilistico ma anche come processo creativo da esplorare.

Il Corso di Poesia Integrata, 'Le parole che trasformano', prevede un lavoro a monte dell'atto di scrittura: l'approssimarsi al luogo dove la parola poetica si forma, convogliando immagine, suono e senso per lasciarli emergere da un fitto tessuto di relazioni.

Il Corso di Poesia Integrata propone un approccio dialogico alla lettura e alla scrittura secondo prospettive derivanti anche da tradizioni non occidentali, tese ad un coinvolgimento più intenso ed insieme consapevole nell'esperienza estetica.

La lettura e la scrittura potranno essere sperimentate nei loro aspetti più sottili, integrando dimensioni concettuali ed emotive fino a qualificare la stessa esperienza della poesia come un momento importante del percorso di crescita personale.

CORSO DI POESIA INTEGRATA

Biagio Cepollaro

Corsi individuali e per piccoli gruppi.

Corsi settimanali per piccoli gruppi il venerdì

dalle ore 21.00 alle 22.30

www.cepollaro.it/corso/Corso di poesia integrata.htm

Info. poesiaintegrata@hotmail.it

Cell. 3394200299

Spazio Gedeone

Via Coni Zugna 4, Milano

MM2 S. Agostino

MM1 Conciliazione

Tram 29-30-20 Bus 50-58-68

Altre e-dizioni:

Poesia da fare, rivista di poesia on-line
www.cepollaro.it/posiaitaliana/rivista/rivista.htm
