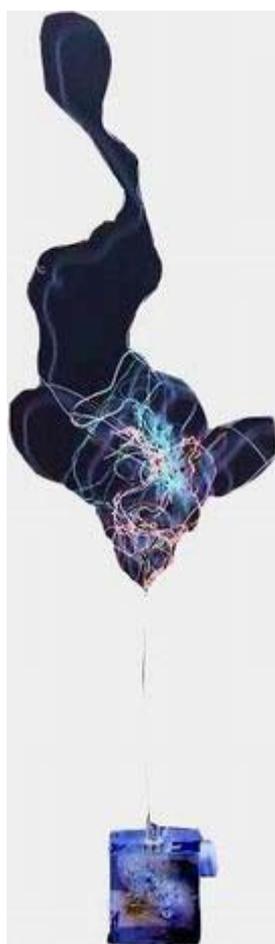


IV Quaderno di Poesia da fare
2004



a cura di biagio cepollaro
www.cepollaro.splinder.com

Indice IV QUADERNO dicembre 2004

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Antonella Anedda, da <i>Il catalogo della gioia</i> | 5 |
| Cecilia Bello Minciocchi, Su Andrea Inglese:, <i>Per una poesia dell'appercezione e della responsabilità etica.</i> | 7 |
| Sergio Beltramo, da: <i>Poesie scelte e dialoghi metafisicali</i> | 12 |
| Gherardo Bortolotti, <i>Città divisibili I. Tamara</i> | 14 |
| Alessandro Broggi, da: ' <i>Quaderni aperti</i> ' | 17 |
| Biagio Cepollaro: su Adriano Spatola, <i>La prossima malattia, 1971</i> | 21 |
| su Pino Tripodi, <i>Vivere malgrado la vita</i> | 21 |
| Carlo Dentali, <i>L'oscillazione elettorale</i> | 22 |
| Luigi Di Ruscio, da: <i>Le streghe s'arrotano le dentiere, 1966</i> | 28 |
| T.S.Eliot, <i>Morning at the window</i> , trad. Marco Giovenale | 29 |
| Francesco Forlani, <i>Divinitad; Esili narranti</i> | 30 |
| Andrea Inglese, <i>poesie</i> | 33 |
| Sergio La Chiusa, <i>Lotte di confine</i> | 36 |
| Fabrizio Lombardo, <i>Frammenti da una stagione di pioggia</i> | 39 |
| Stéphane Mallarmé, <i>Tre sonetti</i> , trad. Massimo Sannelli | 43 |
| Giorgio Mascitelli, su <i>Pino Tripodi, Vivere malgrado la vita</i> | 45 |
| Giulia Niccolai, da: <i>Orienti Orients</i> | 47 |
| Giovanni Palmieri, Su <i>Andrea Inglese</i> | 50 |
| Massimo Sannelli, <i>poesie</i> | 59 |
| Lucio Saviani, <i>Su Osvaldo Coluccino</i> | 62 |
| Marco Simonelli, <i>RAP(e)</i> | 65 |

In copertina: Biagio Cepollaro, elaborazione di Figura1, 2003. Fil di ferro e cotone.



IV quaderno-blog di Poesia da fare 2004



I quaderni di Poesia da fare nascono dall'omologo blog(www.cepollaro.splinder.com), ne costituiscono la condensazione in formato pdf. Il *quaderno IV* raccoglie gli interventi ospitati nella seconda metà del 2004. Collaborare, leggersi, scriversi, ascoltarsi e riflettere in uno spazio virtuale che in alcuni casi lambisce la solidità della stampa, senza cedere al collaborazionismo, è propriamente la sfida di questa iniziativa...

b.c., Milano, 2004

Antonella Anedda
da *Il catalogo della gioia*
Donzelli Poesia, 2003

Nell'autobus. Pensando all'affresco di Andrea Orcagna sulla peste di Firenze del 1300

vediamo la strada con le mani delle donne sui volanti
le fronti leggermente chine, le labbra schiuse:
gridi di vento secco nelle bocche
- e da ogni gola una richiesta muta
- un immaginario cartiglio che invoca la fine di un flagello.

Come gli assetati scolpiti da Nicola Pisano a Perugia

siamo le statue
con bronzo fuso al posto del cuore
il gesto degli assetati, la pietra delle mani traversata di ferro.

Ramarri, lucertole: una in particolare tra le pietre di Paestum
sotto il sole svelata dallo spavento. «Io sono te» le ho detto con
la mia lingua divisa. Aveva il corpo grigio, solo sul dorso la
pelle era verde-chiaro come se le fosse cresciuto un pezzetto di
prato, lo stesso che si muoveva sotto i templi e il passato
(loro e mio e delle mille lucertole e ramarri) con fili di erba
elettrici - morti
morti e lentamente nuovamente verdi.

Rauschenberg (come un quadro di)

mentre il treno corre verso gli alberi
sul crinale dei parchi ancora chiusi
si spalanca di cruda bellezza l'immondizia:
un vortice di latta e carta, di foglie di verdura
e piccoli legni nella luce
nell'opera d'arte del mattino.

Futuro

Mia madre partorì a dicembre. La neve cadeva nel fiume.
Alla fine del mese l'acqua gelò sui pesci. Mi mostrarono a tutti
perché non ero morta: «...la toglieremo a pezzi, un braccio e
una gamba incastrati, forse incompiuti».

Di quel tempo resta solo un richiamo come un sibilo interno:
tornare in quel ventre con mia figlia, testa in giù, corpo

informe, due cordoni di carne intorno al collo.
Via da dicembre, dal fiume trasparente
indietro e indietro verso l'inconcepito
l'inizio aprile del nulla.

Su: Andrea Inglese

Per una poesia dell'appercezione e della responsabilità etica.

Da Avanguardia n°22, anno VIII, 2003

Cecilia Bello Minciocchi

*(...) Mi sono educato di nuovo
a pesare tutto e con bilance sempre
più precise. E avverto anche un ago
di rosmarino, ora, sul palmo della mano.
Ed è un dettaglio che diventa centrale nel quadro.
E sarò gentile anche con il rosmarino,
lo inaffio e lo osservo sotto
luci diverse, gli ho dato concime
liquido, ho legato il vaso crepato
con un filo di stendibiancheria.
E la tortura esiste. E i fiori di rosmarino esistono.*

Questi i versi conclusivi del primo libro edito da Andrea Inglese, *Inventari*¹. Versi di formazione - Bildungsroman *di un punk* il titolo del componimento -, che con lenti esatte e linguaggio così terso da rendere inerme il lettore mettono a fuoco ed esibiscono la reciproca, stringente morsa io/mondo, l'evidenza dannatamente reale di condizioni e forze divergenti, di dettagli - siano oggetti o gesti - che pur semplici e disavvenenti diventano capaci di catalizzare l'attenzione, di imporsi come elementi centripeti della rappresentazione. Già era raggiunta, in quei versi di formazione, la consapevolezza del valore emblematico del quotidiano e delle sue scorie e, insieme, del loro valore filosofico) e storico, di una filosofia della percezione, in primo luogo, e di una storia minuta e ripetutamente incerta, impossibile da fissare e ciò nonostante imperiosa nella sua frontalità, nel suo non concedere scappatoie. Spessore di oggetti e di versificazione, densità della dialettica io/mondo e della inesausta risultanza riflessiva di questa dialettica medesima sono il carattere primo di una poesia che mentre lavora a decantare l'*Erlebnis* mirabilmente sa restituirle sembiante e senso in modo fisico, tangibile. Nei testi poetici di *Inventari*, così come in quelli che si danno qui per la prima volta - *Mentre, Lezione, In moto, Inventario del gesto* - la consapevolezza della storia, della materia, dell'esistente e delle sue contraddizioni, delle tensioni dei corpi, della difficoltà di ogni individuazione, e dell'affidabilità delle percezioni produce un accumulo poetico stratificato e coeso, esposto nei suoi snodi brutali, ruvido negli accostamenti oggettuali. Il tessuto è dunque disarmonico, in testi che appaiono dominati da una equilibratissima compiutezza. Compiuto (e composto) è il linguaggio, che si mostra tendenzialmente referenziale e intonato ad un monolinguisimo ricco in realtà di screziature e in sé sottilmente ingannevole, perché tutto finalizzato a disascondere il reale vivo d'attriti, di luoghi comuni, di stilemi lisi. E compiute sono anche le immagini, fedeli e ineccepibili nei tagli e mai alonate. Questa poesia che attraversa volitivamente e si lascia filtrare in consona reciprocità dagli esistenti - perché l'io esiste, l'altro esiste, ed esistono la «guerra» e la «tregua» e le «gradazioni dell'angoscia», esistono «la tortura» e «i fiori di rosmarino» - sperimenta e mette alla prova quella realtà che è, gaddianamente, «sentimento del complesso». Mentre tutto sembra tenersi, come ferreo si tiene il sistema che ci imbriglia, mentre lingua e immagini procedono ad un accrescimento catalogatorio e ad una sempre più stringente focalizzazione definitoria - processi, entrambi, che sono esercizio critico prima che poetico (e critico, va da sé, nel senso etimologico di affilata arte del giudizio e della separazione) -, spie retoriche come assonanze e consonanze o come la ricorrente paronomasia immettono in quel tessuto fonico compatto, che pure contribuiscono a creare, le insidie delle analogie fonetiche sconfessate da distanze semantiche, e la delusoria rievocazione della non coincidenza tra i significati di sonorità affini. Non è simile ciò che simile può suonare. Una prova ulteriore, di secondo grado, dell'impossibile consustanzialità di *res* e *verba*. E di un uso, qual è quello fatto da Inglese, niente affatto estetico, né esteriore o riflessivo dei significanti e delle molteplici, contraddittorie relazioni tra significante e significato.

La netta evidenza di fatti, cose, corpi e gesti (e parola poetica) non è univoca: aggetta prepotentemente, costantemente preme; occupa il presente della scrittura, eppure di continuo slitta. L'oggettività può essere solo d'intenzione, può essere nella prospettiva dell'analisi, nell'inquadratura di partenza. Anche da questa concretezza investita da una luce cruda si può apprendere, veramente, solo l'incalzare continuo dei vincoli: la *lezione* del presente e delle cose erode certezze di percezione e di proprietà, mostra i fili che invischiano, circostrive il raggio utopico della libertà personale, mostra come, muovendo dalla periferia e procedendo verso il centro del corpo, la necessità dell'esterno comprime senza riguardi. Questo scrive Inglese nei termini conativi e autoriflessivi che in *Lezione* chiamano in causa una seconda persona, esemplare alterità dialettica e didattica, immettendola nella responsabilità dell'*hic et nunc*. «Guarda qui: stendi il braccio, facile. / Puoi tagliare l'aria da parte a parte. / Stringere mosche». La gestualità fendente parrebbe confortare, ma la presa, infine, deludere. Sia che si intenda quello stringere mosche come esercizio di crudeltà, sia che io si intenda come il ritrovarsi con un pugno di mosche in mano. La saggezza spicciola e la certezza del possesso sono analoghe alla moneta che ci si può rigirare fra le dita: è spendibile con poca soddisfazione. È una «proprietà» minima, ancora incapace di salvare, malgrado il suadente legame, ovvero il presupposto di identità che la rima *proprietà : libertà* (l'unica perfetta in tutto il testo) sembrerebbe istituire e che mi pare invece evitare in un esatto capovolgimento, in una limitazione dell'orizzonte di libertà individuale. Il livello catacretico di una lingua media, che tutto sembra, in principio, fuorché aggressiva e che si rivela poi di una cattiveria propriamente penetrante e inesorabile, mostra microscopiche, quasi impercettibili infrazioni alla norma: «Nel pieno raggio della tua libertà» dice che ad essere *piena* non è la libertà, come in un comunissimo, trito stilema; ad essere «pieno» è invece il raggio che per la sua stessa esistenza presuppone una circonferenza e dunque un confine, un *pomerium* costrittivo (più che difensivo) della libertà personale. Il movimento del soggetto impone l'impatto con la «necessità», la paronomasia tra «metro» e «tetro» amplifica l'angustia dello spazio con la cupezza dell'eco in *enjambement* «Ma se fai due passi, / dopo il primo metro, / entri con stridore nel regno / tetro della necessità». Alla deflagrazione della «prima bomba» viene meno ogni tentativo di accomodamento o di assimilazione del sistema dell'io a quello dell'esterno: la necessità, resa qui spoglia ma polisensa, a partire dalla mitopoietica *Ananke* - "Fato" secondo i mitologemi classici, ma anche "necessità logica" in Aristotele, "miseria" e "sofferenza" in Euripide -, vive nel frusto quotidiano di un quadrilatero d'elementi complementari che muovono dalla fisicità terragna del «piede» alla pratica idealità del «senno», dal flusso basilare e vitale del «sangue» al riposo altrettanto basilare e vitale dato dal «sonno». «Sonno» che vischiosamente bisticcia e compromette il «senno» di cui è paronomasia vistosa, o consonanza quasi ritmica, posta com'è a chiudere due versi contigui. Se da questa cacciatoriana *lezione delle cose*² il sapere che si apprende, conclusivo, definitivo, è quello della forza della necessità - «la necessità è più forte di tutto / il sapere» -, nella poesia di Inglese, le cose, tuttavia, senza soppiantare o sostituire il soggetto della percezione, continuano a imporsi in termini di spazio e tempo (e di loro fisica percezione), in termini di atti - *gesti-e* memoria, e in termini di *moto*. In quella sorta di geometria discreta, silente che è sottesa ai testi di Inglese, con i loro equilibri di parallelismi e di rimandi, e le infrazioni a quegli equilibri, c'è una materia decantata, sì, ma tutt'altro che raffreddata. La ferma esattezza del dettato poetico è percorsa da un dinamismo pressante, urgente, fatto di accumuli e di sconfinamenti. La vita vi scorre calda, insomma, e sanguinolenta, pur senza quei compiacimenti a cui un debordare facile della materia potrebbe dare origine. L'evidenza - percettiva, in primo luogo, e poi argomentativa e memoriale - si accompagna alla sedimentazione. E, siano gli istanti o le fratture di tempi personali e collettivi (storici) in *Mentre*, siano i gesti carichi di valenze sociali, gesti «a spaglio smarriti nella vita minuta», gesti del lavoro, dei commerci e delle guerre in *Inventario del gesto*, o siano pure le quattro cose «a basamento», a umana difesa (o tenuta) personale, «le mie quattro, a basamento, cose / le ciotole, la bottiglia d'olio, il sale, / fortificazioni forse, argini minimi», comunque tutto ciò che nei versi di Inglese appare terso e semplice, quasi immediato, è di fatto a lungo digerito, scomposto in molecole più semplici, ma volutamente non assimilato e dunque non assunto indistintamente, non confuso, non perso liricamente nell'io. Prima

di essere ricomposta in una versificazione improntata al monolinguismo (ma, lo si ripeta, un monolinguismo che varia di livello e sventaglia d'intensità), la realtà viene spolpata fino all'osso. E manducata, benjaminianamente ruminata. I lacerti di reale e di presente, che sono finalizzati soprattutto ad indagare la relazione conoscitiva e insieme dilemmatica e brutale tra io e mondo, sono disposti grano a grano, hanno superficie lucida e specchiante, levigata dagli enzimi che ne hanno innescato la digestione, l'analisi. Per questo la poesia di Inglese è di qualità riflessiva anche quando procede catalogatoria alla ricerca degli elementi primi, quando compie l'arduo esercizio dell'Inventario, quasi un sottogenere specifico nella sua poesia³, e quando, come nell'Inventario *dei giovani*⁴, tema «di difficile catalogo», esita in accelerazioni di immagini e di ritmi incalzanti per la notevole frequenza degli *enjambement*, per le disarticolazioni sonore dovute alle diverse tramature toniche la loro intrecciate come il mutevole presente di cui è carico, per il controcanto cupo, da preghiera rovesciata, che chiude il testo su un cumulativo sacrificio, sullo «sperpero, lo spreco vero». Così, l'Inventario del gesto, che qui viene presentato, mostra con grande chiarezza la sovrapposizione dei due livelli: quello parcellizzato delle esistenze frazionate frattalicamente (ogni porzione può contenere, in scala ridotta, l'insieme) ed emblematicamente, vista la forte valenza iconica che ogni frammento può assumere, e quello ampio dell'induzione, o, meglio, della compattezza argomentativa che procede dall'accumulo delle parcellizzazioni e dalle conseguenti inferenze esistenziali, culturali, politiche e sociali. Effettivamente ha qui già un contenuto, una scansione politica e sociale molto forte, la distribuzione dei versi in lassa, la distribuzione dei gesti ritagliati dal gran mare delle azioni quotidiane. La prima lassa è articolata su immagini che suggeriscono una catena di montaggio - anche e soprattutto esistenziale, a partire dalla lezione concreta dei gesti materiali -: è il fungere iniziale, che apre il testo, il fungere «in un quadro / più vasto» in cui servire e non servire possono distinguersi, fatte salve la relatività, l'indifferenza e l'ambivalenza d'obbligo, sul fine o sul vantaggio (servire ad altri, non servire a sé, e viceversa); ma sono anche i «guanti gialli», a fare la catena di montaggio, sono le «precise leve», i «testini», le «maniglie»; è l'adoperarsi «nel tratto designato», spazio circoscritto e finalizzato, è l'essere elementi di un meccanismo più grande; è, in significativa paronomasia col fungere d'esordio, il fingere «di fare una cifra neutra, che passa liscia». A questa prima stanza rispondono in corsivo, nella seconda, «i gesti / che non fanno patrimonio» di nessun genere, che non arricchiscono i padroni né servono a fare commerciabile ricchezza personale. Sono i gesti perduti, in certo senso, quelli «a spaglio smarriti nella vita minuta», quelli reversibili - «chiudendo aprendo finestre» - e routinari, quelli dello spazio privato e della (di ogni possibile) lettura - «fischiando con le mani / sotto il getto dell'acqua, voltando / pagine sature di righe nere». Emblematici dello smarrimento, della perdita «a spaglio» di questi gesti, della loro perenne, non solvibile ambivalenza e oscillazione tra imbrigliamento nell'«unico regno» (probabilmente quello della necessità) e approdo al «sogno» sono tre versi densi per figure eti-mologiche, parallelismi, consonanze, omoteleuti grammaticali: «viandante tra l'unico regno e il sogno, / tra il secchio delle ore da svuotare / e il vuoto ancora da fare», tre versi che compiono la frantumazione dei gesti sotto le onnipotenti «orbite immense delle merci». La nettezza del principio di realtà, dell'orientamento al profitto è nella esatta, rigorosa partitura dei registri, nelle «storte a elica» in cui lo stesso profitto, quasi piombo in agognata trasmutazione alchimistica, bolle e «non svapora». La lassa successiva procede ad un torrenziale inventario di gesti e mestieri che nell'incedere necessariamente iterativo e necessariamente mutevole ha l'inesorabilità di una dimensione geologica ed eraclitea insieme: «Il fiume carsico della storia / impolitica, domestica (...)»; «il fiume coeso che addomestica»; «il fiume che scava nella mano / la presa del cubo di sapone»; «il fiume dei corpi memorabile» per i troppo numerosi avvicendamenti di vite, e di tragedie; «il fiume / idiota che ripete sotto le rotte / ardite dei mercanti, le carte / delle truppe, le vie del pepe». E mentre qui si succedono gesti arcaici col loro ossimorico portato di crudeltà - «l'agonia delle semine» -, gesti di quelle attività elementari che compie chi miete e chi lava, chi macella carni e chi scava in miniera, chi combatte e chi fa mercatura, fino a chi fa commercio (ma è guerra e commercio insieme) dei legami domestici, nella lassa che a questa risponde, «restano i passi mai studiati», gli itinerari non previsti e comunque logoranti, resta la

casualità, la consunzione del tempo. In questi versi la tramatura fonica tessuta dalle sibilanti sorde o sonore e, soprattutto, dalle affricate alveolari sorde e sonore ("s" e "z" nelle loro varie combinazioni: «passi», «studiati», «zozzo», «casba», «Zanzibar», «insetti», «pezzi», «scattano», «impazzite»...), crea un rumore di fondo che ha la penetranza e il fastidio di un disturbo radiofonico o la regolare continuità dei denti di una sega. Su questo effetto si muove il «viandante di terzo mondo e sogno», che, affratellato finanche nella struttura del verso al precedente «viandante tra l'unico regno e il sogno», non può sfuggire né al lavoro del tempo capace come il fiume di scavare e fondere in unica presa mano e sapone, né al movimento che procede tra altri corpi e altri spazi: «s'agitano ora le ginocchia agili, / memori di cadute ininterrotte, / la bocca a pompare polvere, / i fianchi scavati dalla ghiaia». Lo sbocco dolente che immette nel testo un «io» soggetto empirico più che lirico - sbocco rasciugato quanto disilluso, data la restrizione d'intervento sulla realtà ad un «centinaio di abitudini» - nel momento in cui convoglia la sapienza pratica dei gesti nella povertà basilare, essenziale alla dimensione esistenziale - «campare torna ad essere il lavoro / maggiore e richiede un minuzioso / occhio di orafo, un'attenzione vigile al niente attraversato / nel più accanito dolore e rumore» -, prepara e introduce il passaggio analogico che nell'ultima parte del testo lega «io» e «tutti». La comunanza di gesti interpretati ed esibiti in qualità di eventi - «come io taglio un cavolfiore, estraggo / dal polpastrello una scheggia di legno, / così hanno fatto le serve e gli stallieri / ma anche i principi» - restituisce in icone dai contorni nitidissimi, in molecole semplici, l'originaria eguaglianza umana frantumata dalle diversità sociali e dà al testo una struttura concettuale ad anello, tornando sul tenore politico e sociale delle lasse d'apertura. È questo uno dei casi, nella poesia di Inglese, in cui il tema - o problema esistenziale - dell'identità scontra quello dell'individualità e della collettività nella sua ampia - conoscitiva, etica, civile - interrelazione. Scrivere poesia e leggere poesia chiamano in causa primariamente e con valenza programmatica le modalità di percezione del soggetto e l'impatto reciproco tra io e mondo: in questo può risiedere efficacemente il significato sociale di un testo, se è vero che «chiedere all'arte di cambiare il mondo è insensato; esigere che essa modifichi il nostro sguardo sul mondo è indispensabile»⁵. Rimanendo sostanzialmente immutati i canali percettivi, dovranno mutare, per sorprendere l'orizzonte d'attesa del fruitore (e, in primis, dell'autore) e per scompaginarne le usate categorie di pensiero, le relazioni tra i canali, le distanze e le misure, le sovrapposibilità e tutte le derivanti conseguenze, comprese le ulteriori "aperture" catalogatorie e argomentative indotte, in certo senso, a forza. Perciò gli Inventari di Inglese, scontando consapevolmente l'impossibile compimento della vocazione enciclopedica che pure sottendono, mentre selezionano con caparbietà immagini a risoluzione molto alta - «la chiarezza di Andrea Inglese è quella di chi si trattiene dal chiudere gli occhi, è quasi l'iperrealista ostinazione a tenere gli occhi spalancati»⁶ -, mentre creano l'evidenza, quella che preme e si impone ai cinque sensi, scoprono nel contempo le zone d'ombra, costringono non solo a presupporre, ma anche ad analizzare ciò che non dicono, ciò che non pongono scopertamente alla luce. Secondo un processo sottrattivo che avanza parallelamente e contrario rispetto a quello cumulativo dell'Inventano inchiodando questo alla coscienza della provvisorietà.

Delle sovrapposibilità, delle variazioni di misura e distanza, degli incroci relazionali tra i canali della percezione potranno essere esempi, sia pur incompleti, sommari, alcune spie testuali di Mentre: la pluralità dei tempi e delle frazioni di tempo che moltiplicano le occasioni storielle interrompendo «nei tanti frattempi» l'altrimenti indistinto continuum; l'articolata diversità della durata del tempo (gli «anni», gli «istanti», il «mentre», il «frattanto»); la dialettica tempo/carne, in cui il mostruoso sbranatore tempo ci mastica «tra un canino e l'altro» o, a sua volta «ingerito» si apre «con i mille uncini degli istanti» a strappare «da dentro». Una dialettica, questa, in cui la molteplicità delle sensazioni tattili provate dalla carne si unisce sinesteticamente a quella gustativa: ciò che si sente esteriormente sulla pelle e intimamente nelle «ondate di calore» della circolazione sanguigna (e che funziona dunque osmoticamente) è anticipato dalla nausea «in bocca», che è a sua volta posta dialetticamente in relazione con l'apparato escretore cui è qui affidata l'espressione polisemica di calore, sperpero, liberazione, vergogna, umidità. Ma le spie esemplari potrebbero moltiplicarsi nell'opposizione di minime porzioni di testo: dalla precisione di «un microscopio» e di

un «millimetro di rene» alla massività del «libero commercio / di corpi, imbarcati a quintali / per fare la storia», dalla sensazione visiva del tempo che passa accanto a coloro che lo aspettano «sfuocandoli» a quella tattile (e poi olfattiva nel bruciato) resa in figura etimologica del «fuoco [che] divampava sulle carni / solo degli altri». Altro esempio analogo potrà essere, in un testo come *In moto*, che sonda la fuga della memoria e della terra tutta in quanto pianeta, la mutevolezza di respiro spaziale ripetutamente posta in gioco dall'alternarsi di «passi» dall'umana misurabilità - la «terra tolta a brani / ad ogni passo», la dimensione privata, casalinga della vita e della memoria del «mio metro / quadrato, tra finestra e acquaio» - e di spazi siderali -l' "illùvie d'ammassi di galassie», «giù nell'orbita di Via Lattea, senza / alcuno scampo, e punto i piedi, prima / che si urti Proxima Centauri». Un movimento, questo, quasi di sistole e diastole che si riavvolge come coercizione su se stesso, e montalianamente non risolve: «e grandi / passi in avanti sono poi ritorni d'ellissi / seppur nessun cerchio si chiuda, ma smaglia». Nel moto esistenziale memoria e presente possono respingersi, ma la «repulsione reciproca» delle immagini che sono «filamenti vissuti», «due scorci verso opposti bui», è disperatamente qui e avviene disperatamente ora: congiunge l'evidenza, la prepotenza di oggetti tanto vicini da essere afferrabili all'indistinto, allo sfondo risucchiante da cui pure emergono: «mani / senza avambracci da mondi del tutto / scomparsi». L'ingaggio con il tempo attuale, e con la sua inevitabile dinamica tra affioramento di nuclei primitivi e sovrapposizioni socio-culturali, scaturisce dalla forza icastica delle metafore, dei processi di assemblaggio critico e, infine, delle immagini portiane come quella delle «labbra tagliate» nell'Inventario del gesto o come questa delle «mani tagliate» che alla fine di *In moto* tornano quali «maniglie» a rendere possibile, forse, una presa sulla realtà nel presente, ovvero proprio il contrario, in termini poetici, di ogni allusiva (ed elusiva) estetizzazione del quotidiano. Oggi, del resto, la pratica artistica non può che presupporre una strutturale eteronomia e non può che assumere, o meglio incarnare in termini sensoriali e conoscitivi il vivo scontro con l'autenticità della dimensione empirica che è teatro della relazione tra soggetto e oggetto: «In un mondo dove l'immaginario è diventato materia prima della produzione industriale, all'arte spetta il compito di difendere il principio di realtà. L'arte non può più avere come scopo quello di sottrarre il soggetto al mondo, per introdurlo nel cerchio magico e liberatorio dell'opera. La forza di fascinazione dell'arte, il suo carattere anti-mimetico, deve divenire ora strumento cartografico, capace di tracciare itinerari inediti di sensibilità e senso all'interno dell'unico mondo in cui tutti contemporaneamente siamo»⁷.

Ed è tale teorizzata e mirata difesa del principio di realtà e di tutte le sue più serie conseguenze che permette di leggere la poesia di Inglese, primariamente, come una poesia dell'appercezione nell'originario senso leibniziano e poi naturalmente kantiano, e come una poesia della responsabilità etica tanto dell'attività della coscienza quanto della scrittura.

Note

1) Andrea Inglese, *Inventari*, Rapallo (Genova), Zona, 2001, pag. 85. 2) Mi servo, anche per la ricchezza argomentativa e filosofica della scrittura cacciatoriana, ricchezza che vedo qui analogicamente opportuna, del sottotitolo di un'opera saggistica dell'autore siciliano: Edoardo Cacciatore, *Dal dire al fare, cioè: la lezione delle cose*, Urbino, Argalia, 1967. 3) Si veda il bel saggio di Giovanni Palmieri dedicato agli *Inventari* su *Avanguardia*, 22, anno VIII, 2003. 4) Il testo è apparso di recente: 'l'Apostrofo', IV, 19, dicembre 2002, pp. 27-29.

5) Andrea Inglese, *Stati dell'arte*, in «DeriveApprodi», 15, Inverno 1997, poi in Åkusma. *Forme della poesia contemporanea*, a cura di Andrea Inglese, Salvatore Iemma, Giuliano Mesa, Fabrizio Lombardo, Gian Paolo Renello, Massimo Rizzante, Fossombrone (Pesaro), Metauro, 2000, p. 242.

6) Biagio Cepollaro, *Lettera ad Andrea, come se fosse una post-fazione*, in Andrea Inglese, *Inventari*, op. cit., p. 90.

7) Andrea Inglese, *Stati dell'arte*, op. cit., p. 236.

Sergio Beltramo
Da: Poesie scelte
e Dialoghi metafisicali
- 1998-2004-

(ancora altre ragioni)

se non fosse per il piano Marshall
caro te se non fosse per quello
e tutto il resto che ne venne
la tua scettica biblioteca
e nobilmente nichilista in casa non avresti
e le tue ore fisse di lettura e gli ozii riflessivi
(per altri poi la Champions League
oppure il sabato sera
il pellegrinaggio fra intingoli di ristoranti)

se non fosse per quello - provo a indovinare -
sarebbe solo una rabbia un'accusa
un brontolio confuso di torti e di ragioni
del bisogno l'oscenità urlata
davanti a quello col registratore

*

candid camera

ripresi dall'alto
come in un videoclip di compleanno
con occhi ombrati
di concupiscenza e di sospetto
i bambini agguantano
i colorati pigiamini
nel cellophane di stoccaggio

e in questa torbida maretta
di sentimenti in differita
altro non so pensare
che la vita è con loro
vita in figliate da conigli
gremite d'occhi di mani unghie
per odiare ridere godere
comunque sia per iniziare
tentare un destino
nel giusto di una cieca brama

che aggressivamente la vita
sia con loro penso

e non qui in questa
diffidenza per il gesto
nella parsimonia di sé
misura stenta noblesse codarda
del sarcasmo dell'ironia

*

meditazione escatologica

occhieggiano migliaia di universi
nell'ovulaia gelatinosa delle rane
uno per ogni punto nero
(e universo è una fame
un sensuale appiccicarsi al noto
fondale di teatro di viscosi limi
insetti sui vetri d'acqua
precaria ovvietà di notti e giorni)

scialacquare inizi per scialacquare in fini
in pareggio perfetto
questo dell'universo
il solo dato certo
se lo simuli al calcolatore
uno spropositato numero in potenza
cifra secca cui più nulla s'aggiunge
enigmatico volto
inesprimente
del tutto e del niente

1. Funziona: la reggia, la prigione, la zecca, la scuola pitagorica, il luogo proibito - si può entrare nel vicolo con i carretti, orinare dietro l'angolo del vicolo e mettersi a guardare oltre lo spigolo, oltre l'orizzonte che chiude una prospettiva buia, di pochi centimetri, di macchie, segni nel muro, scalfitture che mostrano le stratificazioni dell'intonaco, i mattoni. Brandimarte pensa ciò che vede. Nel traffico di chi passa, il cui avvicinarsi compone una parete, un tramezzo continuamente rinnovato dalle spalle, dai profili, dalle gambe, il suo sguardo non procede oltre le increspature dei cambiamenti. Le mareggiate dei particolari - le cravatte, le scarpe da ginnastica, i visi - si disfano le une nelle altre; i piccoli tratti perdono la propria tensione superficiale: esplodono, con il "plif" di una bolla, disperdendo molecole di significati e catene paradigmatiche nel suo percepito. Cerca di ricostruire il passaggio delle persone, delle ragazze che non lo guardano. Si smarrisce nei particolari di una fascia per la fronte, che vuol dire eleganza e che sostiene, tra i capelli, la tesi di una soluzione possibile. Misura gli angoli di questo scorcio, i vettori contraddittori delle loro direzioni, le forze in raffronto delle motivazioni che costituiscono l'architettura di questo momento. Le sue ipotesi le smonta. Simile alla portantina dorata di un qualche rito, la scena si ferma nella processione della sua memoria: per gli istanti della sua gestione, nel grumo di neuroni che ne diviene il segno, essa si definisce per se stessa, la sua apparenza e tutte le sue parti.

2. Ma, d'altra parte, le cose metafisiche che colmano i banchi del mio ricordo, accanto ai traumi ed a strutture cognitive di origine filogenetica, valgono non per se stesse ma come segni di altre cose: la benda, per esempio, sta per le lunghe passeggiate, per le giornate estive, per la periferia. La loro tecnologia compone la produttività di me stesso e della confusa vicenda che identifico con la mia coscienza, ai cui margini, come scorie, si producono vuoti d'essere, e sottili spessori di sovrappensiero e impicazioni. Tra gli alterni frangenti logici, tra le estensioni ed i valori di verità, tendo ad inglobare, come uno che inghiotte aria per l'ansia, zone opache, porzioni di silenzio, errori, classi ossimoriche. Non è come avere per segno, di cose opposte, caffettiere, torri, stelle. O come vedere un braccio e concludere: segno che qualcosa - chissà cosa - ha per segno un leone. No. Sembra un paragone interrotto ed il mio pensiero si ferma, come una struttura tridimensionale a reticolo, come un corallo che termina in uno dei suoi rami, estinguendosi in ognuno. Ma l'uomo cammina per giornate tra gli alberi e le pietre. Raramente dove corrono le nuvole. E nella forma che il caso ed il vento danno alle masse di vapore, alle volute nel cielo, alle loro curve, ritrova alcuni pomeriggi in salotto: incastonato nel silenzio e nella luce, oltre l'instaurarsi della sua distrazione, aspettava che lo scorcio del divano si rivelasse. Diverso. Astolfo ti dice tutto quello che devi pensare, ti fa ripetere il suo discorso, e l'elenco di figure di cose che significano altre cose. Secondo lui la tenaglia od un libro indicano la casa a cui il fedele dello sguardo si rivolge e anche gli altri oggetti può riconoscerli e rivolgere loro, calibrando la visione, le preghiere giuste. Come se fossero costrutti divini, ognuno coi suoi attributi: la cornucopia, la clessidra, la medusa, per mano, un elefante.

Per quel che riguarda la città, poi, cosa contenga o nasconda, l'uomo esce da Tamara senza averlo saputo. Dalle porte dei templi si vedono le statue degli dei e allo stesso modo, dalle linee delle prospettive, si vedono i difetti e gli aspetti delle cose, i loro legami, raffigurati come livelli, facce, pareti, verso il punto di fuga. Brandimarte, intanto, ha raggiunto l'edicola e pensa al proprio ragionamento e si dice che, al colmo della curva del proprio concetto, è come pescare con la canna dal ponte, lasciando cadere nelle correnti delle analogie, dei resti e delle nominazioni, la perpendicolare del proprio intendimento. Sicuro che, in un resoconto di ciò che appare vero - e di

ciò che è lecito -, risulterebbe difficile proporre come argomentazioni, e come difesa di una propria carriera logica, le trouvailles metonimiche di cui fa collezione.

Ne stila liste ed elenchi, come se, delle frasi di cui torna ricco, dopo una visita al proprio discernimento, si potesse ricavare un discorso, una trama che dal vicolo lo porti all'edicola e poi alla ragazza più avanti. Si muove nel globo del proprio percepito, poggiando le mani sulla superficie interna delle proprie interfacce col mondo: una specie di schermo sferico, di cui sta al centro e che proietta, al proprio interno, le immagini in movimento di ciò che esiste. Fuori si estende la terra vuota fino all'orizzonte, spoglia delle apparenze, delle assonometrie, degli studi d'ombra: s'apre il cielo finalmente, per il viaggio che conduce alla città di Tamara.

Ma ci si addentra, per le ragioni più varie, in strade laterali. Le svolte, tra un blocco di edifici ed un altro, smontano il costruito del momento presente, aprendo, come un errore di strategia, la configurazione di questo istante alle note di specifica e correzione. Brandimarte ripercorre gli oggetti: la porta del cavadenti, il boccale, la taverna, le alabarde, l'angolo della fontana, il corpo di guardia, l'edicola. Perde il proprio tempo tra una voce e l'altra, perde i saldi strumenti di una buona geometria e, nel territorio a cui dà le spalle, mentre sposta l'attenzione alla voce che vien dopo, lascia tracce di silenti tragitti verso l'interno, gli affondi di esplorazioni, consumate nella distanza arcaica degli assiomi.

3. Se un edificio non porta nessuna insegna o figura, la sua stessa forma e il posto che occupa nell'ordine della città basta a indicarne la sostanziale differenza. Lo schema, quasi ludico, quasi ornamentale delle rette che prolungano gli scorci, degli angoli dei muri, le successioni delle finestre, le inclinazioni delle ombre, le scacchiere di sovrapposizioni - di facciate, vetrine, sbocchi di vie laterali, muri ciechi - diventano il labirinto dello sguardo, dell'intendimento. Alla prospettiva come soluzione, come algoritmo di nominazione e possesso, si sostituisce la proliferazione dei tragitti, delle relazioni tra punto e punto, delle collocazioni e delle letture sulle adiacenze. Astolfo si chiede come veramente sia la città sotto questo fitto involucro di segni, aggiungendo un ulteriore schermo, un'altra topografia di questioni a quelle delle rappresentazioni successive.

4. Negli interstizi del senso comune, dell'ovvietà delle persone, e delle cose a cui passo accanto, c'è spazio per tutto: si potrebbe abbeverare le zebre, giocare a bocce, bruciare i cadaveri dei parenti. Mi ritrovo a costruire il manto della tigre, a perdermi nell'alternarsi delle strisce, e sento che la sua logica binaria, come un pantano che annuncia la vena d'acqua, prevede una vertiginosa disgiunzione, un'origine basata sulle separazione e, nello spazio, sulla dislocazione. Come se l'incongruenza tra il fiore dell'ibisco e le nuvole fosse solo una differenza di posizioni, di indicizzazioni topologiche, l'uomo è già intento a riconoscere le figure di una retorica di luoghi: la giustapposizione, la contiguità, la sovrapposizione, la distanza. Seguendo le articolazioni di questa retorica, il mio pensiero è come un veliero nelle indie delle mie implicazioni, negli arcipelaghi tropicali in cui consumo una nozione di natura, di ingenuo, di primigeno da cui non liberarmi mai.

5. L'occhio si ferma su una cosa, ed è quando l'ha riconosciuta per il verso che la cancella. Lo sguardo consuma, con il fuoco del proprio affinarsi, il centro delle implicazioni che lo guidano su un oggetto, il centro stesso. Riconsiderando a posteriori la propria proiezione di senso e sensazioni, cioè la costituzione di una figura, che sublimi la casistica dei particolari, dei tratti, la media delle analogie e degli aspetti irriducibili che vede raccolti in una cosa stipulata, ricompila i cataloghi di somiglianze, gestalten originarie e configurazioni statistiche di angoli, superfici e nominazioni che ha raccolto nel tempo. Nella ricerca delle fonti, nella stesura dell'apparato di note, disfa il reperto della sua analisi: l'oggetto del proprio interesse e l'istituto semantico-sensibile in cui l'ha incastonato. Brandimarte si allontana oltre il momento, per vie fitte d'insegne, smarrito tra le indicazioni d'altro, tra le diagonali di presenze altrove. L'occhio, così, non vede cose ma potere, diritto: riscrivo, tra l'edicola ed il muro, per ogni oggetto, i canoni di una giurisprudenza di intenzioni, di civiltà di me e di altri che si estinguono e risorgono, oltre i contrafforti della mia

inconsapevolezza. La presenza delle cose, la figura delle persone si traducono in mappe, in archivi di riferimenti catastali, in rilievi topografici di usi leciti e valori semantici, ed il mio concetto vi si disperde. Quasi come sfogliando i volumi di Averroè, cercando la sapienza ed ottenendo la percezione dell'interlinea, della spaziatura, dei serif eleganti come il monile per la caviglia della ragazza che ho guardato (ed in cui ho letto la fine dell'inverno).

Tutto il resto è muto, se perdo le direzioni del progetto, la rosa dei venti dell'area in cui mi muovo, ed ogni porzione si dichiara intercambiabile; la proiezione del passo, allo stesso tempo, il calcolo dello spostamento aumentano, come stipulazioni di una transazione isterica, i loro decimali ed il movimento, sospeso, si estende in relazioni cieche e siderali. Alberi, sigarette, occhiali, bordello, monumento ai caduti. Anche le mercanzie che riesco ad acquistare, in una rete di contrabbando di principi di realtà e senso delle cose, e che i venditori del mercato cognitivo mettono in mostra sui propri banchetti - come se fossero voluttà da gran signore - , fluttuano, scadono, hanno un ciclo di consumo e deperimento. Lo sguardo percorre le vie come pagine scritte, perde il filo del discorso negli spazi tra i caratteri, oltre la punteggiatura: la città specula sulle cose, sui dati, sulle indiscrezioni di cui non controlla il valore ma che mette in bibliografia, in note, in parentesi - dicendo cose come l'automobile, la stadera, l'erbivendola.

Statue e scudi rappresentano leoni e delfini; occupano la strada, la piazza, l'angolo del vicolo. E così Brandimarte è il segno di un'altra cosa: un'impronta sulla sabbia, la forma in negativo di un fatto, la traccia dell'evento in cui la città consiste. Nel punto in cui si incista lo sguardo, come una gemma catastrofica, si apre il foro che risucchia i referenti, le cose, i dati: il gorgo orribile delle analogie, dei distinguo, delle digressioni, degli elenchi. Il panico dilaga lungo le catene paradigmatiche, percorre le nervature di aree semantiche e vocabolari, risale oltre i fondali mitologici, nei retroscena più oscuri ed arcaici della paura del buio, dell'orrore della morte, della tragedia del distacco. Si ricongiunge all'unico, interminabile urlo finale: la fonazione semplice della disperazione.

Indico sempre un'altra cosa: o un delfino o una torre o una stella. E sono tanti i segnali che avvertono di ciò che devi temere: per esempio, in una frase, le rime interne, l'assonanza tra due parole; e le pietre sono soltanto ciò che sono. E confesso ad Astolfo: mentre credi di visitare Tamara non fai che registrare i nomi con cui la frazioni.

Alessandro Broggi

da: *'Quaderni aperti'*

ABITUDINE ZERO

I.

Saremmo usciti dalla capanna. Dipendeva dai suoi accenni, il linguaggio del corpo arriva presto, malgrado la ragazza amasse una vita idealmente intesa (e quel suo profumo inglese raggiunse la zona alberata). Come una scena che non avesse importanza, la quale però cominciava con la presenza reciproca di tutti: un'epoca intera di occhiate - niente idee se non negli sguardi.

II.

La prima notte posso darmi ai sottintesi, affascinanti e cortesi fino alla soddisfazione perfetta, quello che voglio sono soltanto le curiosità, purché ridotte ai loro dettagli. Purché desiderabili.

III.

Dimmi un po': la pioggia. Giriamo, sotto gli ombrelli - anziché tornare alla capanna dai compagni (dato che questo è l'ultimo dei miei scopi). Giriamo sotto gli ombrelli, interroghiamo le pause impagabili del volto.

ECCETERA

I.

[...] la fantasia di una donna insieme a un uomo: la felicità sembra anche realizzabile. Se ancora c'entra per qualcosa. La rotondità reale di un corpo. Marzia, i suoi consigli non lasciano margini. Il suo sollievo. È un complimento. Ciò che richiede complicità: è naturale. È stato un desiderio del professore cenare con lei, questo le ha fatto piacere, non l'ha nascosto.

II.

Il cancello è aperto da qualche parte; alle finestre è buio, scuro - come torba. Lui esce. C'è vento, bisognava presupporlo, quella frase ("Può baciarmi")...

LA FOTO

I.

Adesso ho i tempi dell'insonnia. Ho fatto delle proposte (molto tempo che non la facevo più ridere - come vuole lei). "Senti, io sono a Bologna, me la mandi con il piccione viaggiatore, lo scambio è identico". Le piace il silenzio, per un po'.

Il piacere si estende. Detto di passaggio: mi crede pacato. Un esempio fra tanti: "... mi puoi vedere quando vuoi". Se ne andava, disse, e prese una valigia a suo modo. Si è negata a qualsiasi torto.

II.

Sai, a volte, ho fatto ritardo. Lei no. Per un periodo, per-ciò sono qui. Non le ricordo nessuno. In una scorta di esperienze, una foto poco contrastata. Ha saputo pia-cerme; più il resto. Stasera se è necessario mi sembra di capire cosa devo metterci.

“C’era una volta”.

MEMORANDUM

I.

Un giorno che per disporti meglio trasportavamo la barca all’altro lago, più ore d’amore di quante possano essere ri-pagate, cosa suscitano. Questo non passava. Uno che ci stava fino a prendermi di continuo alla sprovvista (le mie unghie troppo lunghe... “adatte per il sesso”). Molte cose in comune? Quantomeno da scommettere in una fase avanzata. Un po’ di entusiasmo umano - noi con ciò che avevamo.

II.

Suppormi abituata a improvvisare seduceva, è semplice

(fascicolo 2)

IL MEGLIO

I

Capita questo. Milena non sembra un’ospite; soprattutto questo mi colpisce, un senso comune, pensavo, mi sentirò tra amici. Non se ne può fare a meno. Penso, vede ciò che succede. Una festa giunge a compimento.

II

Si è parlato un momento (lei, come un accorgimento, si toglie il cappello attillato) (i riccioli suasiivi), non siamo più votati alla sublime freddezza, non è vero? Me lo chie-do io stesso; penso, io e Milena.

QUALCHE NOTIZIA

I

Continua; indiscriminato, idem. E fa un bene! Lei aveva detto: “Proprio”.

II

Riferisca che l’amore ecc. ora è noto. Milena. Sento la porta schiudersi. Altra conseguenza: ssst. Ssst.

III

Sapendo come vivere. Le luci si abbassano in casa, notte. A torto o a ragione. Comunque, come viene.

(fascicolo 3)

DIRITTURA

I.

Niente vie secondarie, le case danno sulla strada. Non nevicava ancora, volentieri un'altra volta. E allora. Lo fa. "Posso entrare"; temperatura ambiente. Un autobus si solleva verso l'alto e Terzi è piombato in uno stato di taciturna sonnolenza (successo domestico). M. è malata. Le quattro e cinque. L'azione prosegue. Si distinguono due figure - Paolo, tutt'altro che sensibile alla nevicata, e la vecchia dedita al suo spettacolo preferito, il gioco dei bimbi lungo il terrapieno sul retro. Sembra che i prati bianchi e lisci non abbiano una storia, e verrebbe quasi da chiedersi se sono gelati anche gli annaffiatori automatici che girano su se stessi nei giardini d'estate. Ma quando sarebbe rientrato Manale? Un'ora dopo, Paolo va via. Con la moto di Terzi.

II.

Dopo le sei, a quest'ultimo aumenta il buon umore. M. riflette; sta crescendo il suo interesse nei confronti di Terzi; come se. Poiché intuisce che il suo interlocutore parla chiaro e Manale non tornerà, neppure alla fine. M. è guarita.

VADEMECUM

I.

Per un'attività più personale ha invitato lei (e chi era?). L'aggettivo usato a suo riguardo è: mitomane. Tutto a colori. "Per me è importante", avrebbe detto lui, "una preferenza di lungo corso". Lei si mette a sedere, beve una sorsata di succo di pompelmo e dice: "Ho già creato una situazione". Atto secondo. Vogliono essere sempre lucidi, nonostante la cortesia quasi esagerata danno un'impressione di assoluta sicurezza, sanno parlare e conversare; lui adempie ai suoi obblighi, lei fa altrettanto con i propri, in un contesto spigliato. Siamo all'atto terzo. Entrano in un'altra stanza, per motivi che andrebbero approfonditi; ne risulta una pausa.

II.

Ancora episodi eclatanti, da tenere in considerazione (atto quarto). Lei gioca di fantasia, "Importa" dice lui - provano anche piacere (atto quinto). Si rivestono.

IL TEMPO CONDIVISO

I.

Non sa che importanza vorrà dargli, perché è un passatempo. Mancano cinque o dieci minuti, in fondo meno. L. lo guarda tranquillamente in faccia; come viatico; importante valore aggiunto: (lei

pure) esce di scena. Ha distinto i potenziali problemi - “Quando arrivano, arrivano per entrambi, te lo garantisco”. Lui (ridendo): “È che sono dell’idea”.

II.

Dunque partono insieme. Il momento in cui le loro motivazioni corrispondono è molto importante; dopo tre giorni di parole chiave, la risposta si permette l’amore. Un apprezzamento senza vincoli, restano intesi, molto, ma infine non tutto.

III.

Si tratta di una vacanza. I due si rendono le cose facili - “Per quanto, compiaciute”. Poi cos’è successo, gli ultimi giorni, per ragioni diverse L. mostra un sorriso stanco, (tale reazione è un suo modo di esprimersi) la loro è stata una relazione.

IPOTESI

I.

I caroselli girano, e noi continuiamo a vedere immagini che non conosciamo ma che cominciamo a riconoscere, a forza di ripetizioni. Se un sentiero battuto passa attraverso una pozza di fango, procedi attraverso il fango: camminare intorno ai bordi aumenterebbe le dimensioni della pozza. Scelgo una donna. La prima volta che la noto, non ha nulla da aggiungere. Il tempo passa.

II.

Non è poi così difficile ripetere le cose. A. fa sul serio quello che dice e quello che fa, finge di scherzare e vive la sua vita (a sentire lei indifferentemente), e ci riesce al cento per cento.

Scambiamo i saluti, nient’altro.

III.

Lucidamente aver continuato. Esterno giorno. La trovo che passeggia... lei piace, succede: sa cosa penso. La sua posizione non ha scopi immediati, altrimenti un’esperienza. Un’ipotesi. (Nel frattempo ha continuato a camminare...)

Biagio Cepollaro: su Adriano Spatola, *La prossima malattia*, 1971

Mi sono chiesto spesso, in tanti anni, il perché della mia passione per questa poesia di Spatola, *La prossima malattia*. Cosa in essa precisamente mi parlasse...Il ripetersi ordinato dell'*incipit* di ogni strofa, il tono colloquiale, intenso, calmo, rassegnato, lucido del 'Considera...' e poi l'inventario paratattico degli oggetti, tutti emblematici e, insieme, casuali, tutti frammentari e, insieme, micropaesaggi autosufficienti... Davanti a me questa immensa tenerezza, tenuta a freno, in fondo negata e inespressa, di chi considera 'prima di tutto la posizione delle cose' e deve arrendersi all'oggettività di queste cose. Uno si trova di fronte l'impermanenza, il rumore dentro e fuori dal corpo pensante, gli effetti collaterali di ciò che dovrebbe essere un bene, la relatività banalizzante della cognizione, la natura come inumana datità, la 'disperazione senza sgomento', come avrebbe detto Giorgio Caproni.

Cosa ha trattenuto questo testo dentro di me? La volontà di nominare anche quando nulla può essere cambiato, anche quando la trasformazione è impossibile, o meglio, quando è impossibile dare direzione ad una trasformazione che non fa il bene. E questo nominare che diventa uno 'spiegare', posizionare, cartografare, apparentemente un fare impersonale, al di là del risentimento, in realtà un chiedere persuasione obliqua come il procedere metonimico o il laccio della metafora assoluta, del correlativo oggettivo. La simulazione del procedere razionale al servizio dell'assurdo. E poi l'impenetrabile *sordità* della posizione delle cose. Perché mentre viene nominata, sottilmente, viene forzata ad ascoltare, con silenziosa implorazione di senso: perché vi sia *risonanza* a partire dall'immobile refrattarietà, indisponibilità, di quel posizionarsi delle cose, nell'inumano. La natura 'è stupida e buona, la natura è cattiva'.

Su Pino Tripodi, *Vivere malgrado la vita*

Non proviene dalla letteratura e neanche dalla filosofia: una caratteristica di questo percorso è l'assoluta, viscerale 'mancanza di disciplina': è il punto di vista, tendenziale, dell'*immanenza* (nel senso di Deleuze). Ma è anche, insieme, un'esperienza, individuale e collettiva, di un orizzonte: quelle 'pratiche' teoriche e di vita che serpeggiavano in Italia alla fine degli anni '70. La ricchezza del contenuto è tale che molto del materiale 'emerso' dalla scrittura resta 'non trattato'. E ciò perché quel punto di vista richiede l'invenzione di un trattamento *ad hoc*: si può vivere e scrivere 'senza disciplina', senza il disciplinamento imposto dall'amministrazione culturale, a patto che il rigore sia assoluto. Rigore difensivo che assorbe gran parte dell'energia ma per un buon motivo: trarre in salvo l'intuizione dell'immanenza, anche allo stato grezzo, piuttosto che sacrificare la verità dentro la relatività dei codici. Ma proprio questo è il nodo: da un lato 'è un'esperienza che si autolegittima, assoluta, dall'altro c'è il dirla che non può schivare la parziale menzogna del codice (sempre relativo, autoreferenziale, eticamente indifferente). C'è pietà controllata dalla lucidità, e c'è lucidità commossa dal gioco inutile della forma letteraria, dalla sua natura intrinsecamente utopica, o meglio ancora, atopica.

Carlo Dentali

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

David Harvey

«Credere nel proprio linguaggio significa recitare.»

Michelangelo Pistoletto

L'Oscillazione elettorale

Ex nihilo

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

I

“Ci adegueremo all’Europa”,
espressione questa che significa
scuola secondaria,
perché la conformazione
degli scatoloni non potrà
non incidere
con un inasprimento dei parametri,
oppure si tratta di un’accelerazione,
ma manca il regolamento
attuativo, e vengono contrabbandati
subito alla domanda:
“Lui ha il vantaggio di dire?”,
che va rivista,
come tutte le altre norme,
ma tant’è,
il tempo delle chiacchiere è scaduto,
il vero problema è mettere
un orologio su cui la memoria
pattina.
Dico questo perché tutto dipenderà,

si dice, da come, con quali materie,
programmi
interessati a ciò che accade al nostro
assetto
(pochissimi, è da presumere, stando
all'indifferenza
che la riforma dei cicli
ci consegna),
rischiamo di diventare
un particolare ladro
in contrasto con la convenzione
e dunque rimasto
sul quesito.

II

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

III

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

IV

Meglio liberarsi,
nonostante il brusco rallentamento,
e tuttavia
avanza un'ipotesi curiosa,
di una volontà
che non ha riscontri immediati
sulla crescita,
ben oltre

la probabilità che il cambio
comporti una revisione delle prospettive,
e quindi anche delle ragioni,
nello stesso tempo
diventate meno competitive,
e dunque con sé stessi,
bisogna ricordarlo,
smobilitare la cultura e contrarre
la forza
della comunicazione.
Altro che immaginare tutto labile,
improvvisato,
e insieme attento alla riconquista –
accusa con le nuove banconote –
continua a fare il proprio mestiere
semplicemente perché le imprese
non riducono
per transazioni illegali
ciò che probabilmente è.
E ancora a chi dice
che regolando il semplice atto
li obbligherebbe a recarsi
in banca
spiega un richiamo.

V

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

VI

Nel nostro caso
era nell'interesse
che questa divisione spiacevole
fra le proprie ossessioni
e fobie
emergesse
ancora ignota

(e si veda anche la risposta evasiva)
dopo una lite,
e qui mi chiedo
in quale misura
fare finta di nulla
sulle vaghezze
allevate nel ricordo.

VII

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

VIII

Fosse pure innocente
la particolarità che differenzia
fra i moralmente degni
sulla base di sondaggi altrettanto
a sorpresa
(tutto sta a vedere quanto ampia),
incarna nel nostro immaginario
un pareggio, ottimo per confortare
con un sì o con un no
l’uso politico della bellezza.

IX

Uso il termine “cambiamento”
in un’accezione
fra quelle che sostengono che
semplicemente ha ragione
nel sottolineare
tutti i ceti
con un attacco a sorpresa,
i bravi ed esperti
come garanzia di continuità,
di progresso senza avventure,
ma diciamocelo,
queste regole cui ci accingiamo
sono la prova di tutto,
ogni sforzo

addirittura ad ottenere
l'esatto rovescio,
e magari non lo chiederebbero
(un istituto che è stato già abolito),
o poniamo col potere di essere
simili,
noi diplomatici,
sconfiggendo alcune formulazioni.
Certo qualcosa dovremmo fare,
anche discutere,
per tenere incollate maggioranze
dopo aver elencato meno
del disinteresse
assai poco scientifico –
compreso l'arresto –
a capire una delega.
Questo atteggiamento è irritante
ma di enorme soddisfazione
se dimentichiamo.

X

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

XI

Almeno in risultati che smentiscono
un già difficile confronto
non è il caso
di fare scommesse plausibili
a seconda degli eventi,
e non soltanto
perché gareggiano
abitudini, gesti occasionali
sul piatto.
Gli astenuti saranno puntigliosi.

XII

Per quanto riguarda la scienza
continua ad essere oggetto
di altra incomprendenza

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

XIII

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

XIV

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

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

Luigi Di Ruscio, da *Le streghe s'arrotano le dentiere*, 1966

Dicono che per empire le fondazioni
prima del bitume occorre metterci un'anima
al posto del gatto ci metterebbero
quello che ha la voce da donna
e si lagna perché la moglie non s'ingravidà
e alzare la pala piena gli spezza le braccia
e parlare per lui è uno sforzo troppo forte
le parole le finisce con un gesto monco
o con un giro degli occhi
se parla chi lo ascolta ride
trova sottintesi ridicoli alle parole storpiate
solo se si ubriaca parla spedito con la voce da donna
e protesta con un giro di frasi che rifanno in falsetto
quando gli rinfacciano che è stato riformato
e chi non è buono per il re
non è buono neppure per la regina.

T.S.Eliot

"Morning at the window"

(da "Prufrock and Other Observations", 1917)

They are rattling breakfast plates in basement kitchens,
And along the trampled edges of the street
I am aware of the damp souls of housemaids
Sprouting despondently at area gates.

The brown waves of fog toss up to me
Twisted faces from the bottom of the street,
And tear from a passer-by with muddy skirts
An aimless smile that hovers in the air
And vanishes along the level of the roofs.

T.S.Eliot,

"Mattino alla finestra"

Scuotono i piatti di colazione, nelle
cucine interrato, e all'altezza
del piano stradale battuto dai passi
avverto le umide
anime delle cameriere
gemersi via - dai cancelli esterni.

Le onde marroni di nebbia mi alzano contro
facce rivoltate dal fondo della strada,
e strappano, da una con le gonne in fango,
un sorriso senza oggetto, che indugia in aria
ed esatto al livello dei tetti si dissipa

traduz. di

Marco Giovenale

Francesco Forlani (del maestro)

Divinitad

(per Marion che ci porto' dalla Sardegna il filo e il ferro)

La vita di un uomo, nelle metropoli contemporanee, è il susseguirsi incessante di traslochi. E si impara a fare delle cose un peso e di mobili zavorra. Cambiare casa può significare cambiare vita ed allora al di là delle metrature, o geopolitica dei palazzi in cui ci si abita, lo spiazzamento è sempre un atto di lutto, una lotta di quartiere. Dopo aver inventato la figura dello psicologo degli animali, si inventerà lo psicologo dei traslochi, che segue a ruota il camion, il furgone, le macchine degli amici o quella presa a noleggio, apposta. Questo mi ha detto Biagio Cepollaro, maestro di divinanza.. Perché di tutti i traslochi uno resterà memorabile e fu quello delle bottiglie di Alix. Alix Willaert è una giovane scrittrice belga, di stanza a Parigi da una quindicina d'anni e figlia di una tradizione profondamente radicata nel centro della Francia, trasmessa di padre in figlio. In un giorno di dicembre con un'allegria brigata di quella che si poteva definire la redazione di una rivista letteraria, Paso Doble, ci si diede appuntamento in un posto a metà strada tra il Collège de Philosophie e il Panthéon, vale a dire nella culla de l'Esprit francese (in italiano la parola spirito già reca in sé nemmeno tante vaghe tracce di alcol). In realtà i nonni di Alix avevano accumulato qualcosa come ottocento bottiglie di un vino eccellente che per uno strano gioco di "spiazzamenti" giacevano nelle *caves* di un libraio editore, l'Harmattan, in attesa di giungere a destinazione finale. Quando scendemmo per quelle scale impervie, strette e polverose, sotto le arcate di un sottosuolo per altri motivi familiare, mi colse come un miraggio la visione memorabile di corpi così distanti, gli uni cilindrici e neri, accanto a quegli altri rettangolari e bianchi.

E' inutile dire che tra i titoli dei volumi, di un'eccellente collana per altro, e la carta, ormai divorata dall'umidità e dal tempo, delle etichette, era a quest'ultime che la mente chiedeva consiglio. Eppure come occhi lucidi, di iridi e pupille, essi ci guardavano fare e disfare carte da imballaggio, prima di incollare e chiudere gli scatoloni. Che il vino più invecchi e più è buono, si sa, ma che se conservato troppo a lungo, e in modo non ortodosso si perda, questo si vorrebbe non saperlo. Perché un vino si perde, esattamente come certe azioni in borsa, o determinate valute di cui non si ha più traccia, o di cui non si saprà più nulla, per eccesso di prudenza, di conservazione. La polvere accumulata sulle etichette faceva sì che il nome apparisse per sillabe, ma qualche volta un'intera parola emergeva dal buio come le due più belle, in francese, per significare vino: grave, e château.

Man mano che svuotavamo i ripiani avevo come la sensazione che quelle schiere di libri sistemati in ordine alfabetico, ci guardassero in cagnesco, come se ci rimproverassero di aver dissolto l'antica unità tra i due elementi, perché se è importante leggere tra le righe, lire entre les lignes, più importante ancora gli sembrava "lire entre les vignes".

Un'esperienza molto simile doveva accadermi molti anni dopo, sempre a Parigi. Questa volta però nelle *caves* della biblioteca dell'Istituto di Cultura, dove lavoro come professore. Il bibliotecario, Francesco, di Cuneo, mi iniziò un giorno alla grappa ed in particolare alla grappa di Barolo, di botte ed allora giallognola, legnosa nel colore e dal sapore, divina. Riposta con cura la bottiglia dietro ai Maestri del colore – il suggerimento era venuto sempre da Biagio che col suo bibliotecario a Monza, faceva lo stesso- ogni volta che la si stappava, il suono che all'apertura seguiva non solo si apriva un cammino lungo le sale della biblioteca fino ad arrivare alla direzione- noi lo temevamo- ma la cosa più straordinaria era che il profumo dell'acqua di vite sembrava attirato verso le scaffalature. Come se gli autori sistemati tra i legni ambissero ad un nuovo bicchiere. Tutti insieme, poeti e saggisti, romanzieri e artisti.

E così tutte le volte che di letteratura si parla, ci si organizza intorno ad un bicchiere, come per *l'Atelier du roman* di Lakis Progoudis, con Kundera, Arrabal, Taillandier, Dèon, Béatrice, eccellenti bevitori, e lo stesso avviene con gli amici di Sud, Peppino, Raimondo, Paolo, Martina.

In fondo le riviste nascono sempre mettendosi intorno ad un tavolo, la letteratura vuotando il bicchiere. Purché di vino si tratti, ed è acqua di vite, così pura, come l'acqua che è di vite, perché raccoglie intorno a sé almeno più di una, vita.

In questo stesso spirito, sono nate le divinanze. Divinanza perché le letture avvengono all' enoteca di via Lippi, a Milano, nelle case, e, cosa fondamentale, in una comunità, di musicisti, poeti, narratori o eccellenti cuochi prestati alla letteratura. Performance di poesia e musica attraverso l'Europa.

E cos'altro se non le etichette delle bottiglie mi suggerirono le poéthiquettes? In uno strano destino incrociato, frutto anche di circostanze- i primi passi mossi sulla tastiera di un computer collegato a internet, lo scanner, le mail, vicende esistenziali- cercavo di dare un nome alle cose, ma non attraverso le semplici parole quanto quella complessa unità di sensazioni, emozioni, che solo certe esperienze, in quel caso la morte di mio padre, aveva generato. La poéthiquette, che voleva essere una forma di piccola etica poetica era in realtà il susseguirsi di tentativi di superamento. Del dolore. Dell'esperienza. A corollario di tale testo vorrei proporvene due. Una dedicata a mio padre, l'altra alla comunità di cui faccio parte. Che è una comunità invisibile, ai più, dove l'amore è di casa ed il vino non fa male.

Esili narranti

Si è molto parlato in questi mesi della dottrina Mitterand, a proposito di Cesare Battisti e molto se ne parlerà, negli anni che verranno per l'eccezione - come sospensione politica di norme giuridiche - che essa ha costituito nella storia del diritto europeo. Non approfondirò l'argomento avendone già parlato a sufficienza la stampa italiana e francese, ma per avere un'idea della situazione bisognerà riflettere con estrema lucidità all'idea di asilo e a quella, conseguente, dell'esilio che l'affaire "Battisti" ha suscitato.

Bisogna aver frequentato la comunità dei rifugiati italiani a lungo, ormai quasi quindici anni, per determinare e configurare un nuovo territorio, sospeso tra villaggio globale e locale - Lello Voce definiva sull'Unità, la nostra rivista Sud, come esperimento di letteratura globale - tra frontiere immaginarie e confini reali.

In realtà, l'idea di asilo "politico" si accompagna a quella di rifugio. Uno strano destino della parola in questione la fa viaggiare attraverso l'"asilo" scuola materna e l'asile, francese che è il manicomio. Nella nostra storia di novecento, chiedeva asilo chi era perseguitato per motivi di opinione nel proprio paese, e che una volta ricevuto lo statuto di "rifugiato" cominciava inevitabilmente un periodo di "esilio" dal proprio paese. I compagni italiani, di mille storie diverse, a volte intrecciate, accavallate, contrastanti, che dal 1980, anno di elezione a presidente del socialista Mitterand, furono accolti in Francia, non erano esuli per l'Italia e liberi di circolare altrove. Non avevano passaporto, ma carte di soggiorno da rinnovare ogni tre mesi. Non potevano lasciare il territorio francese e la loro posizione era più simile - ma dovrei usare il presente per quelli che restano- al confino, che non all'esilio. La nuova Europa, ma dovremmo, dire, il nuovo Occidente, abbatte frontiere per creare "confino", in altri termini, stampa "ponti" sulle sue banconote, creando muri e fossati per chi quelle carte non ce l'ha.

Il dialogo che segue - non è un'intervista - è tra due "esterifatti". Uno, il cui esile esilio è legato ad una scelta obbligata di libero destino, l'altra il cui esilio robusto è il frutto della libera scelta di destino necessario. Ci accomuna la fuga, ed il punto di partenza. Ci separa l'impossibilità del ritorno. Entrambi vorremmo che Cesare Battisti restasse in Francia, libero nel confino.

Dal greco hieròn àsyron, tempio senza il diritto di cattura, terribile millenaria saggezza. E nelle chiese perfino gli assassini potevano trovare ostello. Ti ricordi la storia di Rodrigo, e Frà Cristoforo. L'inetto Renzo e lo scandalo Abbondio.

Designare un luogo dove si ferma il gioco, una "tana!", un respiro.

Immaginare un altro da sé. Altra storia. Come alla legione straniera dove nessuno ti chiede la tua. Di kafka amo l'america. Ci sono due capitoli, in successione. Asilo e il teatro naturale di Oklahoma.

Nel primo il protagonista si salva dalle guardie grazie ad uno dei suoi aguzzini, Delamarche, e la prigione in cui si trova è appena meno angusta di quella in cui sarebbe sbattuto se lo acciuffassero. Per la vecchia storia dell'Hotel Occidentale (il genio del praghese è tutto in questo nome). Nel secondo, quello più luminoso che Kafka abbia mai scritto in tutta la sua vita Karl si trova dalla prima pagina di fronte al cartellone: "

"Oggi dalle sei di mattina a mezza notte, all'ippodromo di Clayton, viene assunto personale per il teatro di Oklahoma ! Il grande teatro di Oklahoma vi chiama ! Vi chiama solamente oggi, per una volta sola ! Chi perde questa occasione la perde per sempre ! Chi pensa al proprio avvenire, è dei nostri. Tutti sono benvenuti ! Chi vuol diventare artista, si presenti ! Noi siamo il Teatro che serve a ciascuno, ognuno al proprio posto !" Così vorremmo a volte che fosse lo spazio dell'Hotel Europa. E invece.

Questo spazio che cresce millimetrato di norme e controlli fa paura. Fa paura che lo "spazio giudiziario" sia inventato ancor prima dello spazio geografico.

Se gli "asilati" italiani sono pulviscolo della storia, le masse migranti in Occidente sono valanghe variamente frenate dalla nuova più larga frontiera, permesso di passaggio, foglio di via, denaro di transito, biglietto di ritorno, autorizzazione di viaggio, di lavoro, di matrimonio, di parola, di vita, di morte.

Per tutti, scelta di destino necessario.

Ma ormai ogni gesto ha la sua leggina, la sua deroga, il suo controllo, il suo consenso sociale, il suo trasgredire e il suo punire.

E la tana?

Andrea Inglese

ooo

La proprietà del tramonto è sgonfiare
quella compatta cresta, erta dal mattino,
cristallizzata con lacca, che floscia ricade
con le sue ciocche spente, è fatto,
rovesciato e frugato il giorno. E basta
una mezz'ora, con la luce ancora a ventaglio
sopra, e nei cortili dai tombini
già l'ombra che sale. Gli abitanti sciupati,
attendono che l'esterno si disfi, gli occhi
buttati a uno schermo, riposano
in quella piccola luce. I passerì
scoppiano invece d'eccitazione
nella cupola rarefatta degli olmi
dirigono con distratta vendetta
la loro molestia sugli uomini: esultano
loro, nei deliranti rimbalzi,
solo quando qualcosa ha inizio
o finisce.

ooo

Il lavoro non è male minore,
che ci sia o non ci sia, come vuoto
di vita, o peso sui nervi, occlusione
d'olfatto, è male a radice fonda,
cosa d'inferno, astrazione dagli infiniti
mondi e sottomondi, gelo dei sensi
dentro lunghe notti di cause
e moti d'automa.

Poco

ho lavorato di salario. Poco
è il benessere generale che ho creato, l'incremento
dell'economia di mercato. Gloria
di nullafare, di spostare ghiaia
col piede, o tallonare un gatto.
Ho disoperato molto,
dilatando intervalli di sguardo
oltre l'utile e il dilettevole:

le finestre tutte, attraverso i vetri
tutti, e anche tra fronde,
parabrezza, griglie di tombini,
a pescare le sagome schiacciate
negli scorci, le monotonie
delle pareti cieche,
le scollature femminili,
le dita dei piedi, le nuche
irrorate di luce, tutte,
le ho attraversate, (le pupille

nel solare svago).

Mi sono voltato tante volte
cercando di seguire per filo e per segno
l'avvicinarsi di due persone
sul marciapiede di fronte.
(Ogni incontro è tremendo, si ripete
ogni volta peggio, perfezionandosi,
e non basta: lascia l'intentato nel mezzo...)

Loro parlavano ma io non sentivo,
forse avevano nelle tasche coltelli
da tirar fuori, per tagliarsi le trippe,
forse stavano annunciando
come cosa risaputa
una festa totale, della durata impensabile
di sei anni consecutivi,
una festa a libera partecipazioni di tutti
i sopravviventanti nel corpo e nello spirito,
(i respiranti inutili, gli allagatori di fiato
e di canto).

Speravo, lo giuro
che si voltassero a gridare: "Fermi!"
Sarei stato il primo dei discepoli,
lì accanto, a pochi metri, già fermo,
già segretamente, da anni, in festa.

ooo

(da *Lezione di lingua*)

Per questo, vado nelle caffetterie o in altri posti dove non esiste la solitudine.

Vorrei che fosse la lingua sola
al centro della vicenda,
che parlare fosse come un tamburo,
notte e vento, gente che dorme, coperte
appena sollevate e fondi,
fondi di letto, fondi di stanze,
fin fonds, dove appoggiare piedi in punta,

e tutto fosse solo nella lingua, nemmeno
frasi, ma meno di frasi,
non chiuse in una mente, brani
che sussistono tra una mente e un'altra
in una zona d'intemperie, dai confini incerti,
un fondale
attraverso cui scorrono, e si sfaldano,
i grovigli d'azione
che fanno una persona, le sue molte abitudini, una storia
di camminate, sonni, malanni,

ma non siamo mai scavalcati:
le parole sole, appena s'alzano leggere,
cadono all'indietro, cercano una frase fitta,
s'intessono, e le frasi allentano i pensieri,
rendono gli atti riconoscibili,
ridanno visibilità al nostro volto,
ci spingono destino nella carne

e la mano rimane, nuda, ma mai
abbastanza, il detto la morde
la tiene in risalto, la ritaglia
dal fondo, e la parola
ha le vene, pulsa,
può dissanguare

Sergio La Chiusa

Se sapessimo che siamo solo
lillipuziani in una città-giocattolo
da diversa prospettiva per una volta
istruiti dal volo vedremmo dall'oblò
come da un eden privilegiato la pianura
regolata dai nani e l'altrove allontanato
che si gonfia a dismisura che minaccia
di franare; dal crinale l'occhio sa
che sono in pericolo i nostri mondi
progettati con la riga e la matita
i confini fittizi cederanno
a una nuova civiltà d'erbacce e di ramarri

Lotte di confine

I

è sempre un riscrivere confini sconfinare occupare
e circoscrivere: anche le nostre saghe di famiglia
sono cicli di fughe e d'invasioni generazioni d'emigranti
che s'espandono a confondere le carte ridisegnare le cartine

II

ora, al capolinea della storia, tutto il senso sembra
rappreso in venti metri quadri da spartire, in una lotta
estenuante di domini: il nostro campo di guerra
è un riparo di muri un'esegesi eterna di leggi e di confini

III

nascono nelle nostre case guerriglie rappresaglie:
il male, che sguscia come biscia dalle griglie
dei tombini dagli spiragli delle porte si trascina
nei cantieri nelle catene di montaggio nei campi di sterminio

IV

al tavolo delle trattative, ministri di un dopoguerra
tracciamo linee sulla pianta della casa: il senso
della tregua sta in questa speranza di pace disattesa
nella firma di una nuova provvisoria alleanza

V

i nomadi che si muovono nei deserti non riconoscono
le frontiere segnate sulla carta le linee dritte tirate
dai cartografi: la loro sabbia resta sabbia cui aderiscono
le ombre, le orme i soli segni del passaggio nella tregua del respiro

VI

non conosciamo i confini che andiamo intagliando
nella carne con quest'accumularsi di silenzi doppi sensi:
potessimo staccarci da questo corpo forse ci vedremmo
come mappa frammentata, tagliata da cicatrici senza scampo

VII

qui non si vedono i caduti ma si sollevano con la polvere
per le pulizie di primavera: c'è una censura
che li cancella, come i sepolti di Falluja i corpi
non mostrati che si agitano immedicati tra i detriti

VIII

moltiplica per cento per mille per un milione
questo nostro contendere quest'alleanza
che s'incrina ad ogni perdita di fiato
questo dare per avere questo prendere

IX

il male, che ridisegna le mappe del mondo
ha messo radici in questa casa alligna nelle piastrelle
negli specchi che ci svelano intrappolati i segni del ragno
nel contorno degli occhi a tessere l'assedio

X

cadono come granate inesplose le parole come mine
o schegge depositate sui tappeti: cammina lieve
sul margine dello scoppio sgrava il passo
dalle antiche alleanze dalle scaramucce di frontiera

XI

al termine di questa lotta interna, declinate tutte le gradazioni
del dolore, ci sarà una pace senza ministri (se l'orlo della carne
sarà come cancellato, e non ci saranno dogane né carte
per orientarsi sui nostri corpi solo varchi che sbocciano ad accogliere)

Fabrizio Lombardo, *Frammenti da una stagione di pioggia*
(1999 - 2004)

*“Aspetterò l'estate.
È terribile un lungomare deserto
ma è peggiore la pioggia.
La pioggia lava ogni segno lava anche il sangue”
Roberto Roversi*

“Not a word to compensate. Not a sentence
to describe this desperate state.”
Notwist

"Appartengo all'ultima generazione
che ha creduto ad un disegno di letteratura
inserito in un disegno di società.
E l'uno e l'altro sono saltati in aria"
Italo Calvino

1.

sono così lontano ora/ che non puoi nemmeno
sfiorarmi con gli occhi. me ne sto impacchettato
per bene nello scompartimento di 2^a classe
senza apprezzabili cambiamenti di programma
e di umore. ho sperato poi di lasciare alle spalle
l'inverno. ma anche qui piove. e la neve
mi cammina dentro come il passato. fa' presto
allora a staccare dal muro ogni cartina
topografica, ogni progetto di viaggio/ a buttare
ogni oggetto riconoscibile/ ogni memorabile segreto.
la tentazione di tornare è come la scrittura: resta.

2.

gli scarti di una stagione di pioggia
hanno riempito i pochi rifugi/ le cavità
i solchi. si soffoca con normalità.
ci si organizza nei territori di vuoto.

3.

non chiede nulla il mendicante sul ponte
San Carlo. nessuna preghiera, o litania da passeggio.
nessuna piet  che si possa indossare.   fermo. immobile.
la sua umiliazione   in vendita ad ogni turista che, come noi,
cerca il Castello, Kafka, o il murato Holan. processione
capace solo di un click ricordo/ di uno sguardo gadget.
l'aria fredda ci tiene sotto tiro. poi ci allontana.
(marzo 2001 - Praga)

4.

mangeremo dalle loro mani vuote anche oggi.
seduti. guardando fuori senza disperazione.
quasi rassegnati ad un cielo di cenere
in questi luoghi senza spazio e lineamenti.
qui dove nulla sar  pi  come prima (nemmeno
ci  che pu  accadere) perch    gi  stato dimenticato,
rimane solo il rumore delle falene
contro i vetri. il peso degli anni/ uno dopo l'altro.

5.

...se ce ne andassimo ora. raccolta
la poca luce dall'asfalto/ il noi fatto trasparente
dalla storia, resterebbe solo questa ferita, finta
scena nel caldo improvviso di una Bologna assediata.
le divise senza voce. i solchi di terranera
delle parole che non sappiamo pi  dire.
e se il tempo finisse ora/ noi saremmo
gli orfani, i senza fratelli/ come quelli
con il fucile in mano/ prede del silenzio
scavati dal sudore. il nostro   un tempo
gi  estinto. una geometria azzerata dal mercato.
niente da mettere in comune. neppure
un luogo. e neanche il groppo nella gola.

6.

la ville est tranquille

Marsiglia non   cos  lontana da Bologna in questo niente
di piccoli uomini/ di nani senza cuore/ di quieta violenza
che inizia qui dove ogni cosa ha un prezzo.
bisogna perdere tutto per ritrovare la dignit  - avrei voluto
dirti, nell'aria di settembre, usciti dal cinema. anche gli scarti
di un tempo che invecchia senza possibilit  di descrizione.
nemmeno una lingua ci   rimasta capace di scavare
tra questi relitti/ nell'orrore di queste periferie

7.

me la trascino, questa vita, con qualche esitazione
ragionevole. quella di oggi poi, è una neve strana
tutto questo bianco senza dolore e nemmeno
malinconia. la gente si ripara sotto i cappucci
le auto ferme/ di traverso. tu che mi dici “ci vuole
tempo, lo so, ma sono troppo stanca”.
si accende una finestra, la prima, nel condominio.
(29.02.04)

8.

In the city (a sampler)
(1997 - 2002)

*“In the city there’s a thousand
things I want to say to you”
The Jam In the city*

fuori dai vetri lo scirocco e nuvole in corsa
al fondo del cielo/ tutto attorno la città mostra le sue
travature/ umida ancora della pioggia recente/ quasi
immagine di un grande porto/ i riflessi d’oro delle bandiere

*ma cosa scrivere adesso che abbiamo perso tutto/ anche
la dignità. quella che sta nelle cose più piccole*

attesa/ brusio/ vigilia di festa. il portico
rosso dalle lucerne moresche. fuochi anche.
“caro campana così inzaccherato/ strappa
fogli/ lacera carta/ butta segnali dentro l’eco di un ombra”

luogo è inferno detto malebolge/ e non pur io qui piango
bolognese / recati a mente il nostro avaro seno

SI AFFITTA APPARTAMENTO NON A MERIDIONALI

sbianca nel cielo fumoso la melodia dei passi/ ombre di dolore
una grande linea attraversa la piazza/ *luce obliqua*
nell’occhio nero/ poi verande di torri/ enormi sotto il cielo curvo

in una splendida Bologna / ho contato sacchi di chicchi
di grano di mais/ orzo, zucchero e neve.

*aspetto che si decompongano le ore/ le schegge affilate
delle parole/ la polvere di fabbriche ormai chiuse
resistere all’incendio/ pietra su pietra*

o passeggiare sotto l'incubo dei portici. una goccia di luce
sanguigna/ poi l'ombra/ poi una goccia di luce/ la dolcezza dei seppelliti

quando le persone amate vanno via
le seguiamo con gli occhi sino all'ultima curva

Note:

Frammenti da una stagione di pioggia: il titolo di questa sezione richiama il titolo di un disco di John Cale del 1992 dal titolo "Fragments of a rainy season" che portava in epigrafe i versi di Shakespeare:

Banquo: It will be rain tonight.

1st Murderer: Let it come down.

Il ponte San Carlo della poesia a pagina 27 è quello di Praga. Il titolo della poesia *La ville est tranquille* riprende il titolo di un film di Robert Guédiguian del 2000.

Il testo di *in the city* è pensato e strutturato come un vero e proprio sampler (inteso in senso musicale). È composto infatti utilizzando, "campionando", frammenti, di testi di Dino Campana, Roberto Roversi, del gruppo musicale Jam, ed inserendoli all'interno di una struttura originale di versi da me composti.

La poesia è stata scritta per essere letta in occasione di un'iniziativa contro la giunta comunale di destra eletta a Bologna alcuni anni fa.

Stéphane Mallarmé, *Tre sonetti*

traduzione di Massimo Sannelli

I

Victorieusement fui le suicide beau
Tison de gloire, sang par écume, or, tempête !
O rire si là-bas une pourpre s'apprête
A ne tendre royal que mon absent tombeau.

Quoi ! de tout cet éclat pas même le lambeau
S'attarde, il est minuit, à l'ombre qui nous fête
Excepté qu'un trésor présomptueux de tête
Verse son caressé nonchaloir sans flambeau,

La tienne si toujours le délice ! la tienne
Oui seule qui du ciel évanoui retienne
Un peu de puéril triomphe en t'en coiffant

Avec clarté quand sur les coussins tu la poses
Comme un casque guerrier d'impératrice enfant
Dont pour te figurer il tomberait des roses.

*

Fuggito con vittoria il bel suicidio,
divina luce, sangue, oro, tempesta!
o riso se una porpora si appresta
a fare il mio marmo tomba di un dio.

Nessun frammento della gloria si ode,
è mezzanotte, nell'ombra che resta:
tranne il tesoro superbo di testa
che versa il sonno privo del rimedio

della luce, delizia eterna, capo
tuo, che conserva del cielo finito
l'infantile trionfo della chioma

con chiarezza posata sui cuscini.
Così è un casco di guerra nella giovane
imperatrice, e la rosa ne piove.

II

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

*

Il vergine, il vivace, il bello oggi
sta per aprirci con un colpo d'ala
il lago duro che calpesta il ghiaccio
trasparente, nel gelo, e i voli immobili.

Un cigno antico ha ricordato sé
sublime, e disperato ora si libra:
chi non cantò lo spazio in cui la vita
fugge la noia abbagliante d'inverno.

Il collo scuoterà lo strazio candido
dal luogo imposto al cigno, che lo umilia,
non il suolo che incarcerera le piume:

spirito che allo spazio il puro lume
dona e diventa statua nel rifiuto
che orna il Cigno nel suo bianco esilio.

III

M'introduire dans ton histoire
C'est en héros effarouché
S'il a du talon nu touché
Quelque gazon de territoire

A des glaciers attentatoire

Je ne sais le naïf péché
Que tu n'auras pas empêché
De rire très haut sa victoire

Dis si je ne suis pas joyeux
Tonnerre et rubis aux moyeux
De voir en l'air que ce feu troue

Avec des royaumes épars
Comme mourir pourpre la roue
Du seul vespéral de mes chars.

*

Violare la tua storia
è per un eroe timido:
se il suo tallone nudo
un lembo della terra
ha sfiorato. Al tuo ghiaccio
opposto, io non conosco
il peccato infantile
che non avrai vietato
di ridere, vincendo:
dimmi se non è gioia
la mia, tuono e rubino
ai mòzzi contemplare
(nell'aria traforata
dal fuoco, con i regni
giù sparsi) la morte
nella ruota dell'unico
mio carro vesperale.

Giorgio Mascitelli, su *Pino Tripodi*, *Vivere malgrado la vita*.

Il problema che Biagio solleva di una scrittura di confine e delle sue contraddizioni, come in ogni altra scrittura, assume nei due passi qui presentati un aspetto particolare. Infatti la narrazione di un avvenimento tragicamente cruciale della vita del narratore è condotta dal punto di vista del volo della nottola di Minerva che appunto spicca il volo a cose fatte e pertanto usa il linguaggio dell'analisi. Nella *Fine Infinita* il protagonista ha radicalmente torto nei confronti dell'amico del taxi giallo, non perché questo rappresenti il buon senso, ma piuttosto il realismo che si scontra con il desiderio. La contraddizione, fertile e dolorosa, non è solo a livello di contenuti, di istanze che si incontrano nel testo, quanto nel linguaggio dell'analisi che a tratti prevale sul racconto. E tuttavia il torto maggiore del narratore è quello di continuare a vivere e dunque a un certo punto a dover

riprendere la parola e ad analizzare ciò che non andrebbe mai analizzato (anche nel caso che il viaggio non fosse terminato nel fosso, ma in un sonno dopo l'amore tra le fratte, non ci sarebbe da analizzare nulla). La singolarità della circostanza impone al narratore il ripensamento, cioè l'analisi e la necessità di cavare fuori un qualche senso o perlomeno una conciliazione da tanto disastro. In questo risiede una contraddizione del testo e dello statuto della sua scrittura, ma questa contraddizione tiene in vita il testo stesso.

Giulia Niccolai Da: *Orienti Orients*
traduzione dall'italiano *Giulia Niccolai e Ian Simpson*
Fondazione Franco Beltrametti
Josef Weiss Edizioni, 2004

Giappone

A Kyoto il tempio
dei 1001 Bodhisattva
ha nome Sanjusangen do
che vuol dire "33".
Il salone che ospita le statue
dei 1001 Bodhisattva
è sorretto da 35 colonne.
33 sono gli spazi vuoti
tra le colonne.

Filosoficamente, il fatto
di dare il nome al tempio
in base al numero degli spazi vuoti,
dunque a ciò che non c'è,
può essere interpretato
come la garanzia più elegante,
squisitamente Zen,
di non escludere mai niente,
e nessuno.

*

Japan

In Kyoto the temple
of the 1001 Bodhisattvas
is named Sanjusanden do
which means "33".
The hall containing the statues
of the 1001 Bodhisattvas
has 35 columns.
33 are the empty spaces
between the columns.

Philosophically, the fact
of giving the temple it's name
on the basis of the number of empty spaces
- therefore of that which is not -
can be interpreted
as the most elegant guarantee,
exquisitely Zen,
of never excluding anything
or anybody.

*

Una bellissima ragazza

nel vagone del metrò di Tokyo.
I posti a sedere tutti occupati,
lei e pochi altri in piedi.
Legge un libro. Con la mano libera
si tiene a una sbarra
al fondo del vagone.
Molti la osservano.
Lei ne è consapevole.
Non ostenta in alcun modo
la propria bellezza,
non ne è fiera. Anzi,
da umile ancella,
quasi da vittima, la offre
agli sguardi altrui. Incantati.
Mi chiedo se ciò a cui
sto assistendo non sia
un raro esempio di ciò che
— in passato —
possa essere stato
il fascino delle gheisce.
Quando la ragazza scende,
tutti si voltano per un'ultima occhiata.
Scomparsa.

*

A beautiful girl
in a carriage of the Tokyo subway.
All the seats are occupied,
she and a few others are standing.
She is reading a book. With her free hand
she holds on to a rail
at the end of the carriage.
Many are watching her.
She is aware of it.
She doesn't flaunt
her beauty in any way.
She is not proud of it. Instead,
like a humble maid-servant
almost a victim, she offers it
to the enchanted gaze of others.
I wonder whether
what I am seeing
is not a rare example of what
- in the past -
may have been
the fascination of geishas.
When the girl leaves
everyone turns for a last look.
She's gone.

*

All'alba, dalla finestra
della mia camera d'albergo
al ventesimo piano, l'eco
risonante dei richiami dei corvi
tra i grattacieli di Tokyo:
come tra le nude pareti
di alte montagne.

At dawn, from the window
of my hotel-room
on the twentieth floor, the resounding
echo of the cries of the crows
between the skyscrapers of Tokyo:
as between the rock-faces
of high mountains.

Giovanni Palmieri

RIDUZIONE PRIMORDIALE E CRITICA DELL'ESPERIENZA CONTEMPORANEA NEI VERSI DI ANDREA INGLESE

Nella lettura degli *Inventari* di Andrea Inglese¹, la messa a fuoco di una precisa direzione poetica (e dell'operazione formale che vi soggiace) passa inevitabilmente per la costruzione scenografica di alcune "immagini" precoscienti che trascendono la percezione rimemorativa dell'oggetto, rimanendo tuttavia ben al di qua della sua rappresentazione concettuale o del suo significato. Intermediarie tra percezione e pensiero, esse sono ricorrenti e prestrutturate.

Sono, per meglio dire, immagini alle soglie del senso che aspettano impazienti di entrare e picchiettano all'uscio del lettore con ossessiva insistenza. Eccole. Sono fatte di mutazioni e di scambi: aria in acqua, terra in ferro, uomini in pesci, fuoco in pioggia, televisori in occhi, bisturi in lenze e pinze, spore in voci, metrò in grotte, latte in seme, scritture in tatuaggi, sonnambuli televisivi in grandi predatori...

Si potrebbe pensare a un surrealismo alla Paul Delvaux, se non vi fosse un elemento costante che impedisse questo riferimento: negli *Inventari*, infatti, dai contesti più disparati dell'esperienza contemporanea che vi è protagonista e dai suoi oggetti tecnologici, emerge sempre un elemento primordiale, sepolto e rimosso, totemico e interdetto, assolutamente privo di trasfigurazione mitica e tuttavia luminoso: "il germe umano nudo/e crudo, prima del pomo cognitivo", come lo definisce esplicitamente l'autore nell'*Inventario delle carni perdute* ai vv. 32-33. Quanto a una rimozione delle ere storiche "segnate" sul corpo, invece, gli uomini si trovano

distribuiti a smentire
la miniera del tempo, gli strati
sovrapposti e mobili, i pozzi
del corpo che celano mappe
antichissime di gesti felici
che non trovano luce. Lete
a sorsi.

In questi versi, tratti dall'*Inventario dell'occhio* (vv.53-59), ci si riferisce ai coatti del televisore, condannati, come in un girone infernale (il "Lete" sia segno dantesco più che segno di una nota acqua minerale pubblicizzata), ad avere "Crocefisse le rètine" (v.60). Unica salvezza, possibile ma non attualizzabile, un solo gesto preistorico, collocato non a caso in clausola finale: "un'unghia di sonnambulo cerca ancora [...] la via di fuga nel fondale, lo strappo nella benda della banda magnetica." (vv. 62-65). L'unghia del grande carnivoro, atrofizzata nel sonnambulo contemporaneo, invano tenta di trovare una via di fuga... All'epicità dantesca della sofferenza colpevole, viene qui contrapposta, con consapevole riferimento intertestuale, l'incerta speranza montaliana che chiude la poesia preliminare degli *Ossi*: "*Cerca una maglia rotta nella rete/che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!*"² Dante sta al grande carnivoro (lontano), come Montale al teleutente (vicino).

1. *Gli Inventari: un genere anomalo*

"L'idea dei miei *Inventari* – scrive Inglese – nasce da qui. Prendere dei vocaboli ordinari – 'aria', 'carni', 'occhio', 'uno', 'acquisti' ecc. – e investigarli poeticamente, modificandone e amplificandone gli stereotipi figurativi, le associazioni lessicali, i campi metaforici e metonimici."³ A ciò si aggiunga che il genere degli inventari (non più di sei o sette ampie strofe di versi liberi, con molti endecasillabi e rime quasi assenti) ci rivela una collocazione *a minore* nel campo del poetico

che esclude a priori la trasfigurazione, il prometeico, la mitopoiesi, il soggetto lirico e via discorrendo. Tale collocazione si esplicita nello schema – largamente variato con materiali dialogici e sdoppiamenti corsivizzati di voci – dell’elenco lessicale, sublimato, dilatato e decostruito sino ai suoi costituenti minimi. L’articolazione sintattica, o stile di governo, è invece la prima traccia essenziale di un soggetto dell’enunciazione che, con rare ma significative eccezioni, non si rivela né tanto meno si impone ai propri enunciati... se non, appunto, come soggetto della loro organizzazione formale e combinatoria.

La novità principale degli *Inventari*, da segnalare subito, consiste proprio nell’uscire dal platonismo schopenhaueriano di tanti testi poetici in cui domina un soggetto che – esistendo solo lui, la sua coscienza e le sue rappresentazioni – alla fine si *nullifica* perché non riesce più a determinarsi nell’altro, o si dica hegelianamente nell’oggetto. Questa non è dunque una poesia soggettivista dell’io ma non è neanche una poesia realistica rivolta al significato, al referente e al messaggio. Al contrario, al posto di una riproduzione metaforica di “stati di cose” organizzati, in questi versi vi è una sorta di atomizzazione controllata e di *riduzione decostruttiva* di un’esperienza determinata storicamente come contemporanea. Nel rapporto con la tradizione letteraria, il nome *ante quem* da fare sarà quello di Lucrezio, cantore di una materia che sente, mentre all’estremo temporale opposto andrà citato Antonio Porta, poeta delle serie “crudeli”. Il tutto passando per il vasto mare montaliano.

2. I quattro stoikèia

Gli “inventari” di questa raccolta poetica (presenti insieme ad altre poesie)⁴ sono tredici. Nell’ordine: *Inventario dell’aria*, *delle imprese chirurgiche*, *dell’occhio*, *del talamo*, *dell’uno*, *della posizione*, *delle carni perdute*, *delle opere*, *degli acquisti*, *delle prove*, *dell’erba*, *delle voci materne*, *della salute*.

La riduzione decostruttiva, cui accennavo prima, conduce sistematicamente verso i quattro *stoikèia* primordiali (aria, acqua, terra e fuoco). Il movimento è però inverso rispetto a quello imposto ai primi principi da Anassimandro, da Empedocle o dai vari atomisti. Nei versi di Inglese, infatti, dall’agglomerato, dal campo percettivo o da quello concettuale, si va verso la sua decomposizione, seguendo un percorso a ritroso che non si fatica a capire è quello che dalla civiltà (occidentale), dal suo disagio e dalla sua infelice coscienza, ritorna alle radici di senso, e di non senso, dell’esistenza animale dell’uomo. Così l’ipertrofia del polline lanuginoso che assale la città nell’*Inventario dell’aria* – dipendente da un ingrandimento a tutto campo di un dettaglio montaliano⁵ – riduce gli uomini a “pesci urbani” (v. 9) e rivela il carattere antieconomico o antiutilitaristico del fenomeno naturale: il polline “viene /senza profitto, in perdita /secca, viene, si spappola, scompare.” (vv. 98-100). Insomma: questa *dépense* impone un ritorno, una riduzione, ad una matrice primordiale e se c’è un’allegoria da cogliere nell’aria pollinosa, questa è proprio quella della nuda esistenza umana (la *zoé* dei greci), ingravidata da ben altri semi, ma pur sempre “pura follia” che viene in perdita secca, si spappola e scompare. Ne faccia fede testuale, la sottile e biblica insinuazione presente al v. 61: “e polline ritornerai”.

Nell’*Inventario delle opere*, queste ultime – risultato umano dell’infinita combinazione dei quattro elementi – dovrebbero essere ciò che sopravvive alla sparizione biologica e non a caso questa poesia si apre decomponendo l’aggregato “morte” dalla sua troppo astratta sostantivizzazione in nuclei semici più concreti: “vorrei essere al sicuro (da un fiore/di fibre scuro nel ventre, un anello/di calce nel cuore, una breccia nel femore)/fidarmi del mio cosmo d’organi/ ed essere in salute per il male/banale del mondo”(vv. 1-6). Qui il soggetto entra in scena solo per auspicare una morte anticardarelliana e “preistorica” che venga dall’esterno e non dall’interno (tumore dell’intestino, calcificazione coronarica, rottura del femore o della femorale)⁶. Ma, ahimè, il male del mondo è arendtianamente banale e al poeta rimane l’auspicio ironico di una buona salute in attesa di una

morte (epica) impossibile. Le opere da lasciare in eredità non a caso sono soltanto uno “scolapasta giallo”, “un vaso/di viburno”, “la foto seppia dei nonni/giovani” e “*lombi di memoria*” (vv.16-19; v.61). Questa riduzione intenzionalmente gozzaniana non è tuttavia sufficiente e il vero lascito si precisa in seguito come il nulla di una colpa, anch’essa colpevolmente assente. Con un rovesciamento del finale del *Processo* kafkiano, l’autore scrive infatti: “la vergogna stessa non sopravviverà” (vv. 57-58). La poesia si chiude con l’evocazione, o dicasi la speranza, di un gesto di violenza pura (giusto o sbagliato, non importa) che, una volta compiuto, potrebbe dare un senso alla morte. Le uniche, vere, opere degne di sopravvivenza si riducono così alle azioni e alla tragedia storica.

3. Il catalogo delle riduzioni

Non potendo, per motivi di spazio, condurre l’analisi attraverso una adeguata esemplificazione, mi limito qui a fornire un catalogo delle riduzioni primordiali operate negli *Inventari*, rimandando il lettore direttamente ai testi:

- 1) l’essere umano viene ridotto a “polline”;
- 2) la chirurgia a ferro, “pinze e lenze”;
- 3) la mente a “polpa cerebrale”;
- 4) la televisione a “occhio azzurro”;
- 5) la posizione (ideologica) ad una postura del corpo “gestante inutilmente”;
- 6) la tecnologia domestica ad un apparato di caccia al giaguaro;
- 7) le opere ad una “piramide di ore”;
- 8) la complessità del capitalismo ad una rapina a mano armata;
- 9) il desiderio a mera pulsione (“fame”, per lo più);
- 10) la pulsione all’istinto (o a ciò che ne resta);
- 11) la scrittura al “tatuaggio”;
- 12) il cemento alla terra e all’erba sottostante;
- 13) l’amore materno alle voci delle madri;
- 14) le madri a mammiferi (riduzione etimologica);
- 15) l’Edipo a un “incesto postumo”;
- 16) la politica alla violenza;
- 17) la salute (la “grande salute”?) alla lotta;
- 18) la libertà alla fuga;
- 19) il corpo umano ad un insieme (ippocratico) di organi;
- 20) la chimica all’alchimia;
- 21) il soggetto all’uomo di Cro-Magnon.⁷

Questo elenco, redatto per difetto, descrive bene il meccanismo fondamentale che unifica tutti gli inventari, al di là del loro oggetto-occasione. Tale meccanismo si precisa come la costante riduzione fenomenologica dell’esperienza contemporanea ad una dimensione protostorica (o primordiale) in cui i vissuti e i dati di coscienza vengono depurati dalle scorie della civiltà, consentendo così l’emergere delle loro qualità originarie e fondative.

4. Il soggetto e la lingua

Chi è il soggetto che parla negli *Inventari*?... “io, intruso, usurpando, assorto”... “*io mai concluso uomo, chimera a taston/verso un incesto postumo, ora che m’infilo fraudolento*”⁸. Queste citazioni sembrano indicare nella figura dell’intruso il particolarissimo soggetto prodotto da questi testi.⁹ Si tratta, a parer mio, di uno straniato testimone fuori tempo di matrice beckettiana, di “un

nastro/che straparla”¹⁰, costretto a registrare e a tradurre suoni, eventi e oggetti di un mondo sociale da cui si sente estraneo e impaurito sino al punto da retrocedersi, o rifugiarsi, tra gli ultimi gradi della scala evolutiva, secondo un meccanismo di riduzione che ben conosciamo e che qui arriva a comprendere anche il soggetto: “pesce mi ritrovo, ameba, spora, schisi/dentro cui la scarica di vita passa/tra due nervi nell’istante infimo e punge/una palpebra, una pupilla, un pelo” (*Inventario dell’uno*, vv. 87-90).

Questo soggetto preistorico, che altro non è che un soggetto della sofferenza, disvelante ampie porzioni di “romanzo familiare”, si alterna con un soggetto della critica, lucido e per così dire anonimo: “io compro e campo sul biglietto/che scambio quando prendo un etto/di merce che già prima ho prodotto/con gli atti venduti a contratto/di cottimo” (*Inventario degli acquisti*, vv. 1-5). E ancora, con tre rime che sciolgono nel suono l’impatto duro con l’esattezza di una critica al consumismo: “a torto/cresce l’ansia di conforto, la vita nostra non ha porto” (*ivi*, vv. 48-49). Insospettato e straordinario sostegno lirico a questi versi (sostegno, si badi, ateisticamente rovesciato), la canzone xxviii di Petrarca dove ritroviamo le stesse tre rime: la barca (vita) che se ne va “per gir al miglior porto,/d’un vento occidental dolce conforto;/lo qual per mezzo questa oscura valle,/ove piangiamo il nostro e l’altrui torto,/la condurrà” ecc. (vv. 9-12; miei i corsivi).

Elemento unificatore dei due soggetti interni è la costante tendenza al monologo sottinteso che copre l’intera superficie dei testi, pur rimanendo del tutto implicito. Si veda ad esempio l’esordio beckettiano dell’*Inventario della salute*: “Non sono più malato. Mai stato/malato.” (vv.1-29). La lingua di tale atto discorsivo, trova nell’accumulazione verbale (densità) e nella violenza espressiva i suoi due principali vettori stilistici e non sarà un caso se la dominante linguistica di questi testi andrà ricercata proprio nel lavoro sul lessico.

Come esempio di densità lessicale, si vedano i seguenti versi, tratti dall’*Inventario dell’occhio*: “Ora è selva/di rettili, pestilenze, idilli, di matta bestialitate, bagliore/di denaro assemblato in alte/piramidi, in cemento, in bocche/di cannone, e amazzonia, sahara,/quinte equivalenti, spogli/trapezi per acrobati del pianto/o del sorriso, e pennellate rosa di tramonto” (vv. 19-28). Inventariare esaustivamente il campo dell’occhio, metonimia percettiva della televisione, è impossibile e dunque qui l’accumulo verbale conduce ad una caotica disomogeneità semantica che è l’equivalente formale dell’entropia comunicativa e della pretesa globalità panottica del mezzo televisivo. Un tutto-messaggio che si riduce al niente del medium.

Come esempio di violenza espressiva, scelgo invece questi versi che appartengono all’*Inventario dell’uno*: “io sorgivi e risorti, specchi/o spettri di me a scacchi, spacchi di monade,/polloni maschili e femminili, spicchi/di scroto nei sacchi d’utero, mosaico/infero di sessi, contagio di dande/nei petti villosi, di latte nei litri/di seme paterno, e sotto la seccia/di barbe la guancia bambina di pesca./fino alla feccia, in caina, dei sereni/vivisettori di babbi e figlioli./diamoci appuntamento tutti” (vv. 10-20). In questa elencazione parafrastica degli “io”, la violenza semantica delle scelte lessicali, culminante nell’immagine dei “vivisettori”, traduce il dramma di un difficile romanzo familiare e risulta del tutto dipendente da un lavoro sul significante: vari tipi di paronomasie (la figura retorica più frequentata da Inglese è proprio la paronomasia aggressiva), allitterazioni, rime e altri più sottili bisticci sono evidentissimi e la lingua si mette in scena al di là dei suoi contenuti. Particolarmente interessante è la serie “spècchi”, “spèttri”, “scàcchi”, “spàcchi”, “spicchi” dove la quasi omofonia e l’identità dei timbri iniziali prefigura, come messaggio formale, la disseminazione plurale degli “io” che è il tema di tutto il testo. Inoltre, il ricorrente gruppo consonantico oclusivo *sp* suggerisce un investimento inconscio di espulsione bloccata del materiale rimosso e indirizza il senso prima ancora che questo si costituisca in discorso. A livello di autonomia del significante, noto anche la resurrezione in incognito del pronome “io” nei seguenti versi: “IO sOrgIvi e rIsOrti, specchI/O spettri” (vv. 10-11). La reiterazione sovrasegmentale dell’*io* in tre casi ravvicinati (quattro, se si

considera lo speculare OI) impone la figura dell'ossessione, accanto a quella già vista della rimozione spastica.

L'analisi sintattica della lingua degli *Inventari* registra l'uso quasi esclusivo dell'aspetto incompiuto e di quello progressivo dei verbi (su cui domina il presente), inseriti in un ampio ductus paratattico e asindetico, riassunto da solide reggenti finali. Spesso, però, la dilatazione del periodo impone una concordanza *ad sensum*, laddove risulta difficile (se non impossibile) riferire i verbi ai soggetti corrispondenti. Tipico, in questo senso, l'uso sistematico di un gerundio presente che definirei "assoluto" perché – inserito così com'è in frasi nominali o impersonali – appare del tutto irriferribile ad un preciso soggetto.¹¹

Queste costanti sintattiche, veri e propri stilemi, sviluppano, o meglio generano, un discorso poetico *aperto* che sembra sospeso tra un *prima* e un *dopo* in cui l'inizio è al di là di ogni inizio possibile e la fine è solo il segno logico o la metafora della morte.

5. *Antropologia primitiva. Una paradossale nostalgia...*

“Visti dall'occhio di Sigurd [il Sigfrido eddico *n.d.c.*], pimpante/ 'largitore di frecce acuminata', [...] noi,/di psiche levigata da secoli/di condotte domestiche, siamo/greggi di animali disossati” (da *Inventario della salute*, vv. 11-16).

“fuori da questa febbre/non siamo che fame” (da *Inventario delle prove*, vv. 30-31).

“un nemico/calmerebbe l'ansia, una lotta, una breccia” (*ivi*, vv.34-35).

“per un ritorno a sorpresa – sorellina [l'erba] – tra cementi/ed asfalti, poi le liane, le selve, le fiere,/i vecchi flagelli *salutari* : peste, risipola, spagnola,/io, adorante alleato, tuo mistico agente segreto” ... (da *Inventario dell'erba*, vv. 16-19; miei i corsivi).

Come dimostrano questi esempi, nelle poesie degli *Inventari* vi sono momenti in cui, nel corso della riduzione preistorica, il soggetto abbandona la consueta neutralità di atteggiamento proposizionale, esibendo un senso di profonda e consonante empatia per quel mondo precivilizzato che costituisce lo sfondo implicito e costante dei testi. Empatia e nostalgia. Nostalgia, però, del tutto paradossale che si sa in-sensata e che rivela indirettamente la pulsione vitalista come rimosso dell'umanità e del soggetto. Come tutti i rimossi, anche questo ritorna sotto mille, allucinati travestimenti, rivelando così le zone d'ombra e i vuoti che la dialettica storica non ha saputo suturare.

Esempio assoluto di tale elaborata ed inaccessibile nostalgia è, sin dal titolo, l'*Inventario delle carni perdute* che converrà riprodurre integralmente:

Carni da squalo al palo della Cuccagna,
al patibolo di salsicce e cinghiari
su trampoli inerpicando, gozzi,
tubi famelici, fauci e proboscidi
in cozzi e rapine, al celeste lardo 5
salendo, al morso, al sugo saligno
delle entragne, schiuse carni d'azzanno,
ttuttòfaghe cavità, mandibolari
dove siete?

Carni vere, indubitabili
di predatore ominide, in corsa 10
con mani dal pollice opponibile
a sciabolare lame di selce

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| nella scia dell'orso ferito, carni di Tarzan, di villosa yeti delle nevi, di mister | 15 |
| Hyde, schiumante nell'orbita pazza del bisturi, carni senza verbo, ululanti e ridenti nel cerchio di pugilati e copule senz'altro cielo che il pargolo | 20 |
| digesto, il pasto del vicino, carni che i conati scuotono febbrili dal pozzo di viscere al faro di fantasie, di flebili pensieri carnivori, fami | 25 |
| fonde di Minotauro: rami di zanne che non separano l'osso dalla polpa, il nocciolo dal frutto, che non fanno il crudo e il cotto... | 30 |
| Carni elementari che hanno innocuo, in sé, il germe umano nudo e crudo, prima del pomo cognitivo, del crollo nei torti ritardi del cervello, prima dei digiuni e delle diete, del cibo | 35 |
| simulacro delle cifre e delle righe, carni acefale, cannoni d'escrementi che serpi di fango restituite al fango da cui sorgete: vermi | 40 |
| grassi d'ogni veleno terrestre, d'ossidi e acidi, piombo e pece, carni che interne vi scorticate di scarti, e scisse vi sparpagliate in tumuli di feci, carni di buon | 45 |
| selvaggio, rimpiante e desiderate... | |
| Carni d'incommensurabile felicità <i>non</i> tornate, state pure dove siete: nel mito, nell'assioma di fumetto, nel sogno usurato, a noi le teste | 50 |
| di paglia – che a fuoco lento e tanto fumo vanno – restano, per il corto rogo che ci è dato: il residuo istinto è nel refuso, nel punto mancante della <i>i</i> che un correttore zelante | 55 |
| supplisce. (Per dose somma di lumi, galatei, pedagogie, sposata è la felicità dei sensi, ma s'illude e sferza con artificio infiebrata nella giostra di protesi: | 60 |
| con indosso la muta elettronica il mite cittadino caccia il giaguaro | |

ruotando casalingo su se stesso.)

La variazione sul tema dell'*ubi sunt* - dipendente più dalla carnale nostalgia di un Villon che dalla *Bibbia* - percorre, con calibrate immagini, le ere che vanno dal paleolitico alle isteresi tecnologiche contemporanee, passando per il mito greco, per l'Illuminismo, per il *Disagio della civiltà* freudiano e per l'antropologia di Lévi-Strauss.

Ma qui tutto è intenzionalmente mito: l'albero della Cuccagna, l'ominide predatore, l'orso ferito, l'*homo salvaticus*, Tarzan, lo yeti delle nevi, la Londra ottocentesca e fumosa dei bassifondi in cui agisce il bastone animato di Mr. Hyde (versione "autentica" di tanti serial killer contemporanei), il "verbo fatto carne", debitamente rovesciato nel più realistico cannibalismo di Ugolino, il pasto totemico, il Minotauro, il buon selvaggio e persino il crudo e il cotto lévi-straussiano. Solo le tristi e implosive patologie contemporanee (l'alternanza di bulimia e anoressia, la mercificazione e la serializzazione dei cibi, la loro massificata sofisticazione, l'inquinamento velenoso della terra) esorbitano dal mito, giustificando il suo nostalgico rimpianto.

Tale rimpianto è qui articolato ritmicamente su due elementi strutturali, destinati a sviluppare una forte tensione: 1) la ripresa anaforica del termine "carni" all'inizio di ogni strofa, secondo la tecnica provenzale delle *coblas capdenals*; 2) la natura elencatoria del lungo periodo che costituisce ogni strofa. La prima stanza è costituita da un'interrogativa diretta che manifesta il topos dell'*ubi sunt*, mentre la seconda e la terza – entrambe terminanti con i puntini d'interpunzione – sono prive di reggenza e lasciano il lettore sospeso sino all'inizio della strofa finale, dove la tensione si scioglie con la comparsa di una reggente riassuntiva ("non tornate, state pure...") che, a sorpresa, rovescia l'anelito nostalgico, smentendolo. L'iperbole "Carni d'incommensurabile felicità" segna l'acme di una costruita tensione desiderante, cui segue bruscamente una svolta. Dal mito e dal significante, che secondo Lacan determina il Desiderio, si ritorna al reale... o, meglio detto, al principio di realtà. E qui il significante non è tanto l'icona banale del fumetto o le figurazioni trite dell'immaginario collettivo, ma è piuttosto il *phàrmakon* gorgiano di parole evocatrici e suscitatrici di un desiderio che trascende qualsiasi pulsione reale o realizzabile. Quelle carni, prigioniere come sono del desiderio, non possono perciò tornare, o accedere, al reale neanche in un futuribile "pianeta delle scimmie" da *day after*. Ciò che resta di esse sono le patologie contemporanee di cui s'è detto, mentre dell'ominide, archetipo e matrice (di cui i contemporanei hanno perduto *quasi* ogni istinto), rimane soltanto il nostro essere *testa senza corpo*, come quella acefala del bovino macellato nel celebre quadro di Rembrandt (v. 37). Testa, però, di paglia e d'una paglia che brucia rapidamente e con molto fumo.

Qui l'inventario termina, e la parentesi che segue deve considerarsi una specie di "coda" nel senso musicale del termine. Una coda, però, essenziale. In essa, infatti, con una perifrasi elegante che racchiude la civiltà in "lumi, galatei, pedagogie", viene fatta propria e ribadita la tesi conclusiva del *Disagio della civiltà* (1929) di Freud. A causa della civiltà e di una perdita quasi totale dell'istinto – scrive testualmente Inglese – "spossata è la felicità dei sensi" (v. 58). E Freud aveva scritto: "Se la civiltà impone sacrifici tanto grandi non solo alla sessualità ma anche all'aggressività dell'uomo, allora intendiamo meglio perché l'uomo stenti a trovare in essa la felicità. *Di fatto l'uomo primordiale stava meglio*, perché ignorava qualsiasi restrizione pulsionale. In compenso la sua sicurezza di godere a lungo di tale *felicità* era molto esigua. L'uomo civile ha barattato una parte della sua *felicità* per un po' di sicurezza."¹²

Questa celebre osservazione di Freud mi sembra sia la chiave interpretativa fondamentale che apre il senso di tutti gli inventari e mi ha stupito trovare in un poeta decisamente pre-freudiano come Inglese (che non vuol dire antifreudiano) un'adesione così incondizionata ad essa. La contraddizione è però solo apparente: il Freud "citato" nei versi che stiamo commentando è, infatti,

quello che, con accenti vagamente mitologici e autocontraddittori, sconfessa la civiltà... Non è certo il Freud, prevalente, della civiltà di pensiero da lui stesso inaugurata sulla base dell'Edipo e della castrazione...

Al verso sulla "felicità dei sensi spossata", segue poi un completamento: perduti arti possenti e infallibili istinti, l'uomo tecnologico di oggi si è dotato di surrogati e cioè di protesi elettroniche, così come un tempo i suoi antenati avevano prolungato l'inermità delle loro mani con le armi. L'immagine allegorica finale¹³ (vv. 61-63), ritmicamente concentrata in tre endecasillabi (di cui il secondo ipermetro), emblematica iconicamente questa condizione, fondendo preistoria e contemporaneità.¹⁴ Non è affatto necessario (anche se è possibile) pensare ad un sofisticato videogioco di caccia al giaguaro condotto con la maschera virtuale 3d e i sensori attaccati al corpo e collegati allo schermo del computer. Necessario, invece, è cogliere nel senso di questa antitesi tra remoto e presente, l'*infelicità* accidiosa e autoreferenziale ("ruotando su se stesso") della nostra, attuale condizione di esseri (reali) costretti a vivere nel mondo virtuale della simulazione iperrealista di eventi e valori.

A ciò la poesia di Inglese reagisce, riportando gli aggregati linguistici e ideologici della nostra società alla loro matrice e l'effetto nostalgico di una "grande salute" perduta che ne deriva si dichiara esplicitamente come impossibile. Anche perché – aggiungerei – l'operazione impone di ripercorrere il filo di pensieri, parole e opere dell' "evoluzione" occidentale dal suo interno e in questo dipanare, circolare e agglutinante, non vi sono buchi da cui scappare, osservando con distacco da un esterno.

Non si può ricominciare dove non vi è alcun inizio, alcuna *arkè* che non sia mito. Perciò la trappola della civiltà resiste in questo dipanarsi che parla, parla, parla...

NOTE

1) Andrea Inglese, *Inventari*, con postfazione di Biagio Cepollaro, Editrice ZONA, Rapallo 2001.

2) Eugenio Montale, *Godi se il vento ch'entra nel pomario*, in id., *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1984, p. 7.

3) Andrea Inglese, *Sulla figurazione: il contenuto antropologico della forma e alcune conseguenze di poetica*, in aa.vv., *Akusma. Forme della poesia contemporanea*, Metauro Ed., Fossombrone 2000, p. 162.

4) La raccolta poetica di Inglese, oltre agli inventari, si compone di altre tre sezioni: *Modi comuni*, *Duo da camera* e *Rilievi*. Il presente saggio prende in esame solo i tredici inventari.

5) Nella *Primavera hitleriana* di Montale si trova, debitamente allegorizzato, il fenomeno naturale del polline primaverile: "tutto arso e succhiato/da un polline che stride come fuoco/e ha punte di sinibbio..." (vv. 28-30, ed. cit., p. 257).

6) Nell'*Inventario delle imprese chirurgiche* (pp. 8-9), la morte è concepita, invece, come destino temporale e come direzione dell'essere: nella pratica chirurgica "tutto si cura e cava,/il retto moto della morte/mutando in lento giro d'agonie" (vv. 3-5).

7) Rimando a tutti gli inventari nel loro ordine. Per il punto 21 del catalogo, vedi invece la poesia intitolata *Naturale* e presente nella sezione *Modi comuni* (p.17).

8) *Inventario delle voci materne*, v. 39 e vv. 59-60.

9) Il soggetto prodotto dal testo e il soggetto produttore del testo non coincidono mai.

10) *Inventario della posizione*, vv. 58-59.

11) Cito solo due esempi di gerundio “assoluto”: 1) “Liane/fatte docili, giardino adesso/di contorno, verzura lieve./sciabordio d’animatori giocondi./e smemorare tutti, tra bocconi/e cuscini, acciambellati, fetali, *deglutendo* nel conforto dell’ovvio” (*Inventario dell’occhio*, vv. 40-46. Mio il corsivo); 2) “Carni da squalo al palo della Cuccagna./al patibolo di salsicce e cinghiari/su trampoli *inerpicando*, gozzi,/tubi famelici” (*Inventario delle carni perdute*, vv. 1-4. Mio il corsivo).

12) Sigmund Freud, *Il disagio della civiltà* (1929), in id., *Opere*, a cura di Cesare Musatti, tr. it. di Ermanno Sagittario, Boringhieri, Torino 1978, vol. 10, p. 602; miei i corsivi.

13) Un’altra immagine del tutto simile è presente nella poesia intitolata *Naturale* (cit. qui alla nota 7): “cerca bene/nel cruscotto ergonomico la spia/remota, impercibile presagio/d’avi, Cro-Magnon nelle grotte: *fame*” (vv. 5-8).

14) Le due interdipendenti dimensioni inconscie dell’ “estetica” cyberpunk sono proprio la preistoria (primitivismo) e la contemporaneità (tecnologia telematica).

Massimo Sannelli

la poesia fatta in sequenze dimostra
la vita prima, mostra la sua dolcezza; non è
astratta la pietà che si aveva, e suscitava un
altro tempo ("non si accorge"): conosce

l'industria della cultura e la superbia
di dire, fare, tradire. Così si invoca
il nome di Cristo nel nome della donna;
fioriva prima; ora fiorisce.
"se avesse invocato Dio, il Dio vivo..." questo
uomo sarebbe vivo, ancora fiore; "tutto l'amore
è cristiano". da qui la prosa misurata
sugli accenti; con questo: distinguere
tra passione e affetto; tra naufragio
e affetto; tra invocazione e idea
del pudore. "e potrai ancora guardare
Maria negli occhi?", la madre di Dio in una stanza intima,
non tempestata, e con Cristo?

*

a un chiaro, un istante, di telefono; mentre
è bello. mentre immaginare, piace, un salto
abbandonato, e la ruota in atto; il vigore è ben-
venuto; «sii uomo»; e: essere uomo è mancato,
e la mancanza di pace si attribuisce alla strage
della coscienza.
«io voglio» il conforto del foglio elettronico, come
qui; dopo il chiaro, come sopra, l'istante
del telefono e l'apertura a Dio; ma il sì
e il no vogliono essere limpidi, non
questo. Per fare perdiamo il mondo
e la famiglia, senza volere.

*

il nemico è l'aridità: il male è peggiore
del rimedio; dalla spina dura la maggiore
delle rose; da un fiore falso un fiore vero,
mostrato a chi sa; cum placet l'esca, l'esca
dello stile. chi non sa fuori-esce senza
consistenza, non o poco amico
di sé (un padre: «c'è chi ti aiuta», la sua
buona fede umilia le orecchie); forse va
gridando, forse è pena.

*

molto scritto, testo, esaurisce
il possibile da dire; ora finisce
in uno scatto di mouse, in una
visione di schermo e tastiera
che varrà come cuna, culla
bella.

credendo a una pretesa di innocenza
si è vista la violenza; si esalta la gloria
del seme; non porta alloro; è amaro
tanto; è amato l'errore per cui si è, fino
ad ora, scritto; nel nome cucciolo la maschera
del vero nome, il proprio. Questa perdita vuole
esistere nella farfalla, volante, dell'intimità;
se fosse valso il bosco! Diana si tenne;
ma ora la castità degli atti.

come si vagheggia? che cosa? una struttura
muore. Se in cerca di risposte mature,
l'idea nuda e la volontà di dire; lì è.
l'aridità finisce. lo stile (lo stilo)
cambia; una condizione
gioiosa si offre; la continuazione
del lavoro si offre; e dove finirà,
inanellando, più inanellando...

il poco onora il molto: sono anche aperture
improvvisate al petto e alle spalle
(nessuno vede) e tensioni dove
è l'intimo, dove l'intimo sta...

breve ciclo, ispirato all'estasi: la lingua
moltissimo tratta a dire. Siamo presenti
a, celesti, le vene nei polsi: con altri molti
squilli, per esistere.

il flauto della voce si calma qui:
dopo, e per meraviglia, la fama
delle notizie. Era questo il desiderio
dell'accelerazione su pietra dura
e muro forte, poi fine: così

si aspetta un abbraccio correndo; e
con comunicare la fine
in «io sono», «parlo», «vedi», «so».

«Io tengo alla tua vita»: come
la prima piena notte, a luce bassa, il
suo splendore.

Lucio Saviani *Su Osvaldo Coluccino*

La muta drammatica di essenze

La scrittura di Osvaldo Coluccino indica una realta' come *responso*. Si legge come musica e lascia intendere a che cosa la realta' *corrisponda*.

E' una realta' dove qualcosa viene *presentato*, reso presente. Qualcosa che e' accaduto viene fatto presente, e' avvertito. Ma di quale presenza Coluccino ci fa partecipi, quale presenza ci fa avvertire?

La presenza che Coluccino ci indica non e' semplicemente cio' che permane esposto allo sguardo e disponibile, a portata di mano. E' presenza di un altro tipo. Come la "presenza" che si dice qualcuno avere, quando e' immobile, ben composto, oppure quando entra in una stanza e, varcata la soglia, lascia entrare con sé, come *dono*, tutto un mondo. Una presenza che, a volte, non ha a che fare neppure con un che di "materiale" e visibile: in un suo seminario Heidegger parlava della "presenza" della campana nel villaggio che si diffonde con i suoi rintocchi.

La scrittura di Coluccino rende presente, e si fa presente, proprio perché comunica, mette in comunicazione, con una dimensione lontana rispetto alla presenza semplicemente intesa, nei suoni delle cose e nei rintocchi delle parole. E' una comunicazione in cui si resta in Presenza di un Altro, come quando "leggendo" un'icona e fissandone a lungo lo sguardo, si resta, anche in sua assenza, come osservati. Si guarda altrove e ci si avverte visti. Attraverso la scrittura composta di Coluccino si è in presenza di un'esperienza di lettura in cui non si pensa al *sensò* della scrittura, in quanto esso, semplicemente, è lì.

*Sfuggivano, involte, in abbraccio,
E spirano, svelte erose.*

*Sotto, gettato ruvido belle sciolte
Gratta - infinita sete -
Speciale trivellandone frutta,
Più in là, il tempo giusto
Di mutarsi azzurre*

Le presenze di senso della scrittura di Coluccino, che emergono e comunicano tra loro come isole e piccoli arcipelaghi, sono composizioni nel senso che qualcosa si *compie* e proprio in questo compimento esso viene *esposto*.

Ciò che in questo senso viene portato alla presenza, esposto, è *ex-per-ientia*, un percorso nel suo *compirsi*, e il percorso in questione è proprio l'esperienza della scrittura.

La natura di questo *procedere*, di cui ad ogni passo si avverte la presenza, ama nascondersi. A prima vista sembra consistere nel continuo, ripetuto *eccedere* della metafora (una parola che in sé è già metafora: spostamento, viaggio) dai significati cui si destina; come nuvole, sospese tra due dimensioni, che si addensano e si diradano e che *tornano*, così, sempre più numerose delle cose che sono in cielo e in terra.

Nuvole di senso, in Coluccino, che si condensano e si spostano. E' lo stesso procedere in cui ciò che è passato e ciò che è "presente" - ricordi, esperienze, visioni - nello sguardo *ironico* di Coluccino volentieri si confondono, sovrapponendosi e, paradossalmente, mai cancellandosi.

Canto fermato col salice dei diademi.

*Ormeggiato nei fianchi ronzante
Di un rosaio di collant e letti.
Eea confinata - che da solo non travolga
Inesauribile di veglia rosseggiante -
Tronca il dispetto d'essere,
Se non una luce mortale arginasse
L'infelice corsa innamorata,
Come nasce, un gioco di eterno*

Uno sguardo che non ha posto tra le cose e sposta le parole - come si fa in viaggio: si conserva, si riprende, si cambia di posto - ma allo stesso tempo o in un colpo d'occhio tenendo a distanza e avendo "presente" la sintassi delle cose.

E' un'altra grammatica, in cui il presente rimanda necessariamente al suo *rovescio temporale* - l'eterna stabilità - ma cogliendo il tempo come senso vissuto del cambiamento e del passare delle cose: malattia *cronica* e cura stabile delle parole in cui i nomi vanno *presi in parola* e compresi in quanto cose.

Di nuovo, nuvole cariche di senso. Nietzsche ebbe a dire che noi non ci sbarazzeremo dell'idea di Dio finché crederemo nella grammatica. A fargli eco, Wittgenstein ripeteva che in ogni goccia di grammatica è condensata una nuvola di metafisica.

Emerge qui il senso nascosto di quel procedere che, a prima vista, si presentava come eccedere della metafora. Tutto ricorda qui il movimento necessario di una anamorfosi, il cui punto decisivo tuttavia non sia indicato né *presente*, ma affidato al composto scorrere di ogni lettura.

La muta drammatica di essenze; che sopra tutti i prati e le deiscenze e le serre veneree trama i fili inconfessabili, progenie in abbaglianti lave.

Ghiacciati i velli inerti dei petali, il pensiero che non li svelò sotto la malia delle scorta d'estate; il nostro mito esplosivo, o sorgenti o fine coralloso, il nostro pericolo esiliante.

Non è il gesto mimetico condannato da Platone, quanto la mimesi più profonda, che da Aristotele a Plotino a Schelling è colta nel gesto dell'artista: saper cogliere "il ritmo interno delle cose" renderlo *presente*, invitando chi legge ad accogliersi nella vita "idioritmica" di questa scrittura.

Il comporre di Coluccino è, in questo senso, finalmente im-posizione: nel senso di "dare il tempo", come rendere *presente* il ritmo interno delle cose. E' un imporre che - in quanto tale - obbliga, ma nel senso obbligato del cor-rispondere. In questa *corrispondenza* si è chiamati, necessariamente, a un altro modo di scrivere.

Così è stato per la mia "corrispondenza" con Coluccino. La lettura dei suoi lavori non ha potuto che incidere, come uno stile, sulle forme, sulle parole della mia corrispondenza. Come in una educazione al silenzio, al suo tempo sempre *presente*, si trattava di cercare parole che fossero degne del silenzio e corrispondere a una disciplina, intesa nel senso proprio di stare "composto" quando si cammina.

Da compositore Coluccino sa bene che la musica scaturisce dal silenzio e al silenzio ama destinarsi, così come dal silenzio è sempre attraversata.

Attraversare il silenzio, l'inespresso, il taciuto; leggere è accogliere: percorso e disciplina dell'accoglienza.

Lontanissima da ciascuna delle false cortesie della "leggibilità" - quella sì imposta e con violenza - lo stile di Coluccino è disponibilità della scrittura a lasciarsi interrogare.

Davanti alla grotta di Cuma, Enea pregava la Sibilla di non affidare i suoi responsi alle foglie, che *scomposti* non volassero confusi in preda al vento.

La corrispondenza lunga, lenta, silenziosa con Coluccino suggerisce, invece, di guardare in quelle foglie; sedersi, in silenzio aspettare, e capire.

2002 (per: Osvaldo Coluccino, *Appuntamento*, Anterem Edizioni, Verona, 2001)

Marco Simonelli

RAP(e)

parole che parole
che quando c'eri tu e
che sono solo io
che tu non sai vedere
che muoio lentamente
che tu sei solamente

parole nella mente
adesso non c'è niente
in questo corridoio
che ogni giorno muoio
cadendo fuoribordo
un'ombra in un ricordo

ci provo sai ci provo
mi trovo e mi nascondo
e tu rimani fuori
lo so non sono nulla
se sono un alchimista
d'amore mi bastava

non sono certo un mito
sicuro dietro un dito
passando indifferente
per te io sono niente
tu sei un alambicco
solamente un chicco

ma tu hai preferito
dall'acqua scura scura
l'inferno è stato bianco
lo hanno restaurato
ci sono gli infermieri
dimenticare tutto

buttarmi giù dal ponte
andato con caronte
l'inferno non fa male
l'inferno è un ospedale
c'è gente che non vuole
le scarpe senza suole

i volti senza occhi
c'è gente che ci tiene
le vene delle mani
mentre mi schiacciavi
e me ne stavo zitto
d'altronde lo sapevo

le labbra senza voce
a stare su una croce
il tuo passo sicuro
con forza contro il muro
ridendo nel mio letto
che non ero perfetto

la tua pelle scura
se tu sei proprio un uomo
un nano che guardava
del male tenebroso
e adesso che ti siedi
ricordati che hai ucciso

il tuo pomo d'adamo
io sono solo un nano
come si guarda un monte
tu generi la fonte
non solo a un tavolino
ucciso me bambino

che ti vedeva grande
ha rotto tutti i vetri
ma poi riprendo i pezzi
io ti ricostruisco
così vivo sperando
scompaia verso il nulla

che ti vedeva buono
l'urlo senza suono
li metto in forma sette
e ti rifaccio a fette
che te ne vada via
sia pace e così sia

POESIA ITALIANA E-BOOK

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

RISTAMPE

Benedetta Cascella *Luoghi comuni (1985)*

Giuliano Mesa *Schedario (1978)*

Luigi Di Ruscio *Le streghe s'arrotano le dentiere (1966)*

Giulia Niccolai *Poema & Oggetto (1974)*

Mariano Baino *Camera Iperbarica (1983)*

INEDITI

Sergio Beltramo *Capitano Coram*

Gherardo Bortolotti *Canopo*

Alessandro Broggi *Quaderni aperti*

Luigi Di Ruscio *Iscrizioni ultime*

Sergio La Chiusa *Il superfluo*

Giorgio Mascitelli *Biagio Cepollaro e la Critica*

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*