

# Donata Passanisi

chiesa in casa

la conca  
con braci vergognose  
stretta alle ginocchia  
senili  
il cammino  
d'inverno  
una piccola ade  
che protegge  
nella penombra  
rifulge acquieta  
il retrobottega  
della vita  
che dimentica  
l'interruzione  
nella statura  
delle faville  
che inghiottono  
sono inghiottite  
il freddo  
il caldo esistono  
ancora  
sulle membra  
con dolori  
e odori  
il rosso  
non ha premura  
di estinzione.

Parma, 8 dicembre 2000

Il 7 maggio scorso è scomparsa Donata Passanisi, dopo una lunga e dolorosissima malattia affrontata con grande coraggio.

Donata viveva a Parma, con il marito e i figli, ed era nata a Catania nel 1950. La sua passione per la poesia non si è mai attenuata, e fino all'ultimo ha voluto darne testimonianza.

Già molto malata, aveva aderito con entusiasmo al progetto Akusma, collaborando al volume *Forme della poesia contemporanea* (Metauro, Fossombrone, 2000). Nel ricordarla, ricordiamo i suoi libri di poesia, invitando a leggerli: *Da donna*, Cartia, 1976, pref. di R. Jacobbi; *Pulveresistenze*, Laboratorio delle Arti, 1984; *Colpevole di realtà*, Firenze Libri, 1992, pref. di I. Marty; *Le vuote sorelle*, Bastogi, 1993, pref. di G. Ferri; *Esce la mente*, Amadeus, 1996; *Uno sguardo caduto*, Manni, 2000, nota di G. Mesa.

Ringraziamo Settimio Motta per la poesia inedita che pubblichiamo.

Versodove  
semestrale di letteratura  
numero 13 - dicembre 2001

Direttore Responsabile  
Stefano Semeraro

Vice Direttore  
Fabrizio Lombardo

Redazione  
Vitaniello Bonito  
Vincenzo Bagnoli  
Lorenzo Buccella  
Mario Corticelli  
Alessandro Di Prima  
Fabio Giunta  
Marinella Marchetti  
Loredana Magazzani  
Giuliano Mesa  
Giovanna Tagliavini

progetto grafico  
Mario Corticelli  
realizzazione  
Mario Corticelli  
Sandra Albertazzi

Hanno collaborato  
Bruno Berni  
Giorgio Bertelli  
Roberto Bertoni  
Caterina Bonvicini  
Franco Buffoni  
Gianfranco Callieri  
Antonio Clemente  
Andrea Cortellessa  
Roberto Cogo  
Sigurbjorg Thrastardottir  
Paolo Febbraro  
Mauro Ferrari  
Angelo Filippini  
Umberto Fiori  
Roberto Galaverni  
Riccardo Held  
Andrea Inglese  
Leone Lonz  
Niva Lorenzini  
Luca Manini  
Sonia Minen  
Giovanni Nadiani  
Manuela Pasquini  
Monica Pavani  
Rosario Pavia  
Fabio Pusterla  
Rocco Ronchi  
Edoardo Sant'Elia  
Francesco Scalone  
Andrea Trombini  
Alessandra Tubertini  
Giorgio Vasta

Redazione  
C/O EDIZIONI PENDRAGON  
VIA ALBIROLI 10 - 40126 BOLOGNA

inviare i materiali a questo indirizzo

E-mail:  
V.Bagnoli:vinbagn@tin.it  
F.Lombardo:  
fab.lombardo@iperbole.bologna.it  
S.Semeraro:ste.semeraro@libero.it

Fotografie  
Melchiorre Di Giacomo  
Elena Lazzarini  
Fabio Mantovani  
Francesco Nonino  
Roberto Collovà

Disegni Originali  
Giorgio Bertelli  
Osvaldo Cavandoli

Versodove aderisce al progetto Akusma  
www.metauroedizioni.it/spazioakusma.htm

realizzata IN COLLABORAZIONE  
CON IL CIRCOLO RICREATIVO CULTURALE  
GIACOMO LEOPARDI  
Via Andreini 4, 40127 Bologna

In copertina foto di Fabio Mantovani  
elaborata digitalmente da M.C.

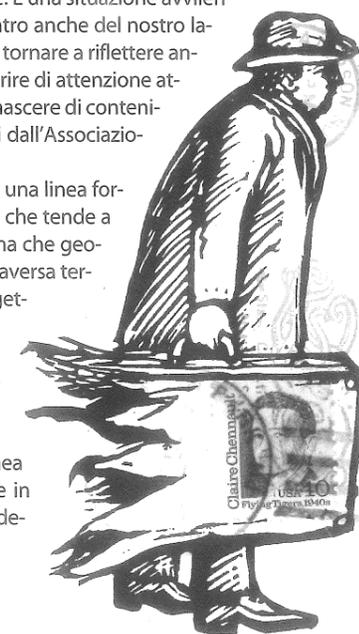
2	Apertura ARCHITETTURA E LETTERATURA Interventi di Vittorio Gregotti, Zygmunt Bauman, Umberto Fiori, Giovanni Nadiani, Rosario Pavia, Vincenzo Bagnoli, Valerio Magrelli, Roberto Collovà, Giorgio Vasta, Antonio Clemente
35	Sollecitazioni
	In pratica poesia
36	COSIMO ORTESTA <i>Una sorda semplicità</i>
38	ALESSANDRA BERARDI <i>Rime di Cracovia</i>
40	GUIDO MAZZONI <i>Pure Morning</i>
41	ANDREA INGLESE <i>Camera arsa</i>
42	GIOVANNA TAGLIAVINI <i>Carrozza cinque</i>
43	GIAN MARIA ANNOVI <i>Seconda persona variabile</i>
44	EDOARDO SANGUINETI <i>Cose</i>
45	ANTONIO PORTA <i>Aggressioni</i>
	Tradurre
46	GUILLEVIC <i>I carnai</i>
48	NICOLE BROSSARD <i>Velocità d'acqua</i>
50	ANNE MICHAELS <i>Moder Sohn - Becker</i>
	In teoria narrativa
54	EDOARDO SANT'ELIA <i>Narrate, narrate, qualcosa resterà</i>
	In teoria poesia
57	ROCCO RONCHI <i>Una dedica. A proposito di una poesia di Antonella Anedda</i>
61	VITANIELLO BONITO <i>Voce residua. Improvviso per Giuliano Mesa</i>
63	ROBERTO GALAVERNI <i>In margine a "Pietra sangue" di Fabio Pusterla</i>
	Interviste
68	Vincenzo Consolo. La strategia del coro
72	Gene Gnocchi. Versi a parte
75	Durs Grünbein. Berlino postuma
	In pratica narrativa
77	LUIGI DI RUSCIO <i>Il sottoscritto: Smerri!</i>
85	NAJA MARIE AIDT <i>Come volano gli angeli</i>
	I luoghi della poesia
90	ISLANDA
92	Info Altreve, In Evidenza, Libri & Riviste
97	In fondo

# Editoriale Linee

Contaminazione ed ecumenicità sono concetti sospetti, di questi tempi, quasi in odore di blasfemia. Noi di Versodove ci trovammo a difenderli - a difenderne la pronuncia che ci è più cara, al di là delle banalizzazioni - anche qualche mese fa, a Roma, in occasione di una presentazione del precedente numero della rivista. Una difesa un po' intimorita, lo ammetto, davanti a chi dal pubblico invocava la necessità di "schierarsi", di tirare fuori, una volta per tutte, una benedetta "linea". Di piantarla con il nostro vagabondare per tutte le terre abitate della poesia e della letteratura (l'ecumene letterario?) e innalzare finalmente la bandierina su una riserva, su un lembo virtuale di terreno per proclamare: noi stiamo qui. Mai come oggi chi accetta il confronto, chi è abituato a scalare i passi piuttosto che a costruire dogane, viene visto con sospetto. Con una rapidità che neppure immaginavamo l'altro è ridiventato il nemico; chi è diverso è tornato ad essere, prima di tutto, pericoloso. A Roma la nostra difesa fu dubbiosa, anche se argomentata e sincera, perché il termine ecumenicità ha, a torto o a ragione, sempre un suono chiesastico, mieloso, buonista. Iniziamo ad usarlo per scherzo, con una venatura autoironica, quando Versodove stava nascendo, e in questi anni ce lo siamo ritrovati incollati addosso quasi senza volere. Ma non siamo permalosi, né monolitici, le critiche ci fanno sempre meditare, ci impegnano a fondo. Ci confortò, durante quella presentazione, l'intervento di Valerio Magrelli, che interpretò benissimo il senso profondo della nostra posizione, ovvero il gusto, la curiosità di scoprire, raccogliere ed offrire esperienze dissimili, anche dissonanti fra loro. Di fare della rivista un rigoroso bazaar e non un armadio, di esporre colori vivaci più che di custodire gli odori stantii di divise tutte uguali, appartenenti a questo o a quel reggimento. Nella speranza - dopo quasi sette anni di vita possiamo dire: quasi nella certezza - di trovare altrettanta disponibilità e curiosità da parte di chi legge. Una offerta, però, dichiaratamente critica, e tutt'altro che accondiscendente: su Versodove pubblichiamo di tutto, ma non tutto. Amiamo voci diverse, distanti fra loro, a patto che alle nostre umilissime orecchie risuonino autentiche, interessanti, degne di attenzione. Quindi se la parola ecumenicità non vi piace, sostituitemela pure con curiosità: quella che occorre continuare ad avere in abbondanza anche oggi, soprattutto oggi, e non solo se ci si occupa di letteratura. In questo numero trovate grandi nomi, da Gregotti a Bauman, che parlano del rapporto fra parola e progetto, fra letteratura, architettura e urbanistica. Trovate inediti di Edoardo Sanguineti, Antonio Porta e Cosimo Ortosta, e anche i pensieri raffinati e sensibili di un autore vero come Gene Gnocchi, che vive a cavallo di frontiere apparentemente comunicabili ed è la dimostrazione chiara di come occorra saper guardare oltre gli stereotipi, essere aperti all'ascolto. Se cercate un po' di cattiveria vi possiamo dire che il "comico" Gene Gnocchi scrive versi molto più vivi e densi di tanti poeti "veri", e che lo stato della poesia in Italia ci preoccupa assai, che negli ultimi tempi facciamo fatica - con le ovvie eccezioni - a trovare libri decisivi, esordienti capaci di ingolosirci. Che c'è una nuova leva di critici che fatica a trovare luoghi ospitali dove potersi esprimere, anche con "furore" militante - non a caso abbiamo riaperto sulla rivista spazi importanti da dedicare alla riflessione, e continueremo a proporli - e che invece continuano ad essere pubblicati soprattutto lavori polverosamente accademici, o antologie sinceramente imbarazzanti per esiti e scelte programmatiche. È una situazione avvilente, sulla quale vi invitiamo a pronunciarvi, e che metteremo al centro anche del nostro lavoro a venire. C'è più che mai bisogno di dibattito, di confronto, di tornare a riflettere anche più in generale sul senso del "lavoro culturale" in Italia, e il rifiorire di attenzione attorno al progetto Akusma non può che farci piacere, come pure il nascere di contenitori aperti e apparentemente anacronistici come quelli inaugurati dall'Associazione Scrittori a Bologna.

Una linea noi di Versodove crediamo di averla, e crediamo che sia una linea forte. Non intesa come trincea, dogma, appartenenza; non una linea che tende a chiudersi, soffocata dall'autoreferenzialità, provinciale ancora prima che geometrica, del circolo. La nostra è una linea che procede, avanza, attraversa territori ampi ma si conserva aperta, non perimetrabile; rimane progettuale e viva nell'attenzione, nell'ascolto di ciò che ha realmente urgenza di essere. Una linea di gusto e di indagine, capace di scovare realtà, pensieri, voci autentiche e di offrirle in dono a lettori che siano - loro davvero, molto più che gli autori - impegnati. Una linea che procede distesa ma che quando serve sa aggrovigliarsi, ringhiare e protestare, incazzarsi anche. Proprio come la Linea meravigliosamente disegnata dal magico Osvaldo Cavandoli che in queste pagine, con una scelta tutt'altro che innocente, abbiamo deciso di riproporvi.

Stefano Semeraro



# L'ombra del progetto

## Intervista a Vittorio Gregotti

VITTORIO GREGOTTI è nato a Novara nel 1927. Ha firmato, tra gli altri, progetti a Berlino, Lisbona, Barcellona, Parigi, oltre che in tutta Italia. Ha insegnato in molte facoltà europee ed americane ed attualmente è professore presso la facoltà di Architettura di Venezia. È stato per 14 anni direttore di "Casabella". Fra i suoi libri ricordiamo *La città visibile* (Einaudi, 1993), *Le scarpe di Van Gogh* (Einaudi, 1994), *Racconti di Architettura* (Skira, 1998), *Identità e crisi dell'architettura europea* (Einaudi, 1999), *Sulle orme di Palladio* (Laterza, 2000), *Diciassette lettere sull'architettura* (Laterza, 2000).

**P**artiamo dal concetto di figura: in che termini si può parlare di figura retorica in architettura o in urbanistica?

Anche se può sembrare un problema nominalistico, faccio sempre una distinzione tra forma e figura. Penso che la figura sia la forma dotata di senso, quest'ultimo inteso nella sua doppia accezione di sensorialità e di significazione, la sua capacità di significare. C'è una sorta di passaggio doppio quando si pratica l'architettura che, come la musica, è un'arte che non descrive, parla di se stessa, soprattutto. E parlare di sé stessi, per l'architettura, significa che chi la fa ha dietro di sé una grande quantità di fatti, di memorie, di esperienze, di difficoltà, di speranze. Tutte cose la cui complessità deve in qualche modo trasformarsi, diventare un'altra materia, e, una volta diventata architettura, per gli altri può rappresentare il discorso, una forma di narrazione che è ovviamente forma di narrazione interpretativa. Fondata quindi sulle ragioni attraverso le quali l'architettura si è costruita (ed è a partire da lì che si può reinterpretarla), ma che può essere reinterpretata in modi tra loro molto differenziati, oltre che usata in modi diversi. Se dunque di figure retoriche si può parlare nel momento dell'intenzione, è molto difficile parlarne nel momento dell'uso.

**Esiste un ritmo della città? Si possono fare**

**esempi di città romanzesche, poetiche, teatrali? O, per spingersi oltre nella provocazione, di città-sonetto o città-poema?**

Ci sono certamente delle parti di città, frammenti che sono dei poemi (tutta la città è difficile che lo sia), ma si tratta sempre di una attribuzione di significato: si può guardare un'architettura o una città come a una sequenza di fatti. Il tema della sequenza forse è quello che più di altri può mettere insieme l'idea che si faccia della città una lettura per tempi successivi, in posizioni successive, per percezioni che si sommano; in questo senso allora l'idea della sequenzialità si avvicina al modo di esprimersi, del costruirsi della poesia, che è poi una sequenzialità spesso molto interrotta.

**Può esserci nel tessuto urbano qualcosa di equivalente a una rima?**

Noi costruiamo continuamente rime quando costruiamo uno spazio urbano volontario, nel senso che c'è un rimando di una parte nei confronti dell'altra; e quindi un equilibrio lo si stabilisce a partire, per esempio, dal problema della distanza tra due cose. La distanza o la vicinanza di due cose sono un modo attraverso il quale si stabilisce una rima tra le cose stesse. La distanza è il vuoto, l'intervallo, un elemento importante per l'architettura come per la poesia.

**Quindi nella città la rima, più che specifico elemento, potrebbe essere paradigma di controllo?**

Io credo di sì, credo che chi costruisce una parte di città ha sicuramente in mente un tipo di fraseologia e di rispondenza tra le parti, un controllo che nel nostro discorso può anche chiamarsi rima.



di  
Alessandro  
Di Prima

**Benjamin scriveva spesso del flâneur, dell'osservatore che vaga per la città. È preferibile, per capire senso e sviluppo del tessuto urbano, guardare con l'occhio del progettista, oppure con quello del flâneur, in attraversamento?**

Devo dire che i flâneurs sono diventati nella città sempre più rari (forse perché la gente non ha tempo), ed è indubbio che non bisogna confondere il flâneur con il turista. Quella del flâneur purtroppo è diventata una categoria di specialisti, perché al contrario, in generale, le persone sono poco sensibili allo spazio dentro il quale vivono, all'ambiente dentro il quale operano. Lo sono spesso per ragioni o per difficoltà obiettive, ma in questo momento specialmente in Italia e nei paesi latini c'è uno scarso interesse per la qualità dell'ambiente, una scarsa sensibilità. In un famoso libro, Lynch fa un'analisi attraverso una serie di persone che guardano la città e che la ridescrivono pur non essendo degli specialisti. La ridescrivono a partire da elementi che invece di costituire la città generalmente appartengono allo scambio commerciale; gli elementi diciamo aggettivali della città, non strutturali. In questo senso dico che il flâneur è poco di moda.

**Zygmunt Bauman, con lo sguardo del sociologo, ci ha detto che il flâneur oggi non ha più bisogno di attraversare la città perché ha la televisione, e introduceva così il concetto di "telectricity".**

La trovo una riflessione di un pessimismo tragico, perché l'idea che, invece di avere l'esperienza, ne possediamo solo il fantasma, credo sia uno dei grandi problemi, anche etici, che noi attraversiamo. La violenza, per esempio, deriva dal fatto che molte persone hanno un'esperienza sempre indiretta, estrema, attraverso la televisione, la pubblicità, l'omogeneità del mercato, per poter sentire il proprio corpo, la propria vicenda. È una conseguenza di questo spostamento fantasmatico.

**Borges, Kafka, il labirinto: ci sono scrittori che attraverso scrittura pervasiva tendono ad occupare interamente lo spazio narrativo: si può parlare di una prosa carceraria, proprio nel senso architettonico del termine?**

È una discussione che ho fatto molte volte con Giorgio Agamben. Lui pensa che il modello della città contemporanea

sia il modello del campo di concentramento. In questo senso il campo di concentramento ossia, come dice lo stesso Agamben, la coincidenza tra l'uomo biologico e l'uomo sociale, è un modo di essere di questa invasività borghese, di questa assolutezza dove tutto è occupato. Non ci sono più spazi possibili perché la geometria fissa tutti gli elementi di comportamento. Questo è un ragionamento estremo, lo riconosco, ma è un ragionamento sul quale vale la pena riflettere perché spesso siamo vicini a questo tipo di condizione, di costrittività.

**L'architettura inevitabilmente modifica lo spazio fisico: può la scrittura, come sostiene lo stesso Benjamin, "modificare l'ambiente oggettivo degli uomini"?**

Io sono convinto di sì. L'architettura modifica nel bene e nel male lo spazio fisico, nel senso che occupa, trasforma i rapporti, stabilisce delle relazioni. La letteratura non fa queste operazioni fisicamente parlando, però indubbiamente può trasformare non tanto il comportamento quanto l'intenzionalità delle persone. Penso che le forme dell'intenzionalità possono essere trasformate, influenzate, indirizzate dalla letteratura. La letteratura può far vedere cose che non si vedono, o farle vedere da un punto di vista da cui normalmente non si vedono. L'idea di scoprire delle cose è una trasformazione anch'essa, non certo fisica, ma forse più profonda.

**Vincenzo Consolo ribadiva con fermezza la necessità di una riacquisizione del senso etico per la letteratura; l'architettura, investita oggi da problemi di marketing, mercato, globalizzazione, in che modo può occuparsi dell'uomo?**

Consolo è un mio caro amico, e l'architettura è investita ampiamente da questi problemi perché, oggi, essa è uno strano sistema di doppiezza, almeno per gli architetti che io ritengo seri. Questi architetti soddisfano dei bisogni, ma attraverso la soddisfazione dei bisogni che permette loro di costruire o di proporre un certo tipo di ambiente, pensano ad altre cose che sono completamente diverse, spesso anche contraddittorie rispetto a quel tipo di ambiente. Penso che dobbiamo molto alla modernità, alle avanguardie, al pensiero della prima metà di questo secolo che ha capito che il problema dell'arte era di costituire delle distanze critiche rispetto alla realtà. La costituzione di

**“Perché la narrazione è sempre una narrazione di sé, dei propri eventi, dei propri sentimenti, e tutto questo, se c'è, emerge comunque nel modo di costruire le cose; ma è un'emersione che deve avvenire attraverso le cose, non in modo diretto”**

questa distanza critica, e in questo senso parlo di doppiezza, è agita perché chi propone di fare una cosa lo fa in modo positivo e trascina positivamente, ma al di sotto di questo c'è una specie di secondo strato, di secondo livello in cui la cosa viene ridiscussa, e a quel punto si può già non essere più d'accordo, cercare di deformarla o trasformarla per rendere evidente questo tipo di contraddizione.

**C'è anche un Gregotti più specificamente narratore, quello del “Recinto di fabbrica”, per intenderci. Esistono scrittori “architettotecnici”? E, al contrario, esistono libri “abitabili”, arredabili con il pensiero? Penso in questo momento, per esempio, a certe analogie tra alcune architetture di Carlo Scarpa e gli interni, le porte o le scale, dei racconti fantastici di Buzzati.**

Scrittori architettonici ce ne sono: il mio amico Del Giudice, ad esempio, è uno scrittore architettonico. È un uomo che pensa all'idea della descrizione come elemento di penetrazione, e questo è ▶

un modo di essere certamente architettonico. Un libro che io amo molto è "Cuore di pietra" di Vassalli; un libro che descrive una casa e attraverso la descrizione della casa riporta la società di quella città durante vent'anni. È un artificio letterario quello di utilizzare una casa come spiegazione, me ne rendo conto, però non puoi evitare di passare attraverso questo tipo di fisicità costituito dalla casa. Anche Vassalli in questo caso è uno scrittore che vede l'architettura perlomeno come schermo importante da attraversare; diversamente, è naturale, dal caso di Del Giudice che invece la guarda da dentro.

**Un brano letterario le ha mai ispirato un progetto?**

Non in senso diretto. Però penso a Thomas Mann: io ho un grande amore per "I Buddenbrook, perché è la storia paradigmatica della borghesia, delle sue vicende interne, delle sue trasformazioni; la descrizione di quando viene ricostruita la casa per il matrimonio è significativa perché riporta molto bene il desiderio di rappresentazione, attraverso l'architettura, di una famiglia, di un uomo, di un gruppo sociale. Questo tipo di rapporto di rappresentazione, che in questo momento sono convinto non esista più (se c'è una crisi è proprio quella del referente, dell'elemento che ci sta davanti), è un episodio, una possibilità della letteratura che mi è sempre piaciuta, forse nostalgicamente.

**Nel suo ultimo libro, "Diciassette lettere sull'architettura", lei propone alcune nozioni per un discorso sull'architettura: semplicità, ordine, precisione, organicità, durata. Alcune di esse hanno una intonazione decisamente "alviniana". Quali nozioni proporrebbe per la letteratura?**

Si possono proporre le nozioni simme-

triche a queste. Il compito della letteratura potrebbe essere simmetricamente quello di non essere organico, di non essere semplice, di guardare insomma la questione sull'altra faccia del foglio, perché, quando si esercita una certa pratica di lavoro, quando si progetta, che esista un'altra faccia misteriosa del foglio è un dato certo. Come architetti, per il tipo di lavoro che facciamo, di ragioni che dobbiamo rendere, il nostro dovere è quello di cercare di spiegare il foglio in modo più chiaro possibile. Però la curiosità dell'altra parte c'è, e trovo che quest'altra metà sia la letteratura.

**Simenon per "progettare" un romanzo utilizzava una carta topografica della città di ambientazione e l'elenco telefonico per assegnare i nomi ai suoi futuri personaggi. Nella scrittura del progetto urbano, lei agisce da un punto prestabilito, con un obiettivo che inevitabilmente raggiungerà? O invece parte da una suggestione, lascia la possibilità che intervengano durante la scrittura degli "inattesi"?**

Non parto mai da un principio, parto dal problema. Anche perché sono sempre stato abituato a lavorare con altri, collet-

che ho dell'architettura, i suoi fondamenti, i suoi principi. Si tratta sempre di una specie di dialogo che io devo instaurare, plurimo, con il luogo, con il cliente, con le tecniche, con la mia tradizione disciplinare. Questo tessuto di diversi elementi mentre si costituisce può presentare dei buchi, degli elementi vuoti che ogni volta bisognerebbe riannellare, cioè individuare e spiegare perché si sono prodotti. Il processo è senz'altro quello di una indagine.

**Allora, se mi permette la metafora, di una indagine interna al testo?**

Absolutamente sì. Si comincia con una indagine che non ha niente a che vedere con quelle sociologiche o tecniche, ma riguarda le sue possibilità interne. È un processo che si sforza di rendere questo dialogo una figura.

**Lei accenna anche al pericolo che si nasconde nella "narrativizzazione" della fase progettuale...**

Uno dei pericoli dell'architettura è l'eccessiva soggettivizzazione, il tema dell'ossessione dell'espressione. Un'ossessione che poi rende banale l'espressione o la fa diventare espressione di pregiudizi, una forma di ascolto nei confronti di se stessi che non porta da nes-



tivamente, a lavorare discutendo (dico sempre che l'architettura è un'arte collettiva). Quello che io cerco di fare è di mettere in relazione il problema specifico da un lato dentro il contesto nel quale devo lavorare, e dall'altro con un'idea

suna parte. Credo invece che sia necessario ascoltare le altre cose che ci provengono, impostare un dialogo con gli altri materiali, fare in modo di accumulare questi materiali e poi di selezionarli, ma non di partire dall'espressione di sé. Perché la narrazione è sempre una narrazione di sé dei propri eventi dei propri sentimenti, e tutto questo, se c'è, emerge comunque nel modo di costruire le cose; ma è un'emersione che deve avvenire attraverso le cose, non in modo diretto. Uno crede che aprendo il proprio animo riesca ad uscire dall'omologazione complessiva, ma non è così, per uscire dall'omologazione bisogna fare un lavoro più complicato.

**Il manifesto dell'ultima Biennale di Venezia recitava "Più etica e meno estetica"...**

Purtroppo il manifesto della Biennale,

secondo me, è una summa di equivoci. C'è una specie di doppia mistificazione a cui sono assolutamente contrario: la prima è svelata dal fatto che quella Biennale è stata una delle più estetiche che io abbia mai visto nella mia vita, con questo tentativo disperato da parte di architetti di somigliare a degli artisti (in un momento, tra l'altro, in cui gli artisti visivi sono al massimo della crisi); la seconda è che io non credo che occorra "Più etica e meno estetica", ma che l'estetica debba essere etica. Se si crede che le due cose siano contrapposte, non c'è via d'uscita.

**Quale può essere oggi lo spazio che la letteratura deve creare per recuperare una connotazione più decisamente etica?**

È molto difficile poterlo dire. Io amo l'idea di una letteratura che sia in grado di riaffrontare il racconto, l'idea di una vicenda. Ammetto che sia una concezione molto ottocentesca, ma questo non importa; credo che con strumenti completamente nuovi si possa riaffrontare l'idea del racconto, della vicenda morale, personale, collettiva, ma soprattutto senza esagerazioni (questo mi sembra importante); perché c'è un gusto del grottesco che è diventato molto diffuso, insopportabile, penso ad esem-

pio ai cosiddetti cannibali che lavorano sul grottesco, sull'esagerazione, sulla sproporzione. Bisogna avere un'idea della letteratura più amante della povertà. La povertà è una delle condizioni più odiate nel mondo moderno quando invece può essere anche una risorsa. Per citare sempre Benjamin, ha scritto delle bellissime pagine nel suo "Esperienza e povertà" parlando di quest'ultima come di un elemento dal quale ripartire.

**Sempre nel suo ultimo libro, lei parla di come sia importante difendere il passato dall'oblio e quindi dalle forme di imitazione stilistica che ne sono uno degli strumenti: crede che sia un pericolo che corrono anche altre forme artistiche, in particolare la poesia?**

Purtroppo sì, anche se in misura mino-

re. La poesia non può fare a meno della memoria che agisce sempre nel testo poetico in modo estremamente importante. D'altra parte fino a poco tempo fa questo discorso valeva anche per gli architetti, perché gli architetti in fondo non pensavano mai di confrontarsi col futuro ma col passato. È solo adesso che c'è questa mania di proiezione verso il futuro: un po' perché il futuro ci fa paura, un po' perché il futuro per la civiltà contemporanea è diventato il tentativo di prevederlo. La memoria per la letteratura è assolutamente indispensabile, e penso che tra le arti sia quella più capace di trascinare con sé la propria memoria, o la memoria della propria strumentazione, i modi attraverso i quali si è confrontata con la realtà.

**Più capace perché ha dalla sua la lingua e le sue stratificazioni?**

Questo senza dubbio. Il linguaggio non è mai neutro (come la tecnica non è mai neutra) è sempre un materiale, non un mezzo. Nel caso della letteratura, la lingua è evidente che trascina con sé moltissimi elementi del passato.

**Le sue frequentazioni poetiche?**

Tra i contemporanei italiani ci sono due poeti simmetrici tra di loro, molto diversi, che io amo molto per ragioni assolutamente opposte: uno è Luzi, che non potrebbe essere più distante da me dal punto di vista del suo temperamento religioso; e l'altro è Sanguineti. Due persone più lontane fra loro penso sia difficile trovarle nel campo della poesia, anche nel modo molto diverso con cui trattano la lingua; però sono due poeti che sono riusciti a descrivere due bordi della nostra condizione che credo non debbano mai essere dimenticati.

**Nella "lettera" che dedica a Daniele Del Giudice, lei discute il fascino e il pericolo insito nella sostituzione dell'immagine dell'esperienza all'esperienza stessa, come sostiene anche Baudrillard: la letteratura può essere "complice" di questo processo?**

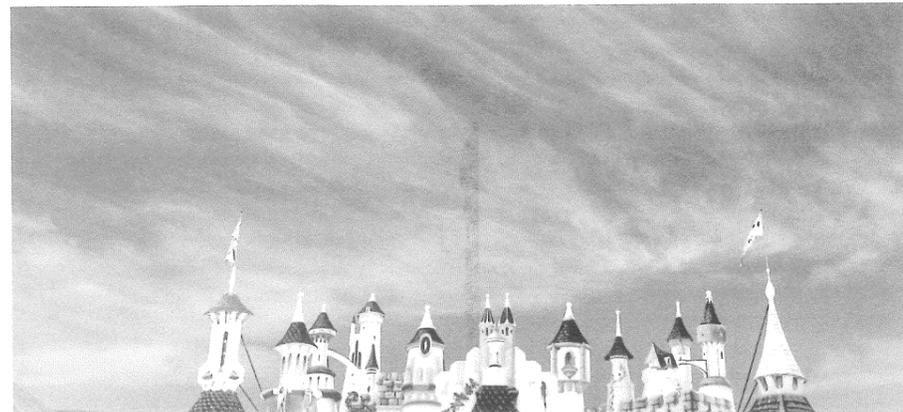
La letteratura è ampiamente complice di questo delitto proprio per il suo potere, per la sua capacità di influenzare. Molta letteratura rimane affascinata da un materiale improprio rispetto a sé, da un materiale della virtualità di cui non ha bisogno. Ed è, quello della virtualità, un discorso infruttuoso perché non è ancora passato attraverso un'esperien-

**“Tra i contemporanei italiani ci sono due poeti simmetrici tra di loro, molto diversi, che io amo per ragioni assolutamente opposte: uno è Luzi, l'altro è Sanguineti”**

za che è quella poi con cui la letteratura può ricostruire un rapporto col mondo. Quando tra venti, cinquant'anni, il mondo della virtualità, dell'immateriale, avrà finito di essere una specie di novità a cui tutti guardano in modo salvifico, può darsi che diventi una materia sulla quale è possibile discutere. Oggi secondo me è una materia più corruttrice che positiva.

**Per usare il suo lessico, come può la letteratura tentare di essere formativa invece che in-formativa?**

Per essere letteratura non deve essere in-formativa. Se abbiamo un problema in questo momento è di essere bombardati continuamente dalle informazioni e non sapere come distinguerle. La struttura della letteratura allora deve essere la sua non informatività: la riflessione sull'esperienza, non l'informazione sull'esperienza. ■



# La metropoli senza qualità

## Intervista a Zygmunt Bauman

ZYGMUNT BAUMAN è nato nel 1925 in Polonia, insegna Sociologia all'Università di Leeds. Ha pubblicato numerosi importanti saggi, fra i quali *La decadenza degli intellettuali* (Bollati Boringhieri 1992), *Modernità e olocausto* (Il Mulino 1992), *La società dell'incertezza* (Il Mulino 1999), *Le sfide dell'etica* (Feltrinelli 1996).

La letteratura, nel mondo globalizzato, può essere ancora uno spazio sociale, un momento di azione collettiva come intende la politica Claus Offe? Ci sono due visioni per quanto riguarda il ruolo della letteratura nella cultura europea. Innanzitutto quella di Milan Kundera, che è stata influenzata da tutte le istituzioni della modernità classica: non la modernità com'è oggi ma com'era duecento anni fa, quando le forze politiche, scientifiche e religiose imponevano uno standard culturale molto rigido, serio, privato di ogni senso di umorismo e di ironia. Milan Kundera ha voluto intitolare un suo romanzo *The laughter of angels*, un titolo che era la sua cifra di ironia, scetticismo, di messa in dubbio della pressione totalitaria. Un elemento di libertà, di coscienza di se stesso, attraverso il quale intendeva mostrare che il mondo non è costruito con regole uniformi. Dobbiamo poi considerare Umberto Eco, che ha una visione opposta: nel mondo tutto è fluido, liquido, tutto sta cambiando, niente è certo; solo nella finzione e nella letteratura è possibile secondo le regole della logica e dell'ordine, e la gente allora legge libri perché vuole una "storia d'autore". Ci sono visioni opposte della funzione del romanzo, ma in comune hanno l'idea che questo giochi un ruolo molto importante nella vita della gente, più specificamente in ambiente culturale. Penso che questa differenza di "uso" del romanzo sia dovuta al fatto che Kundera e Eco hanno differenti esperienze di vita. Kundera viene dall'Europa dell'est, e provava su di sé l'oppressione dell'uniformità, la potenza dell'insieme istituzionale. Umberto Eco ha vissuto in un mondo molto diverso, non così rigido, un mondo fluido, dove non si può sapere fino in fondo quello che è vero e quello che non lo è, quale è la realtà e quale l'invenzione, dove si ferma la fantasia e iniziano i fatti: un mondo dove tutto è indefinito. Se tu accendi la televisione e vedi il telegiornale o un momento di teatro non cogli la differenza, sono più o meno uguali. Evidentemente Eco vede la letteratura come qualcosa di potente, opposto alla pressione della realtà che ti rende confuso, incerto, insicuro. La letteratura porta il medicinale, la capacità di raccontare, di mettere la logica nella corrente degli eventi".

Cosa c'è, se c'è, in comune tra Kundera e Eco? Che la nostra cultura ha bisogno della letteratura

perché senza non può agire bene: la letteratura fornisce la seconda parte di un insieme più grande, di cui la prima parte non può farne a meno. Allora la domanda non è se il libro ha la funzione che gli attribuiscono Kundera o Eco (non importa chi dei due abbia ragione), ma se il libro gioca ancora un ruolo così importante nella cultura, se noi lo vogliamo leggere perché vogliamo usufruirne, ed è questa la domanda che è sempre stata ignorata e respinta a causa della discussione sulla tecnica del libro. La gente dà molta importanza all'invenzione tecnica del libro, : l'invenzione del MIT, dell'inchiostro elettronico, della carta elettronica. La possibilità di un libro che cambi di contenuto, che può essere riscritto avendo l'impressione di avere davanti un libro tradizionale e che invece possiamo paragonare a un videotape, con diverse e successive registrazioni nella stessa cassetta. La gente è affascinata da questa discussione tecnologica, come se il futuro del libro dipendesse dalla tecnologia della produzione. Questo secondo me è il modo sbagliato di discutere la questione, perché le condizioni che veramente decidono di colui che sceglie sono più vaste della tecnologia di stampa. Sono le condizioni nelle quali viviamo, condizioni che una volta spingevano le persone a pensare più avanti, al futuro, a trovare qualche consistenza, continuità, una logica profonda nella vita. Era il tempo in cui Jean Paul Sartre scriveva del *projet de la vie*, un progetto che desideri avere per tutta la tua vita. Quando avevi diciotto anni volevi sapere cosa ti sarebbe successo a settanta, e per questa ragione avevi bisogno di aiuto, ricercavi fortemente, e la ricerca forniva risposte molto potenti: avevi il Bildungsroman nel XIX secolo, che prendeva le mosse da Goethe e presentava modelli di vita e problemi che lei avrà già incontrato; prendiamo a esempio Thomas Mann: *I Buddenbrook* consiste tutto nel mostrare che ci sono certi principi che dovrebbero essere osservati, e che cosa succede se violi questi principi; che tipo di responsabilità avresti dovuto prendere. Quello che mi domando veramente è se la generazione di oggi sta pensando della propria vita in questi stessi termini, poiché abbiamo tagliato tutto il processo della vita in brevi episodi separati e seriali, ci stiamo muovendo da un episodio all'altro.

Una "serialità esistenziale" che fa il paio con le richieste di flessibilità del mercato...

Recentemente ho concesso un'intervista alla BBC. In quel programma c'era un assistente di ricerca che lavorava per la BBC da 14 anni senza avere mai avuto un contratto. Poiché era molto bravo nella sua ricerca, molto intelligente e lavorava sodo, quando finiva un progetto veniva subito assunto per un altro, andando semplicemente da un'occasione di lavoro all'altra, senza sapere cosa sarebbe successo ad esempio dopo sei mesi; e la cosa più rilevante è che considerava quella vita come normale, pensava che quello fosse l'unico modo di vivere la vita: da un progetto all'altro. La sua unica soddisfazione era il senso di fare un buon lavoro e di convincere i futuri committenti di essere bravo, così da farsi assumere per un lavoro successivo. Quando hai questo tipo di vita non sei più interessato alla letteratura di Kundera o di Eco, ma ai film e ai libri che fanno

In che modo allora è possibile generare una politica dell'ascolto, specificamente dell'ascolto delle differenze?

Ci sono due modi per rivolgersi all'ascolto. Il primo è la curiosità per le differenze, il secondo la tolleranza per le differenze. La gente è allergica, paurosa delle differenze - perché si sente insicura, incerta, non protetta, e se una persona con un colore di pelle diverso, una cultura, costumi, una religione diversi, entra nel ambiente hanno paura, vogliono tanto un primo ministro che proibisca l'immigrazione e che mandi via gli stranieri. Io vivo la situazione già un po' più tranquillamente: sono meno insicuro, meno incerto, meno pauroso di altra gente che vive una vita diversa dalla mia. Abbiamo allora due modi di reagire: nel primo (la curiosità), alla gente piace la cucina straniera, che è sparsa e conosciuta ovunque; per esempio la cucina thai, cinese, portoghese, indiana, e paga l'entrata per la differenza (culturale), paga il conto per

**“Nella telecity l'incontro proviene solo da un lato: tu vedi lo straniero, ma lui non ti vede, lo schermo non ti vede, è soltanto un'immagine, e quindi non è l'inizio di un dialogo, è senza conseguenze”**



vedere la vita come una collezione di eventi non collegati, grandi sensazioni. Quindi siamo costretti a vivere un presente senza lungimiranza, spremiamo ogni momento, e se pensiamo all'immortalità allora la vogliamo adesso e all'istante come il caffè solubile: "l'immortalità solubile" per uso immediato. Non vogliamo l'immortalità se ci occorrono quarant'anni di lavoro per ottenerla; quello che vogliamo non è più la cosa vera, ma l'esperienza della cosa vera, le sensazioni, l'"Erlebnis" come dicono i tedeschi - vivere attraverso un evento. Questo è il passaggio più importante, che mette in dubbio, mina, l'atto stesso di scrivere romanzi.

Il diritto di andar via. Ma il modo cambia quando una persona thai o del Bangladesh si sistema nella tua strada. In questo caso non puoi pagare per uscire dalla situazione. Questa è tolleranza per le differenze. Il prossimo passaggio, che è più importante, è il passaggio che va dalla tolleranza alla solidarietà. Tolleranza e solidarietà sono due cose diverse. La tolleranza potrebbe essere svalorizzante: tu sei diverso - io rispetto il tuo modo di vivere. Questo vuol dire che non mi piace il tuo modo di vivere, ma te lo meriti, quindi tienitelo. Non mi metto in mezzo, fai quello che vuoi. E tutto questo dimostra la mia generosità: io ti permetto di essere diverso,

però non significa che possiedi un valore o una virtù; io, invece, sono generoso, perché ti permetto di essere diverso. Quindi la tolleranza potrebbe essere molto svalorizzante e generare ineguaglianze tra le persone. La solidarietà è una cosa diversa, perché non significa soltanto che accetto che la gente sia diversa, ma penso - e agisco in base al mio pensare - che tutti noi beneficiamo di questa diversità. Non è soltanto la varietà che è interessante, non mi piace la differenza soltanto perché voglio sfuggire la noia; mi piace perché penso che io posso imparare da te e tu puoi imparare da me. Possiamo tutti essere più ricchi grazie a questo. Non ti voglio ▶

## “Abbiamo tagliato tutto il processo della vita in brevi episodi separati e seriali, ci stiamo muovendo da un episodio all’altro”

convertire alle mie credenze, sono interessato alla tua religione perché forse tu hai trovato qualcosa che io non avevo: ero cieco e ho visto per merito tuo. Quindi lo si può considerare un dialogo. Non vuol dire che accetto tutto quello che mi circonda, che tutta la diversità è buona semplicemente perché è differente, ma vuol dire che tento di unire le forze per elaborare un modo migliore di vivere per tutti noi. Questo implica un dialogo. La tolleranza è molto spesso monologica. Non so dire se prevarrà la tolleranza, la solidarietà o semplicemente il rigetto.

**Sempre meno nelle grandi città si ha il tempo e soprattutto lo spazio per incontrarsi e per confrontarsi. Oltre al problema etico, possiamo considerarlo un problema di natura architettonica?**

Gli spazi pubblici sono molto importanti. La creazione di spazi pubblici è un grande diritto architettonico, una grande arte che invita le persone a stare insieme a lungo, per chiacchierare, per scherzare. Mia figlia è architetto e ha vinto un premio nazionale per aver convertito in spazio pubblico un vecchio impianto portuale chiamato “Britington” che nell’ottocento godeva di una certa fama. Mia figlia quindi ha ricreato il centro di questo impianto in modo che la gente non soltanto lo visita, ma sente il piacere di rimanerci, di chiacchierare, di passeggiarci. Gli spazi comuni sono assenti nel nostro sviluppo urbano. C’è un architetto americano di nome Flusty che ha notato come la maggioranza dello sviluppo architettonico crei spazi interdetti che non soltanto non attirano le persone, ma le scoraggiano e le respingono separandole, spazi che funzionano solo come luoghi di passaggio dove nessuno si ferma. In uno dei miei libri ho menzionato la mia esperienza orrenda alla Défense di Parigi. È l’opera architettonica più prestigiosa costruita di recente a Parigi, e ha goduto di tante sovvenzioni da parte di Mitterand, che ne andava fiero. È una piazza enorme, completamente vuota,

circondata da bellissimi palazzi enormi, costruiti con materiali pregiati, dalle forme inusuali. Ma non vedi finestre, sembrano tutti blocchi di pietra, non vedi se c’è qualcuno dentro, dato che il materiale riflette la luce. Non si trova neanche una panchina in tutta la piazza dove ci si possa sedere e chiacchierare. Soltanto in fondo, in un angolo della piazza sopra un podio, c’è qualche panchina. Di conseguenza la gente che vi si siede diventa lo spettacolo. Questo sviluppo pubblico, che è “anti-pubblico”, non ci fa più immaginare l’agorà dei greci o il forum romano. Gli spazi pubblici che abbiamo adesso o sono angoscianti, o dobbiamo pagare per avervi accesso, come i ristoranti e le discoteche.

**Come possiamo interpretare oggi la città contemporanea?**

C’è un sociologo urbanista molto interessante in Danimarca, Hedwig Becht, che ha sviluppato il concetto di “telecit”. Ha mai sentito parlare del “flaneur”? Era una volta l’uomo che aveva il tempo di passeggiare per le strade soltanto per un suo piacere, per osservare i comportamenti delle persone senza parteciparvi; era un buono spettatore e il fatto che osservasse era un buon passatempo. Walter Benjamin, il filosofo tedesco, ne ha scritto approfonditamente. Oggi il flaneur non ha più bisogno di recente a Parigi, e ha goduto di tante sovvenzioni da parte di Mitterand, che ne andava fiero. È una piazza enorme, completamente vuota,

do guardiamo la televisione seduti sulle nostre poltrone. La città non può offrire tante attrazioni, varietà, diversità, quantene offre la televisione. Abbiamo cinquanta canali, o forse duecento, e saltiamo da un canale all’altro senza incontrare in fondo nessuno. Quindi il flaneur diventa una persona solitaria. Da un lato la “telecit” influenza il modo di vedere il mondo, dall’altro spoglia della sua funzione la città, quella vera, la rende superflua. La città reale promuoveva legami tra le persone: bisognava incontrare gli stranieri faccia a faccia, e ogni volta che incontravi uno straniero anche lui ti incontrava faccia a faccia, l’incontro era reciproco e rappresentava, potenzialmente, l’inizio del dialogo. Nella “telecit” invece l’incontro proviene solo da un lato: tu vedi lo straniero, ma lui non ti vede, lo schermo non ti vede, è soltanto un’immagine, e quindi non è l’inizio di un dialogo, è senza conseguenze.

**La poesia può essere il luogo delle differenze?**

Non posso rispondere a questa domanda, non sono un poeta; mi piace la poesia, ma non l’ho studiata. La poesia è l’atto di immaginare mondi possibili ed è sempre stato il suo vantaggio poiché noi paghiamo una mancanza di alternative se pensiamo che il nostro mondo sia l’unico mondo possibile: sinceramente abbiamo bisogno di più poeti.

**Quale libro o quali autori consiglierebbe di leggere a dei giovani lettori?**

Ci sono due autori da cui ho imparato molto: Jorge Luis Borges e Italo Calvino. *Le città invisibili* è il migliore libro di sociologia che abbia mai letto. E poi c’è un romanzo che riassume la storia dell’Ottocento, se si vuole capire la storia di quel secolo bisogna leggerlo: *L’uomo senza qualità* di Robert Musil. Un altro è un romanzo di George Perèc, che invece dovette leggere se volete capire la storia del XX secolo: *La vita istruzioni per l’uso*. ■



# Umberto Fiori

## Le case e lo sguardo

### Note sul paesaggio urbano e la ricerca poetica



*Più grande di tutto è lo sguardo, ma le case sono più grandi.*

Il muro di una casa in piena luce visto dal basso, dall’ombra di un marciapiede: se cerco quello che mi ha spinto a scrivere, ho in mente questa scena. È l’apparizione che ogni mattina a scuola, non so più quanti anni fa, si affacciava a una certa ora alle vetrate della nostra classe. Facevamo lezione in un’aula a pianterreno, che dava su un cortile interno: era come stare sul fondo di una grande cisterna vuota. In mezzo a quei muri foderati di polvere, la più festosa mattinata primaverile s’ingrigiva in una specie di crepuscolo. Ma a volte lassù, nel pezzo di cielo ritagliato fra i tetti di Milano, un palazzo più alto si riempiva di sole. Lo vedevi guardare fisso da un’altra parte, lontano. Proprio da quel palazzo e da quella luce sono ripartito quando, molti anni dopo, in un momento dei più neri della mia vita, ho cominciato a scrivere le poesie che più tardi ho pubblicato in *Case* (1986), *Esempi* (1992), e poi *Chiarimenti* (1995) e *Tutti* (1998). Versi ne avevo messi insieme parecchi anche prima, ma solo a quel punto (avevo più di trent’anni) mi è parso di avere davvero qualcosa da dire. Dovevo spiegare

UMBERTO FIORI è nato a Sarzana nel 1949 e vive a Milano, dove insegna. Ha esordito con il volume *Case* (San Marco dei Giustiniani, 1986), e ha poi pubblicato *Esempi* (Marcos y Marcos, 1992), *Chiarimenti* (Marcos y Marcos, 1995), *Tutti* (Marcos y Marcos, 1999). Musicista per anni, è anche autore di testi per musica.

bene cos’era per me quel muro al sole, cos’erano le case, i viali, le piazze, cos’era viverci dentro, passare, attraversarli, stargli di fronte. Per molti anni - gli anni dell’adolescenza e della giovinezza - avevo usato la città senza vederla, senza abitarla davvero, come un puro contenitore di persone e di eventi. Tutto sembrava contingente, provvisorio: quello che si vedeva era soltanto l’inganno che domani avrebbe lasciato il posto al mondo giusto, al mondo vero. Da quando facevo il musicista, oltretutto, ero sempre in viaggio, sempre in carovana coi miei compagni: casa mia era poco più di una sosta tra un concerto a Catania e uno a Brema. Finito il movimento, finita la musica, mi sono ritrovato sulla banchina di un capolinea, tra gli autobus e le robinie, e finalmente ho visto il posto dove stavo. L’ho visto coi miei occhi; con gli occhi di quando - venticinque anni prima - ero arrivato lì da un paese della Liguria.

\*

Milano nel 1954. Se cerco nella memoria trovo, sotto le grandi insegne al neon (“Ramazzotti”, “Alema-gna”, “Magneti Marelli”), le macerie della guerra e le ciminiere a pochi isolati dal centro, i vespasiani di ▶

## “Finito il movimento, finita la musica, mi sono ritrovato sulla banchina di un capolinea, tra gli autobus e le robinie, e finalmente ho visto il posto dove stavo. L’ho visto coi miei occhi; con gli occhi di quando - venticinque anni prima - ero arrivato lì da un paese della Liguria”

ghisa, tinte di verde, i casoni di otto, dieci piani che si alzano dai prati; tutto avvolto - nel mio ricordo - in un tenebrume senza giorno né notte, un erbo solcato dai famosi nebbioni che oggi sembrano scomparsi. Da quei vapori solforosi le case spuntavano di colpo, ti venivano incontro coi loro trenta, quaranta, settanta terrazzini, e subito il buio pallido le inghiottiva.

L’emblema più ovvio - e a volte davvero stucchevole - del proverbiale squalore milanese sono naturalmente le periferie: l’Ortica, il Gratosoglio, la Bovisa; ma a me, a cinque o sei anni, Via Manzoni, Piazza Cordusio o la Galleria, con le loro luci colorate, le loro banche e i loro bei negozi, stringevano il cuore tanto quanto le casine e i capannoni di Peschiera Borromeo. Sotto la grandiosità della metropoli avvertivo oscuramente, penosamente, qualcosa di meschino, di misero: un’anima spenta, angusta, che nella mia memoria si lega a certi odori. Tanfo di cavolo, che ti accoglieva nei portoni più “padronali”; nella calca, sui tram, fiato di Nazionali e barbera; profumo di sapone e di solventi, nei giardinetti stenti tra una fabbrica e una latteria. Ancora oggi fatico a separare l’immagine dei portici di Piazza Duomo, dell’Arenario, dei grandi neon animati (una dattilografia al lavoro, un uomo che si lustra le scarpe) da un sentore terra-

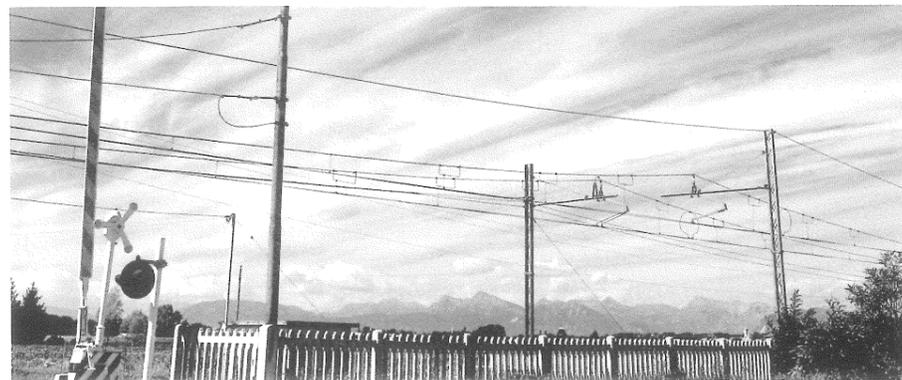
gno di tartufo che stagnava tra i cristalli della Rinascente e le nenie degli strilloni, dando anche alla vasta piazza quell’aria di chiuso che a me sembrava il marchio della città.

Che si potesse abitare in un posto così, mi era difficile crederlo. Non che arrivassi davvero a valutare, a confrontare quella che più tardi si sarebbe chiamata “la qualità della vita”: avevo, lo ripeto, cinque anni. Il fatto è che per sentire la bruttezza dei villini polverosi, delle aiuole pelate, non occorre una laurea in estetica: bastava essersi affacciati anche un momento solo sul Mediterraneo; e io ci ero nato. Sapevo bene, d’altra parte, che Milano era ormai la mia città, e che dovevo farmene una ragione. Seduto sul sedile posteriore della millecento di mio padre, al rientro da una gita domenicale all’Idroscalo, ricordo di aver pensato -avrò avuto nove, dieci anni- che solo mettendo in parole la verità di quei vialoni, di quei muri ciechi (dovevano pur averne una anche loro) avrei potuto resistere.

Vent’anni più tardi, quando il tempo sembrava scorrere senza più direzione, mi sono ritrovato sugli stessi vialoni, in mezzo agli stessi muri, come per la prima volta. Non era mai stata così vera,

Milano. Io non ero mai stato così perfettamente solo. Ma da quella solitudine nasceva anche una specie di sollievo vertiginoso. Il velo dei discorsi, delle grandi speranze, era caduto. Tutto era aperto, nuovo. Me ne andavo in giro a piedi, giornate intere, fino a quartieri mai visti, oltre i capolinea, verso i campi. In fondo a un parco o sopra una tangenziale sorgevano - risorgevano - figure, visioni. Lassù, dove finiva l’ombra, una facciata tornava a illuminarsi: guardava via, lontano. A volte lungo un viale, in mezzo al fitto dei palazzi, si spalancava un’aria, una luce, come se il cielo fosse calato proprio lì. Uno scavo. Io mi fermavo a spiare - dalle fessure nei tavolati - la polvere e il fango, là in fondo. Per quello che vedevo, non c’erano più spiegazioni. Eppure queste case, queste vie, queste spianate, erano lì: più evidenti, più ovvie che mai. La loro ovvietà mi veniva incontro, mi investiva ogni giorno con la sua potenza. Mentre camminavo, a volte, sotto i piedi la terra si abbassava, era come se mi sfuggisse passo dopo passo. Poi il contatto tornava; quello che mi reggeva, sentivo di nuovo com’era fermo, com’era solido. Allora mi prendeva una paura ancora più buia. La presenza mi spaventava. Era questa, la verità? E cosa voleva da me? Cosa c’era, dietro? E dietro ancora?

Alla fine di tutte le domande, la vista incontrava di nuovo l’intonaco sereno delle case. Contro quegli ostacoli, finalmente, la corsa dello sguardo si fermava. Quello che c’era da sapere, eccolo là. Le facciate mi rispondevano coi loro esempi, con le loro spiegazioni. Stando di fronte a loro, cominciavo a imparare a stare al mondo. Nei discorsi della gente -anche nei più confusi, nei più torbidi- cominciavo a sentire la chiarezza di un muro al sole. E forse anche le frasi che mi stavano in bocca erano chiare così. Il muro mi parlava; forse potevo anch’io parlare al muro.



### OCCHIATA

Col sole, una mattina, ho visto come la vostra forza vi ha fermato, care case.  
Voi non andate da nessuna parte.

Restate qui, a portata di mano, ma guardate lontano, via, laggiù, dove siete veramente fondate.

(da *Tutti*, Marcos y Marcos, 1998)



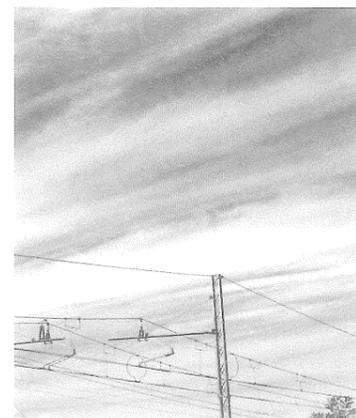
### SCAVO

In alto girano le gru e sotto è un via vai di sirene ma questo scavo che fanno in mezzo alle case sembra in campagna  
[quei torrenti asciutti, fermi.

Ora il terreno visto tutto intero da su, dal sesto, dal settimo piano, è un grande cratere spento. Fa paura vedere quanta luce, quanto vento contiene.

Per mesi e mesi in questo [teatro immenso si sentiranno urlare le misure. Poi tutto il vuoto della scena cemento e vetro lo avranno coperto e a un terrazzino -chi vorrà ancora - sventolerà un asciugamano.

(da *Esempi*, Marcos y Marcos, 1992)



### MURO

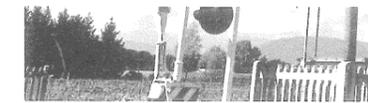
In certe ore sopra il distributore di benzina un muro nudo si illumina e sta contro l’azzurro come una luna.

A un certo punto uno abita qui davvero e guarda in faccia queste case, [e impara

a stare al mondo, impara a parlare al muro.

Impara la lingua, ascolta la gente in giro. Incomincia a vedere questo posto, a sentire nel chiaro dei discorsi la luce di questo muro.

(da *Esempi*, Marcos y Marcos, 1992)



### MANOVRA

È tutto grigio di piccioni il prato dietro la macchina che manovra sotto l’ippocastano. Tu senti il mondo come se fosse nuovo.

Lo senti come anche dopo anni dicono che uno muove la gamba il braccio che gli hanno amputato.

(da *Chiarimenti*, Marcos y Marcos, 1995)

### ORARIO

Quando è ora di uscire dal lavoro in giro non si cammina. Nel rumore di fondo, le voci si capiscono appena.

Mezz’ora un’ora poi le vie si svuotano, il bar chiude, la gente è già sparita.

Allora invece le case si vede come niente le nasconde, giorno e notte davanti a tutti come rimangono nude.

(da *Esempi*, Marcos y Marcos, 1992)

### APPARIZIONE

Alte sopra la tangenziale, chiare, due case con in mezzo un capannone. È questa l’apparizione, ma non c’è niente da annunciare.

Eppure, solo a vederli là fermi, diritti davanti al sole, i muri ti consolano più di qualsiasi parola.

Cancellate, ringhiere, scale, colonne, cornicioni: ha l’aria, tutto, come se qualcuno dovesse veramente rimanere.

(da *Esempi*, Marcos y Marcos, 1992)



### BASTIONE

Come in montagna lungo una costa tutta a boschi, [morbida,

il solco dei calanchi: tra le vetrate che mattina e sera avanti e indietro brillavano, dopo una curva larga, a un certo [punto, c’era un bastione di cemento.

E quanto puro uno, quanto sapiente doveva ancora diventare per passare ogni volta e rivedere con vero amore quel muro.

(da *Tutti*, Marcos y Marcos, 1998)

# Giovanni Nadiani La città e i canti

## Paesaggio urbano come sentimento conflittuale della scrittura

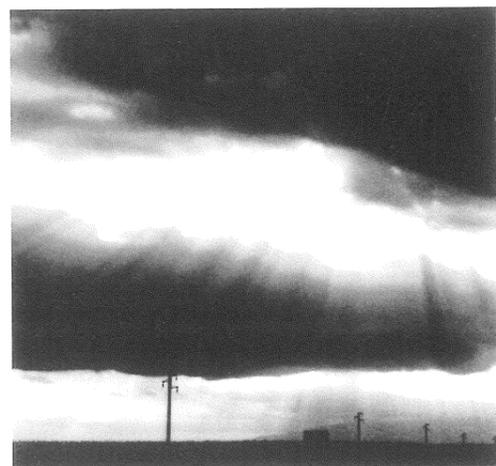
GIOVANNI NADIANI è nato nel 1954 a Cassanigo di Cotignola (Ravenna). Insegnante, traduttore, poeta, è stato nel 1985 co-fondatore della rivista "Tratti". Oltre ad alcuni saggi e prose, ha pubblicato le raccolte di versi *e' sèch* (Mobydick 1989), *Tir* (Mobydick 1994), *Feriae* (Marsilio 1999), *Sens* (Pazzini 2000), *Beyond the Romagna sky* (Mobydick 2000); *i Cd Invel* (Mobydick 1997) e *Insen* (Mobydick 2001).

Cercare di delineare succintamente un quadro del rapporto città e letteratura tra storia e modernità dando nel contempo voce a innumerevoli scrittori di lingue e tradizioni diverse, come sono stato invitato a fare, è ovviamente impossibile. Il percorso di lettura che vado a proporvi è pertanto volutamente soggettivo, strettamente legato alla mia esperienza di scrittura-lettura (e spero che si vorrà perdonare l'accostamento del mio nome e dei miei testi a quello di "mostri sacri" della letteratura nazionale ed europea), con un "taglio" particolare (il sentire la trasformazione del paesaggio urbano da parte di alcuni scrittori, direttamente o attraverso i loro personaggi o lo stile) limitatamente agli ultimi centocinquanta anni.

Le cose da me finora scritte sono nate in buona parte come sentimento conflittuale col paesaggio circostante, col paesaggio costruito, il cosiddetto *Kulturlandschaft*, e le conseguenze di tale costruzione, ovvero trasformazione avvenuta nel nostro paese a partire dalla fine degli anni Cinquanta, inizio anni Sessanta.

Ecco come vedono nel 1960 gli occhi del protagonista "provinciale" de *L'integrazione* di Luciano Bianciardi, uno scrittore che amo molto, l'inizio di quella Grande Trasformazione nell'ex "capitale morale", che gradualmente si estenderà a vastissime regioni, trasformandole nel giro di pochi decenni in un'attivissima e impenetrabile ragnatela periferico-metropolitana:

Ci sorprese anzitutto la scarsa parte che di ogni strada toccava a noi pedoni. La fetta maggiore, quella liscia, scura, unta di nafta, di catrame, di gomma, spettava alle macchine, grossi oggetti di ferro lucido e vetro, avventati a corsa eguale (...)



Ogni spiazzo, ogni slargo di via, là dove forse potevi sperare che si facesse meno esigua la fetta riconosciuta a noi pedoni, era invece occupato da chiazze d'erba stenta, chiamate tappeti verdi, e a noi vietate, da aiole impraticabili (...). In ogni caso il margine di noi pedoni restava lo stesso, minimo.

Anzi, si riduceva

giorno per giorno, man mano che progredivano i lavori in corso. Perché la città, come era scritto nei giornali, era veramente tutto un cantiere. Dinanzi alla facciata chiusa e scura delle case, operai febbrili alzavano tavolati, subito ricoperti da faccioni floridi e ammiccanti, da parole alte un metro, di un colore fosforoso, che batteva negli occhi e li abbacinava. Dietro il tavolato fervevano i lavori. Nella maggior parte dei casi il lavoro consisteva nel buttar giù una casa, ed infatti dalle fessure filtrava polvere e fragore di macerie rovinose. Poi ricostruivano più alto e più brutto. (...) Ma nemmeno dinanzi alla nuova si placava l'ansia costruttiva: altri operai febbrile scavavano il marciapiede, mettevano a nudo tubi imporrati dal tempo e dall'umido o, quando il piccone mordeva più a fondo, fili di rame lucenti. Tutt'intorno alla buca posavano cavalletti dipinti di bianco e di rosso, ed a notte accendevano un lanternino rosso e fioco.

Tornando al mio sentimento di conflitto, questo è da intendersi non tanto come scontro che può portare, da un lato, a un'esasperazione millenaristica o, dall'altro, a una nostalgia trasfigurante di un fantomatico "prima", bensì come momento di disincantata percezione e di sintesi creativa. Il conflitto nella fattispecie si manifesta nella scelta di determinati codici espressivi contaminati, di generi spuri e di un'amara, rivelatrice ironia di fondo.

**“Eppure, allo stato attuale, nel disagio che mi procura il mio circondario urbano-campestre, forse non resta che affidarsi, come possibilità estrema della scrittura oltre la denuncia, a una sorta di riconciliazione con la geografia”**

*In nessun luogo*

Infilare la moneta nel carrello: la sua ombra fa scattare la vetrata magnetica: frescura condizionata, note indolori, luci più bianche del sole. Con decisione, gettando sguardi fugaci ai negozi aperti sulla galleria, alla chincaglieria e ai falsi jeans dei vucumprà, si dirige nel cuore di Iperjoy, il supermercato alimentare. Con fare interessato, si avvicina ai banchi degli assaggi e delle prove gratuite: non ha bisogno di aprire la bocca: signorine dal sorriso stampato col rossetto le strofinano la pelle con un nuovo profumo, le allungano un crostino di paté di foie gras, le infilzano un'oliva andalusa. Guarda, assaggia, volteggia il carrello tra gli scaffali, palpeggia pacchetti e confezioni, accarezza bottiglie e flaconi, controlla prezzi e date di scadenza.

Con pazienza aspetta in fila il suo turno alla cassa: spende tutto quello che ha. Il carrello è vuoto. (G. Nadiani, *Solo musica italiana. Nonstorie*, Mobydick 1996)

La nostra epoca - come sostiene Massimo Ilardi - è ormai l'infinita periferia metropolitana dell'ipermercato, agglomerato di individui liberi da ogni vincolo e retti solo dal loro insaziabile desiderio di arricchirsi e di consumare, ultima forma di conurbazione dopo la distruzione della città; libertà materiale come esercizio pratico di appropriazione di redditi e di consumi; libertà negativa come possibilità di dire no all'agire reciproco, alla comunità, alla partecipazione. È vero, in alcuni casi sono rimasti i vecchi centri storici, ma sono muti, privi di legami sociali e di memoria collettiva, sculture inorganiche che trovano significato solo in se stesse. Chi li abita sa bene ormai che un'identità senza anima e senza storia attraversa le sue piazze, i suoi vicoli, le sue strade vissute ormai solo come spazi dell'attraverso. Ma l'attuale egoistica anonimità, lo spaesamento ovvero il riconoscimento di sé dell'individuo-carta di credito immerso

nel *non-luogo* - termine alquanto discusso coniato dall'antropologo francese Marc Augé, ormai sostituito da quello di *senza-luogo* proposto da Massimo Ilardi e sottolineato da Massimo Canevacci -, presagita da Bianciardi ci fa chiedere quale poteva essere il sentimento delle nostre città, piccole o grandi che fossero, prima della cesura del boom e sostanzialmente anteguerra:

La stazione di Mirandola, che vedevo per la prima volta in vita mia, e che dista quattro chilometri dalla città, è situata all'inizio della grande valle, dove i terreni non sono né alberati né vitati, e dove si può immaginare che per decine di chilometri all'intorno non vi sia né casa, né focolare, né vita. Vicino c'è una bottega dove si vende pane e formaggio. Fino a pochi anni prima c'era anche il tram a cavalli (forse l'ultimo tram a cavalli!) che faceva il servizio passeggeri tra il centro cittadino e la stazione. Avevo visto tante volte il tram a cavalli; e da bambini, da adolescente, da uomo non avevo mai avuto occasione di servirmene. Mi ero sempre fermato nella piazza di Mirandola, a contemplare il mercato, il vociare dei mercanti, e l'andatura zingaresca delle donne.

Nelle parole di Delfini (*Il ricordo della Basca*) resta una *Stimmung* (atmosfera, stato d'animo, ambiente) immedicabilmente perduta a partire da quella cesura di cui si è detto e i cui guasti, dovuti tra l'altro all'assoluta mancanza di pianificazione, fin dall'inizio non sfuggono agli scrittori più avvertiti, come Ennio Flaiano (*La solitudine del satiro*):

Signor Sindaco, credo ormai di aver capito come si costruisce una strada in un quartiere nuovo, a Roma. Così: si installeranno dapprima in aperta campagna i pali con il nome della strada che si vuole tracciare, facendo bene attenzione che il nome scelto non abbia nessun riferimento coi luoghi ma sia di



mediocre personalità scomparsa da almeno dieci anni e quindi dimenticata. Si costruiranno subito dopo le case della strada (meglio se enormi palazzi a otto piani vivacemente colorati), sempre lasciando intatti i naturali avvallamenti del terreno tra casa e casa, avendo anzi cura che si trasformino in palude nei giorni di pioggia. Una volta abitate le costruzioni (intanto si sarà provveduto ad abbattere tutti gli alberi che deturpano i cantieri edilizi e ostacolano le manovre degli autocarri), si farà uno scarico di materiale pietroso sul terreno riservato alla strada vera e propria. (...) L'anno seguente si appresterà infine la strada propriamente detta, con la sua massicciata di cemento e i necessari strati di catrame. Questo lavoro, tuttavia, sarà bene interromperlo a metà, per riprenderlo con maggior lena l'anno successivo e portarlo quindi a termine. Due giorni dopo che la strada sarà stata inaugurata, si renderà utile riaprirla nel senso della sua totale lunghezza per la installazione dei tubi del gas illuminante. La strada, dopo tale necessario lavoro, che apporterà ▶

“...Palazzi nuovi, impalcature, blocchi, vecchi quartieri, tutto per me diventa allegoria...”

Ch. Baudelaire



grande beneficio ai suoi abitanti, apparirà con una marcata gobba nel centro. Non dovremmo preoccuparcene, poiché un mese dopo (in certi casi, una settimana dopo) la stessa strada dovrà essere riaperta per la seconda volta, sempre nel senso della sua lunghezza e con trincee trasversali, per l'installazione dei cavi indispensabili al trasporto dell'energia elettrica. A questo punto si potrebbe pensare che noi approfitteremo della singolare circostanza per sistemare definitivamente anche i pali della luce, sui marciapiedi. No, signor Sindaco, tale lavoro sarà bene rinviare sempre alla stagione invernale, quando il fango lo renderà interessante. Comunque, la sistemazione dei suddetti pali precede, per solito, di un mese appena, talvolta di quindici giorni, l'installazione dei tubi per il deflusso dell'acqua potabile, che richiederà una terza, più vasta e impegnativa, riapertura della sede stradale e il ripristino delle caratteristiche trincee. In certe strade si potrà addivenire a una quarta apertura della massicciata (o dei marciapiedi), per il passaggio dei cavi del telefono.

Se la Grande Trasformazione italiana (per usare una vulgata definizione di Eugenio Turri) degli anni Sessanta/Settanta, in cui siamo ancora immersi, è stata oggetto di tanta letteratura (si pensi ad esempio a certe opere di Calvino), altri fortissimi cambiamenti nella struttura della città europea, quelli che tra Sette e Ottocento avevano portato alla nascita della cosiddetta città industriale, vantano innumerevoli testimonianze letterarie.

Ho visto la cosa più straordinaria che la terra possa mostrare all'anima stupefatta; l'ho vista e ne sono ancora sbalordito [...] mi sta sempre davanti alla memoria quella foresta pietrificata di case e, in mezzo, il fiume impetuoso di vive facce umane con tutto l'arcobaleno delle loro passioni, con tutta la loro fretta disperata [...]. Questa nuda serietà delle cose, quest'uniformità colossale, questo moto meccanico, quest'aria di fastidio nella stessa gioia, questa Londra esagerata, opprime la fantasia e spezza il cuore. Mi attendevo grandi palazzi e non vidi che casupole. Ma è appunto la loro uniformità e il loro numero incalcolabile, che lasciano un'impressione così grandiosa.

Queste le prime impressioni nel 1828 del "provinciale" ebreo tedesco Heinrich Heine, in realtà il primo grande intellettuale a pensare e a muoversi in modo europeo, al suo arrivo a Londra, in una città modificata radicalmente alla fine del secolo XVIII, come, di lì a poco, risulterà snaturato gran parte del paesaggio nord e mitteleuropeo dalle trasformazioni istituzionali, dal progresso scientifico applicato alle tecnologie produttive, dallo sviluppo economico e demografico combinati tra di loro, tutti elementi che rivoluzioneranno il paesaggio europeo prodotto dalle vicende politiche, economiche e culturali dei dieci secoli precedenti.

La città, col carico dei suoi problemi, sta al centro degli avvenimenti in modo completamente nuovo: non come simbolo del potere costituito, per il legame fra corti e capitali stabilito nei secoli passati, ma come sorgente oscura e temibile del potere stesso, nel momento di trapasso. Le rivoluzioni che si succedono in Francia si decidono a Parigi. L'assetto delle città diventa uno dei problemi centrali per i regimi che escono dalle lotte del '48 nei vari paesi europei. L'emergenza politica - la difesa contro la minaccia rivoluzionaria - dà la spinta de-

cisiva alla ripresa dell'intervento pubblico nelle città. L'esperienza fondamentale si svolge a Parigi e offre al resto d'Europa, oltre che un modello funzionale, un'immagine concreta, suggestiva; il suo protagonista è il prefetto Haussmann. Ed è Baudelaire - come evidenziato in modo impareggiabile da Walter Benjamin - a sapere cogliere l'effetto temibile della rapidità dei lavori di Haussmann, il cui compito primario è la realizzazione degli impianti e dei servizi per far funzionare una città che ha già superato il milione di abitanti, rapidità consentita dall'assestamento dei rapporti fra interventi pubblici e privati: la città cambia più rapidamente del cuore di un uomo, e non è più una protezione rassicurante al fluire delle esperienze umane; nella poesia "Il cigno" ci troviamo di fronte ai ricordi di un uomo che danno senso a uno scenario fisico divenuto precario e provvisorio nel giro di un'esistenza individuale:

LXXXIX - Il cigno

I  
(...)

- La vecchia Parigi non c'è più (l'aspetto d'una città cambia più in fretta, ahimè! d'un cuore):

solo in spirito vedo quel vasto accampamento di baracche, quei capitelli sbazzati, colonne, erbe, massi inverditi dall'acqua di pozzanghere e alle vetrine il confuso ciarpame variopinto. (...)

II  
Parigi cambia! ma niente nella mia malinconia s'è mosso! Palazzi nuovi, impalcature, blocchi, vecchi quartieri, tutto per me diventa allegoria e pesano più di macigni i miei cari ricordi. (...)

Il commento di Benjamin è il seguente:

L'ingegno di Baudelaire, nutrito di malinconia, è un ingegno allegorico. Per la prima volta, in Baudelaire, Parigi diventa oggetto di poesia lirica. Questa poesia non è arte locale o di genere: lo sguardo dell'allegorico, che colpisce la città, è lo sguardo dell'estraniato. È lo sguardo del *flâneur*, il cui modo di vivere avvolge ancora di un'aura conciliante quello futuro, sconsolato dell'abitante della grande città. Il *flâneur* è ancora alle soglie, sia della grande città che della borghesia. L'una e l'altra non lo hanno ancora travolto. Egli non si sente a suo agio in nessuna delle due; e cerca un asilo nella folla. Precoci con-

tributi alla fisionomia della folla si trovano in Engels e in Poe. La folla è il velo attraverso il quale la città ben nota appare al *flâneur* come fantasmagoria. In questa fantasmagoria essa è ora paesaggio, ora stanza. Entrambi compongono il magazzino, che mette anche la *flânerie* al servizio della vendita. Il magazzino è l'ultima avventura del *flâneur* [...].

L'ideale urbanistico di Haussmann erano gli scorci prospettici attraverso lunghe fughe di viali. Esso corrisponde alla tendenza che si osserva continuamente nell'Ottocento a nobilitare necessità tecniche con finalità artistiche. Gli istituti del dominio mondano e spirituale della borghesia dovevano trovare la loro apoteosi nella cornice delle grandi arterie stradali. (...) I quartieri di Parigi perdono così la loro fisionomia specifica. Sorge la cintura rossa. Haussmann stesso si è definito un "artiste démolisseur". Egli si sentiva chiamato a svolgere la propria opera e lo dichiara espressamente nelle sue memorie. Così facendo, estrania ai parigini la loro città. Essi non vi si trovano più a loro agio, e cominciano a prendere coscienza dell'umanità della grande metropoli.

Il modello parigino della pianificazione urbana definita da Benjamin "hausmannizzazione" viene convalidato fin dentro al nostro secolo in un gran numero di contesti diversi. E col nuovo secolo la riorganizzazione architettonica trova, per così dire, un *péndant* nelle nuove forme di scrittura, negli accorgimenti stilistici rivoluzionari di Joyce e Döblin coi loro grandi romanzi *Ulisse* e *Berlin Alexanderplatz*. Esperienze espressive ambientate in località che più diverse non si possono immaginare: la "paesana", sonnolente, conservatrice Dublino d'inizio secolo, ben lontana dalla dinamicissima e rampante città di oggi, e la Berlino capitale culturale mondiale dei fantasmatici anni Venti weimariani. Opere stilisticamente, strutturalmente impensabili senza il sentimento della frammentata e frantumante metropoli esperito dagli autori lungo la loro esistenza che risolvono in modi diversi il conflitto del lacerato "io" novecentesco col circondario storico e letterario. Sentiamo Joyce:

[...] Mentre svoltavano in Berkeley street un organetto vicino alla Vasca mandò loro incontro e appresso una canzonetta stridula sbarazzina da varietà. C'è qualcuno che ha visto qui Kelly? Cappa e doppia elle i greca. Marcia

funebre da Saul. È peggiore del vecchio Antonio. Mi ha lasciato nel guaio. Piroetta! Il *Mater Misericordiae*. Eccles Street. Casa mia laggiù. Grande edificio. Corsia degli incurabili là. Molto incoraggiante. Ospizio di Nostra Signora per i moribondi. L'obitorio a portata di mano sotto. Dov'è morta la vecchia Mrs Riordan. Terribili a vedersi le donne. La tazza e le strofinavano la bocca col cucchiaino. Poi il paravento attorno al letto perché morisse in pace. Simpatico lo studentello che mi medicò la puntura di quell'ape. È passato alla maternità m'han detto. Da un estremo all'altro. (...)

Sotto il portico della posta centrale lustrascarpe gridavano e lucidavano. Stazionati in North Prince's street i Regi furgoni postali vermigli, recanti sui fianchi le iniziali regali, E.R., ricevevano scagliati con fragore sacchi di lettere, cartoline, biglietti postali, pacchi, assicurati e con risposta pagata, con destinazione locale, provinciale, per il territorio britannico e l'oltre mare.

Da un lato, un'epica con un'azione ad un tempo realistica e simbolica legata a una città, Dublino, che per le sue qualità di incontaminata e organica ("piccola abbastanza da poter essere vista come un tutto"), capitale, ma non cosmopolita, è un vero e proprio mondo compiuto e concreto, atto però ad essere assunto come microcosmo simbolico; dall'altro, un libro il cui titolo è già un programma: *Berlin Alexanderplatz*. La storia di Franz Biberkopf. Il rapporto conflittuale tra il singolo e la collettività e la maledetta dirompenza della complessità metropolitana. In una tecnica di montaggio, che intercala al racconto i materiali più disparati, dal bollettino meteorologico alle storie scandalistiche delle cronache, è la città stessa a farsi scrittura:

Il tram N. 68 passa per la Rosenthaler Platz, Wittenau, Stazione Nord, Sanatorio, Weddingplatz, Stazione di Stettino, Rosenthaler Platz, Alexanderplatz, Strausberger Platz, Stazione della Frankfurter Allee Lichtenberg, Manicomio di Herzberge.

Le tre società di trasporto berlinesi, tram, ferrovia aerea e sotterranea ed omnibus, hanno concordato un'uguale tariffa. Il biglietto per adulti costa venti centesimi, per scolari dieci. Un ribasso di tariffa è concesso ai ragazzi al disotto di quattordici anni, a studenti sprovvisti di mezzi, invalidi di guerra, e persone grave-

“Ma forse – nell'impossibilità dell'urbe o della campagna, della lingua, il mio luogo è proprio *invel* (in nessun luogo), nel pervasivo, onnipresente, ibrido, meticciano suburbio, allegoria di un'ibrida scrittura bastarda (o viceversa)”

mente impedito nella deambulazione, dietro un certificato degli Uffici di beneficenza distrettuali. Informati bene sulla rete tramviaria. Durante i mesi d'inverno la porta anteriore non deve essere usata né per entrare né per uscire, trentanove posti a sedere, 5918, chi vuole scendere si prepara per tempo, è proibito ai viaggiatori di parlare al manovratore, è pericoloso scendere o salire mentre la vettura è in moto.

In mezzo alla Rosenthaler Platz un uomo con due pacchetti gialli scende dal 41, un tassi vuoto gli è addosso, il metropolitano guarda, compare un controllore del tram, metropolitano e controllore si danno la mano. Ha avuto fortuna quello coi pacchetti.

Diverse qualità di vino a prezzi all'ingrosso, dottor Bergel avvocato e notaio, Lukutate, preparato indiano per ringiovanire gli elefanti, Hatu la migliore spugna di gomma, a cosa servono tante spugne di gomma?

Dalla piazza si diparte la grande Brunnenstrasse che porta verso nord, e in essa dalla parte sinistra, dinanzi al giardinetto Humboldt, c'è la A.E.G. Questa A.E.G. è un'impresa colossale che secondo il libro telefonico del 1928 comprende: installazioni elettriche di luce e forza, Amministrazione centrale, NW 40, Friedrich-Karl-Ufer 2-4 telefono urbano, telefono interur-

bano, Ufficio Nord 4488, Direzione, Portineria (...)

Facendo un balzo nel tempo fin verso i nostri giorni, ma restando alla metropoli, o meglio alla sua *metafora*, nella mia modesta ricerca di scrivano periferico intendo a coniugare sincreticamente generi testuali e lingue diverse tra passato e presente in ibride e ancora incerte forme di letteratura elettronica, eccomi imbartermi nella cosiddetta scrittura topografica, nell'intricatissima, babelica e pur funzionante, governata eppur a gerarchia *città del testo* di cui parla Michael Joyce, uno dei padri della narrativa ipertestuale, in *Of two Minds*: "Nessuna gerarchia. Erba che cresce come fuoco selvatico. La città del testo si basa sul credo che noi siamo il risultato delle storie che raccontiamo a noi stessi quando



veniamo a conoscere cose nuove". Ma per tornare a ambientazioni urbano-campestri a noi più prossime, desidero segnalarvi, a conclusione di questo mio percorso accidentato, il grande tentativo poetico di unificare in un disegno unitario gli opposti città-campagna, passato-presente, lirica e cronaca che compie negli anni Trenta/Quaranta il poeta americano William Carlos Williams col poema *Paterson*, il quale Williams nella sua multitestualità viene spesso citato dagli scrittori ipertestuali americani. *Paterson* è poesia "epica", che nasce dalle cose piuttosto che dalle idee; è una lingua che rifiuta di essere un codice separato, contrapposto alla lingua reale, ma che vuole essere un mosaico vivo in cui la poesia si fonde con i linguaggi del quotidiano. È la biografia di una città in una zona industriale degli Stati Uniti orientali e la storia di un essere umano. Uomo e città si fondono nell'immagine di una cascata che precipita, con suono assordante, dalla bocca di pietra della montagna. *Paterson* venne fondata ai piedi di quella montagna: la cascata e il linguaggio stesso, gli uomini che non sanno mai quello che dicono e che allo stesso tem-

po sono in perenne ricerca del senso di quello che dicono. La cascata e la montagna, l'uomo e la donna, il poeta e l'uomo, l'età preindustriale e industriale, il suono incoerente della cascata e la ricerca di un senso e di una misura.

Nei primi tempi di *Paterson*, il polmone del villaggio era la piazza triangolare delimitata da Park Street (ora bassa Main St.) e bank Street. Senza contare le Cascate era il luogo più grazioso della città.

[Ben ombreggiato dagli alberi con un prato al centro dove il circo paesano piantava le tende.

Dalla parte di Park Street scendeva giù Fino al fiume. Dalla parte di Bank Street

[giungeva una carreggiata che portava al cortile della Casa Goodwin, e lo stesso cortile incorporava parte del lato settentrionale del parco. (...)

Proprio passata la Fabbrica d'Armi, sullo

[strapiombo era una lunga scala rustica e tortuosa che

[conduceva a una rupe sul lato opposto del fiume.

Ma dove ricercare, come Williams, un senso e una misura nell'odierna città senza luoghi, del perenne attraversamento di shopping malls, ipermercati, zone artigianali, svincoli e raccordi, autogrill, parchi tematici e discoteche; un senza-luogo o iperluogo in cui all'ordine dell'agire politico, della solidarietà, intesa come unità nel perseguimento di obiettivi comuni, subentra il tanto esaltato mercato, che fa dell'assenza di fini comuni, dell'indifferenza nei confronti dell'altro, dell'esaltazione dei desideri di ognuno come assoluti e inderogabili, e infine dell'annientamento del senso storico (pensiamo solo alla creazione del "centro storico" che, come il "centro direzionale" e il "centro di produzione", non produce più le cose che produceva la città storica, produce e distribuisce - seconda la ben nota formula di "invenzione della tradizione"- beni e servizi culturali ed estetizzati per turisti, l'immagine mineralizzata di se stesso come Bene culturale, simulacro vuoto), di un mercato, dicevo, che fa dell'annientamento di quanto appena detto le nuove forme di un ordine astratto che non hanno altro scopo che quello di accrescere le possibilità di raggiungimento dei singoli fini?

Eppure, allo stato attuale, nel disagio che mi procura il mio circondario urbano-campestre, forse non resta che affidarsi, come possibilità estrema della scrittura oltre la denuncia, a una sorta di

riconciliazione con la geografia, facendo propria la lezione del grande fotografo di paesaggio americano Robert Adams, che ha trovato rifugio proprio nella fotografia, nel gesto creativo, superando poco a poco la sua crisi di nichilismo, nel tentativo di riuscire a fare delle fotografie che "mi consentissero di svelare la verità su ciò che era accaduto qui, ma anche, una volta svelata questa verità, di affrontarla in modo positivo, di accettarla. [...] Negli anni ho iniziato a pensare che viviamo contemporaneamente in diversi paesaggi; tra questi, il paesaggio della speranza". Nel viaggio interiore in questo paesaggio, ciò che conta è proprio "la scoperta e la rivalutazione [solidale] del luogo in cui ci troviamo". Ed alla speranza di Adams devo il ritorno alla scrittura, dopo anni di silenzio, seppure ancora spaesata, in cerca di un luogo - anche linguistico - in cui gettare liberamente lo sguardo e stare in ascolto. Ma forse - nell'impossibilità dell'*urbe* o della *campagna*, della *lingua*, il "mio" luogo è proprio *invel* (in nessun luogo), nel pervasivo, onnipresente, ibrido, meticcio suburbio, allegoria di un'ibrida *scrittura bastarda* (o viceversa).

from: Bastardo  
to: giona.blue@ibrido54.heimatlos.migration.it  
subject: Morsi  
date: 14.1.199...

...i campi fradici di inarrestabili acquazzoni ancora ieri acquitrini smangiati ogni giorno un poco da prefabbricati è qui sul retro - falsa terra di nessuno - tra binari in corsa e creative recinzioni pensionate che li vedi dondolarsi nella pausa intiepidita appena soleggiata divorare a grandi e radi morsi il gonfio panino all'additivo - solo certi muratori estraggono la gavetta di minestra dalla cartella di cuoio consumato con la chiusura a scatto - la Gazzetta aperta sulle gambe e solo quando squilla il cellulare alzano lo sguardo di risposta verso il vuoto ad incrociare un balenio appena la tua ombra oltre il finestrino del regionale a riflettersi sugli orti cabinotti e capannetti di vite meridiane sfuggite alla città che ora avanza solo un ultimo cavalcaferrovia graffiato graffittato mentre ti abbottoni per aprirti alla destinazione ma è nell'attimo di semioscurità sotto il pilone che la scena ti si stampa sulla retina in frenata le lingue attorcigliate sulla motoretta il randagio spelacchiato che sotterra le sue feci e proprio ora arriva il controllore... (G. Nadiani, *email@unpendolare*, raccolta in progress) ■

Coscienza pesante?  
Scarsa elasticità mentale?  
Inestetismi culturali?  
La soluzione c'è.



# abbònati a VERSODOVE

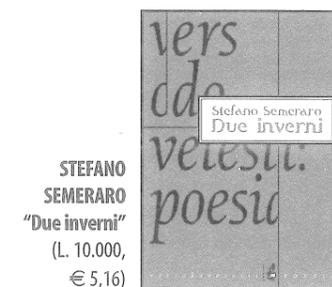
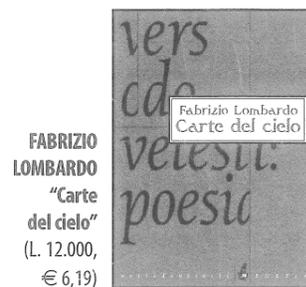
La nostra salutare rivista ti propone **tre possibili soluzioni** per rigenerare il tuo spirito e aiutarci a sfornare altri numeri di *Versodove*:

**1** abbonamento cordiale,  
due numeri al costo di  
**10,50 euro**

**2** abbonamento coraggioso,  
due numeri + un libro di  
poesie a scelta fra quelli  
della collana  
"Versodovetesti" al costo  
di **13 euro**

**3** abbonamento intrepido,  
due numeri + tre libri  
scelti tra la collana di  
poesia delle Edizioni  
Pendragon al costo di  
**20 euro**

A chi si abbonerà entro marzo 2002 regaleremo come integratori intellettuali anche un arretrato a scelta. E non dite che non vi vogliamo bene...



per abbonarvi, effettuate il versamento sul  
**ccp 25317405**

intestato a "Edizioni Pendragon srl"

(Importante: specificate la causale indicando il vostro nome e indirizzo, nonché il tipo di abbonamento richiesto; segnalate il numero della rivista da cui volete attivare l'abbonamento. Per sicurezza vi consigliamo di inviarci fotocopia dell'attestazione di pagamento completa dei dati di cui sopra)

# Rosario Pavia Mettersi in viaggio

Il modo più semplice e diretto per accostarsi all'urbanistica è mettersi in viaggio. Il viaggio consentirà di scoprire la complessa realtà del territorio, di riconoscerne le modificazioni, le continuità, le differenze. Attraversare il territorio ci permetterà di apprendere il funzionamento, le strutture portanti, le identità culturali, i valori, le contraddizioni. Durante il viaggio potremo valutare l'esito delle trasformazioni del paesaggio e della città, riflettere sul ruolo

dei piani urbanistici e delle politiche territoriali. Occorrerà osservare con attenzione, ma anche ascoltare le diverse parti sociali, i diversi gruppi, i diversi operatori. Il viaggio è sempre, del resto, una forma di iniziazione, un rito inaugurale, l'avvio di un processo di apprendimento e di scoperta. Il viaggio esige preparativi, un programma di marcia, una guida per orientarsi, per osservare e fermare l'attenzione.

Uno dei padri dell'urbanistica moderna, Patrick Geddes raccomandava di incominciare "da quello che è sempre stato uno dei migliori mezzi di istruzione, andare a vedere quello che si sta facendo in altre città in altri paesi". La raccomandazione era rivolta non solo agli studenti, ma ai cittadini: il viaggio, la conoscenza del proprio territorio, la visione di realtà diverse gli sembravano momenti decisivi "per la formazione di un cittadino migliore". Geddes aveva compreso che l'urbanistica, il buon governo della città e dell'ambiente erano inscindibili dalla consapevolezza delle comunità locali, dalla loro partecipazione ai processi decisionali, dal loro riconoscersi in una specifica realtà territoriale.

Per Geddes, che aveva studiato biologia, la città e il territorio erano organismi viventi da cogliere diaconicamente nella loro evoluzione. Ed è proprio in tal senso che le analisi del passato gli sembravano "indagini affascinanti e indispensabili per chiarire i processi vitali nel presente". Nel suo insegnamento la

lettura storica si coniuga con un'attenta osservazione dell'oggi: per la prima volta il territorio appare un variegato palinsesto ricco di segni e di tracce per progettare il futuro. L'identità dei luoghi, il loro riconoscimento, è un tema centrale sia per l'urbanista che per il cittadino. Il primo, per poter intervenire con nuovi piani e progetti, deve entrare in forte tensione con l'ambiente e la città, deve comprenderne la storia, le condizioni di sviluppo, le identità in trasformazione. Il secondo, per poter partecipare attivamente al governo della città, deve riconoscersi nei suoi luoghi, identificarsi nei suoi spazi.

Lo studio dell'urbanistica implica necessariamente una intenzionalità conoscitiva, un interesse profondo, quasi un sentimento d'amore nei confronti del territorio e della città. Senza questo sentimento, senza questa attenzione ai processi di identificazione delle comunità locali, sarà difficile per gli urbanisti e per i progettisti cogliere l'individualità dei luoghi. Il sentimento di cui parliamo, così chiaro in Geddes, è fatto di curiosità e di responsabilità, esso si fonda su un forte rispetto per il terreno, il sito, la città, il paesaggio. Non è rivolto solo verso le forme fisiche del territorio, ma anche verso le comunità locali, verso i cittadini, di cui occorre conoscere i bisogni, i desideri, i valori simbolici, le modalità stesse di orientamento nello spazio. È una forma di *pietas* che comporta discrezione, partecipazione, rispetto per l'altro. Per questo l'esercizio dell'osservazione deve essere misurato, lieve, ma nello stesso tempo profondo.

L'attività di studioso e di urbanista di Geddes è fortemente legata al viaggio. Nel suo libro *La città in evoluzione* del 1915 racconta che furono decisivi per la sua formazione un paio di viaggi che aveva compiuto in bicicletta nella grande strada del Nord, "fermandosi di quando in quando e girovagando senza una meta precisa".

Gli urbanisti, i viaggiatori, devono ricercare con l'ambiente un rapporto fisico, quasi corporale, devono sentire la città, immergersi negli spazi come il *flâneur* descritto da Baudelaire. Senza questa sensibilità, gli

spostamenti, soprattutto quelli in velocità, riducono il loro potenziale conoscitivo e la loro creatività.

All'inizio del moderno, John Ruskin si accorse dei pericoli del viaggio affidato al solo mezzo veloce. Denunciò la mutazione di comportamento del viaggiatore legata all'introduzione del treno, evidenziando "i colossali svantaggi di quel mezzo di locomozione che ci proietta velocemente da una stazione all'altra e ci fa perdere tutta la varietà di esperienze e gran parte della bellezza del percorso". Ruskin esprime una sorta di nostalgia per il passato, "per i vecchi valori e la vitalità dei semplici viaggi di una volta". Il nostro atteggiamento deve essere diverso. Non si può apprezzare e comprendere il paesaggio colto in velocità senza aver sviluppato un lungo esercizio di valutazione e immaginazione attraverso i percorsi lenti.

William Least (Heat Moon è il suo nome da pellerossa), affronta il grande spazio americano non attraverso il sistema delle autostrade, ma utilizzando il circuito secondario delle "strade blu". Il viaggio



diviene un'esperienza conoscitiva, di mutamento del proprio modo di essere. Lungo i circuiti secondari Least impara a osservare e ad ascoltare.

Il territorio è oggi attraversato da autostrade, da ferrovie veloci. Le grandi reti di comunicazione appaiono separate dalla città, estranee al paesaggio. Alla loro scarsa integrazione corrisponde una visione in velocità, distaccata, neutra, incapace di cogliere le relazioni spaziali degli ambiti attraversati e la specificità delle strutture insediative.

In passato le strade entravano nella città, la orientavano, la strutturavano; l'andamento delle strade si sviluppava in forte connessione con la morfologia del territorio, tra sistema delle strade e sistema insediativo si stabiliva un intimo rapporto di reciprocità.

In Europa ritornare a percorrere le nostre "strade blu" significa non solo riscoprire le relazioni tradizionali che legano le strade alla forma del paesaggio e della città, ma cogliere l'urgenza di ripensare le interazioni territoriali del sistema delle comunicazioni veloci.

Le Corbusier, nei suoi viaggi, osservava i

paesaggi, le città e le architetture procedendo lentamente e con lunghe pause per fissare sulla carta appunti e disegni essenziali; nello stesso tempo, però, era affascinato dalle visioni dall'alto e in velocità. I suoi schizzi tratteggiati velocemente dall'aereo rivelano pienamente la sua capacità di sintesi, la sua sensibilità nel cogliere i diversi tempi dell'osservazione.

Davanti a un territorio sommerso da periferie sterminate, da infrastrutture ingombranti ed estranee, da sistemi di comunicazione veloci e nello stesso tempo congestionati, da flussi di immagini che omologano ogni paesaggio, molti oggi sentono il bisogno di riprendere a osservare intensamente, soffermandosi sulle figure che emergono dal magma visivo. A differenza del passato dove erano gli architetti e i pittori a cogliere le forme del paesaggio e della città, oggi sono soprattutto i registi e gli scrittori a riscoprire la necessità della visione lenta e il suo coniugarsi con lo scorrere veloce delle immagini. Antonioni, Wenders, il Moretti di *Caro diario* hanno esplorato gli spazi del territorio contemporaneo, rivelandone le segrete identità.

Anche gli scrittori sono tornati a osservare le nuove forme del paesaggio contemporaneo. Alcuni lo fanno con lentezza, lasciandosi trasportare dal flusso di immagini, come Celati che nel suo peregrinare nella pianura padana ci parla di "esplorazioni minuziose" fatte con l'aiuto di cartine militari. Altri osservano, invece, con rapidità, adeguandosi allo scorrere veloce del paesaggio, come D'Elia che, viaggiando in treno tra Pescara e Pesaro, riunifica la città diffusa costiera mediante "carrelate ferroviarie di espressi e intercity dove il veloce non fermarsi disvela il legame adriatico".

All'inizio del secolo l'attraversamento a piedi era per Raymond Unwin decisivo: "percorrendo il territorio stesso che dovrà pianificare, il progettista potrà immaginare il probabile sviluppo naturale della città o del quartiere". E così camminando si formerà nella sua immaginazione un quadro della comunità futura, con le sue necessità e i suoi scopi, che determineranno gli elementi essenziali del suo progetto.

Questa procedura, utilizzata a fondo anche dai maestri dell'urbanistica italiana come Luigi Piccinato o Giovanni Astenigo è stata negli ultimi decenni in gran parte trascurata, banalizzata. Solo di recente Bernardo Secchi le ha restituito uno spazio centrale nel processo di descrizione e di pianificazione raccomandando nuovamente di "camminare" en-

tro la città e il territorio. Occorre recuperare quella che nell'Europa dal XV al XIX secolo era una pratica costante e per molti versi istituzionalizzata: il viaggio come momento indispensabile per la formazione delle classi dirigenti o degli artisti. Il *Grand Tour* era indirizzato soprattutto a conoscere l'Italia, le sue città, i suoi paesaggi, la sua cultura, le sue mode. Politici, giovani aristocratici, studiosi, artisti intraprendevano il viaggio con la certezza di avviare un processo conoscitivo e di accumulazione. Il viaggio era spesso documentato da diari, resoconti, annotazioni, disegni, schizzi, rilievi, acquerelli. Molte guide sono nate in questo modo.

Per gli artisti e gli architetti il viaggio in Italia era una tappa decisiva: dall'Inghilterra vennero Inigo Jones, John Evelyn, Lord Burlington, i fratelli Adam; dalla Francia Philippe De L'Orme e Jacques Lemercier, dalla Germania il giovane Schinkel. Del loro passaggio rimangono molti rilievi e disegni. Molti aristocratici praticavano direttamente il disegno, spesso, tuttavia, pur di fermare visivamente le proprie riflessioni, facevano ricorso a disegnatori professionisti. Anche Goethe che attraversò l'Italia dalle Alpi alla Sicilia sentì il bisogno di allegare alle sue descrizioni un corredo di intensi acquerelli.

Il viaggio era per tutti un esercizio di osservazione, una severa disciplina di apprendimento. Montesquieu, nel visitare le città italiane, mise a punto un suo preciso metodo di lettura: "quando arrivo in una città salgo sul più alto campanile... per avere una veduta d'insieme prima di vedere le singole parti, e nel lasciarla faccio la stessa cosa per fissare le idee". La tradizione del viaggio di studio è giunta fino a noi, i grandi maestri dell'architettura moderna da Le Corbusier a Louis Kahn, come vedremo, vi hanno dedicato molto spazio. Oggi nonostante l'espansione della mobilità e l'intensità degli spostamenti, in realtà si osserva e si viaggia molto meno.

Nelle scuole il viaggio di studio è stato soppresso o involgarito dalle procedure e dai ritmi del turismo di massa. Per l'urbanista e l'architetto è impensabile non viaggiare, non attraversare i territori, le città, i paesaggi; è necessario che impari a osservare, a classificare, a rilevare le differenze, a comprendere. Il viaggio può iniziare da molto vicino, anche dagli spazi domestici come Percey ha insegnato con la minuziosa esplorazione della sua scrivania. E forse, proprio questo è il modo migliore per conoscere il territorio ed anche noi stessi. ■

# Vincenzo Bagnoli

## La scrittura che fa il mondo

VINCENZO BAGNOLI è nato a Bologna nel 1967. Lavora come redattore in una casa editrice e collabora con il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna. Ha pubblicato *Contemporanea*. La nuova poesia italiana verso il 2000 (Esedra 1996) e *Letterati e massa* (Carocci 2000).

La città per poeti e scrittori della modernità è stata una sorta di "allegoria totale" della loro *Zeit*, una forma complessiva dell'esperienza; Walter Benjamin ha messo in risalto il dialogo tra questa forma e la conseguente "forma di uno stile", ponendo in parallelo l'intenzione urbanistica e la "cronaca" delle trasformazioni in atto resa dall'arte. Dalla città, dal suo saper essere inclusiva nel proprio tessuto di ciò che le è disomogeneo o addirittura opposto (nei *terrain vagues*, per esempio), sorge anzi, secondo l'Aragon del *Paysan de Paris*, una "metafisica dei luoghi" ben diversa dall'astrattezza di un'idea, ma concreta formula dell'immaginazione, "scienza della vita" sensibile, planimetria del labirintico spazio umano.

Calvino, riconoscendo in un celebre saggio degli anni Sessanta l'inevitabilità del "labirinto gnoseologico culturale" (che è sempre immagine di città, come traspare dai riferimenti a Joyce, Musil, Queneau, Borges, Gadda), sottolineava tuttavia la legittima necessità della "sfida" che a esso deve essere portata, nei termini non dell'eversione, poiché ogni uscita "non sarà che il passaggio da un labirinto all'altro", ma di una volontà di non rassegnarsi al suo fascino e di una conseguente sua continua modificazione. Si può aggiungere che rimandare ancora a un "altrove nostalgico", un luogo o un uso "naturale" dello spazio, lamentarsi in nome della "Verità" del sovrapporsi di una "seconda natura", artificiale e industriale, alla *rerum natura* rischierebbe, proprio perché il velo del significato comunque si frappone e fluttua tra la cosa e l'immagine sociale, di risolversi in un inutile quanto pericoloso attacco alla cultura/civiltà, quando invece i suoi disegni, i suoi modelli non sono un ornamento dell'esistenza umana, ma una condizione specifica ed essenziale per essa. Non nell'altrove esotico, ma nell'uguale si trova l'altro, là dove è annidato l'inconscio della città intesa, con Benjamin, come "dimora onirica del collettivo". Liberatosi dalle nostalgie, lo scrittore "etico" non deve distruggere, cancellare, ma calarsi nel tessuto vivo delle stereotipie, alla maniera appunto di Baudelaire, di Larbaud e del Borges poeta, per costruire attorno a esse. Queste stereotipie, quali sono descritte dal-

L'Amour fou di Breton, ma anche dai rauschenberghiani blow-up distribuiti da Ballard sui cartelloni nelle labirintiche periferie di *The Atrocity Exhibition*, sono dunque tensioni elementari di desiderio e parcella di tessuto linguistico che continuano nelle linee di sviluppo della città, nelle forme seriali e ripetitive come frattali di Mandelbrot: non solo iterazioni, ma anche variazioni, come le gocce d'acqua possono articolarsi di cristalli tutti diversi e dare le infinite forme delle nuvole. La stereotipia si rivela un ordine più complesso, in cui ogni altrove ha una relazione con il *qui*; la voce che articola questa sintassi è l'epifania del diverso, ma solo nella forma di un confronto che è dialogo *per adjec-tum*.

È uno scrittore come Don De Lillo a suggerire, in *White noise*, una nuova forma di "aura" dell'opera d'arte, una volta dissolta quella garantita dalla sua unicità. Rinunciando a rimpiangere l'antica *auctoritas* della distanza e dell'*hic et nunc*, tale aura può viceversa scaturire proprio dalla ripetizione e dalla serialità, non nei modi dell'isteria *hi-tech*, del *pathos* del simulacro, ma in un diverso *ethos* che metta in relazione superficie e profondità, frammento e totale, in un "campo lungo" dotato della qua-



immagini da quadri di Michail Ciurlionis

lità di ambiente, che include la soggettività dell'artista non più come fuoco principale, modello universale, ma affiancata alla prospettiva dei possibili lettori.

Il Novecento ha già offerto diversi esempi di un siffatto "vedersi dal fuori": con *Paterson* la poesia si è fatta "sistema di cose", proponendo il passaggio dallo stesso all'altro non attraverso un processo di identificazione, ma attento al molteplice nella ripetizione dei "simili". Scettico verso le astrazioni, Williams ritiene che "comporre" significhi seguire "nessuna idea se non nelle cose". Di queste però non si hanno che sensazioni volatili: occorre allora che l'architettura dell'immaginazione provveda con il linguaggio a rendere oggettive (condivisibili, abitabili) le sensazioni, producendo non immagini di realtà, ma nuovi oggetti, poesie quindi come edifici. E per Octavio Paz proprio in questo modo il poeta fa del mondo un luogo vivibile.

Riflettendo sull'esperienza dell'opera d'arte, anche Gadamer ha osservato come le forme artistiche che per l'"arte dell'Erlebnis" rappresenterebbero casi periferici vengono a collocarsi al centro: e sono quelle forme d'arte il cui contenuto proprio rimanda, al di là di esse, alla totalità di un contesto da loro e per loro determinato. La più nobile e grandiosa di queste forme è l'architettura". Venuti a mancare i grandi sistemi di riferimento (i "metaracconti"), e anzi proprio perché tali gerarchie verticali risultano scardinate, diventa determinante la capacità del racconto di prospettarsi entro coordinate più vaste e "orizzontali", secondo non un universalismo totalitario, ma una tensione verso la "ricostruzione e integrazione" del senso in panorami diversi, più vasti in tutti i sensi, in un processo di "espansione delle periferie" qual è indicato da Édouard Glissant. La bellezza di forme "insignificanti" si può fondare allora sulla combinazione

in serie come dialogo tra particolare e generale: la perdita di senso dei frammenti di esperienza che il nostro privato sperimenta trova dunque una via d'uscita attraverso il collettivo: non più riduzione al tipo unico, ma determinazione al plurale dei "luoghi comuni". In questo modo è possibile risolvere il nucleo problematico della modernità, secondo Hannah Arendt: la perdita del mondo comune (più ancora della marxiana alienazione della soggettività) quale convergenza di mondi privati su base non affettiva né ideologica. E ciò può avvenire proprio grazie alle risorse da lei indicate: il linguaggio come mondo comune, la cultura come struttura di dialogo

Il sesto dei *Movimenti* di Antonio Porta ci presenta una forma di città che è anche forma del linguaggio: "la città si chiama Immagine non ha limite / né centri può specchiarsi in sé stessa / luoghi dove incontrarsi...". La sua "parola-

**"Non nell'altrove esotico, ma nell'uguale si trova l'altro, là dove è annidato l'inconscio della città intesa, con Benjamin, come dimora onirica del collettivo"**

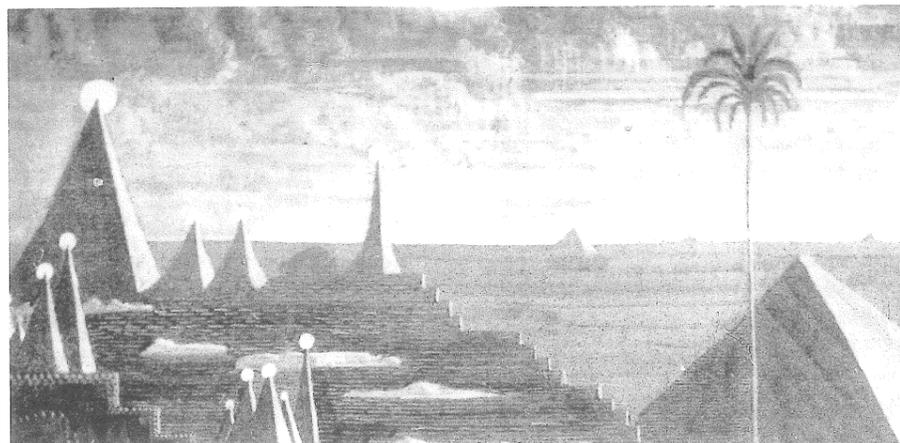
sguardo", come ha avvertito Niya Lorenzini, proprio in quanto tale sa essere parola-luogo: parola che cerca di essere un terreno d'incontro, in cui il "nomade" può disegnare (lo dice lo stesso poeta) il proprio volto come fosse quello di un altro. È già tracciata quella linea che arriverà fino a *Passi paesaggi*, segnando l'urgenza di un ritorno all'esigenza di *comunicare*, dove il termine non indica "ansie retoriche" mediatiche, ma piuttosto la volontà di costruire spazio comune, secondo un impegno che è "fiducia nel potere determinante della cultura". Porta ha coscienza della complessità e della molteplicità delle forme di questa, e non s'illude di poter sfuggire alla difficoltà: matura però la consapevolezza che quella stessa coscienza esiga un'assunzione di responsabilità: "...si manifesta / il pensiero linguaggio che va preso alla lettera / sistema di piani e curve per scendere e salire / dietro a donne dietro a figli e animali". L'atteggiamento di dubbio non si risolve nel disorientamento e coincide anzi con l'esatto opposto, col tentativo insomma di *orientarsi*.

La consapevolezza che nella scrittura sull'immagine dell'autore in termini assoluti (sia del sé sia dell'altro) debba prevalere la dinamica delle relazioni, quindi la visione del mondo, spinge a preferire la problematicità innescata dal gioco prospettico di sguardi differenti. Va perciò oltre la semplice concomitanza di date l'analogia tra la poesia citata e le *Città invisibili* di Calvino, sempre del 1972.

to da algebre del segno o rigori mimetici. E per tale capacità di vedere la letteratura acquista un valore di ricerca più avanzato della scienza, una capacità di *prospettare*, di rivolgere lo sguardo avanti, di *progettare*: quelli dell'architettura e della città sono insomma paradigmi del costruire, e richiamano l'attenzione sul dettaglio e sul processo materiale. Il compito della letteratura è allora quello di riempire i vuoti e "rifare il

"qui", dalla personalità "unica" alla coscienza del *locus* (anzi, dei *loci* - τόποι) e delle "identità-relazione": con la scelta di uno sguardo "fuori" diventa così determinante il punto di osservazione, la tecnica di inquadratura, il luogo da cui il "soggetto" (o i soggetti, o quello che si vuole) pronuncia la sua voce (Musil). Così lo stile non si risolve in ornamento, ma diventa davvero costruzione; così il discorso artistico, come il tessuto urbano, non deve sovvertire le sue linee, ma pure deve mettere in gioco i suoi codici, in un dialogo continuo tra il prima e il dopo e le parti, ridefinendo costantemente il proprio orizzonte non rispetto a un'"utopia", ma all'"eterotopia". Servono discrezione ed essenzialità per misurarsi col tempo; molteplicità e velocità per esistere nello spazio. La risorsa principale dello scrittore non deve più essere la metamorfosi, ma l'anamorfosi: la modificazione prospettica deve restituire senso etico al variare del punto di vista. ■

**“Il compito della letteratura è allora quello di riempire i vuoti e “rifare il mondo”, evitando l'angustia di un modello immobile e assecondando invece l'ampio e mai lineare procedere della civitas”**



Proprio perché deve confrontarsi con la complessità, la scrittura, in quanto strumento di conoscenza, ha l'obbligo di non muoversi nel vago, ma deve porsi degli obiettivi misurati, quando anche siano irrealizzabili. Esattezza, visibilità, molteplicità - per citare solo alcuni dei canoni fissati da Calvino - rispondono alla logica di un'alternativa forma di razionalità, che risente della natura dell'immagine, ma sa poi farne non emblema definitivo né allegoria muta, bensì - come Gadda - enciclopedia aperta, anche quando abbia l'aspetto inestricabile del "groviglio conoscitivo". Lo spazio della realtà viene problematizzato come infinità di interpretazioni descritte attraverso un gioco combinatorio, non però fine a sé stesso, ma volto a dare una sistemazione architettonica entro la quale le stesse immagini risultino moralizzate da nuove coerenze. Le città di Calvino aboliscono così la gerarchia centripeta, includendo al loro interno la molteplicità e differenza: proprio perché ognuna delle città visitate serba qualche tratto di quella nativa del viaggiatore il personale diviene "comune", e quindi "comunicabile", rimuovendo insomma non l'origine, ma l'importanza esclusiva di tale origine, per riconoscerne l'oggettività. Accanto a ciò sta l'accettazione dell'inevitabile testualità del dato, che invita a un rapporto fluido, scorrevole tra cose e segni, non blocca-

mondo", evitando l'angustia di un modello immobile e assecondando invece l'ampio e mai lineare procedere della *civitas*.

Per lo scrittore non è più il tempo delle rovine e del loro fascino. La nuova ragione critica deve imparare a essere veloce ed esatta, molteplice, visibile e flessibile: non si richiede tanto una "resistenza" rigida (destinata alla nostalgia e alla marginalità), quanto la capacità di adattarsi alla rapidità e di applicare comunque un distanziamento critico rispetto alla fluidità di un processo che è necessario in sé, proprio perché culturale è il nostro modo di evolverci. Davanti al futuro l'urgenza è non essere disadatti, ma consapevoli, partecipi criticamente, capaci di distinguere.

Una possibile etica della scrittura può quindi ancora consistere nella dimensione relazionale delle sue prospettive, nella composizione visiva di spazi articolata su coordinate storiche e materiali, secondo il principio estetico di Mario Perniola (e alla maniera della cartografia cognitiva di Jameson). Non deve certo affidarsi alla positura didattica, ad apriori morali o all'estensione di categorie soggettive (emozioni e affetti fondati sul sentire dal di dentro), ma a un sentire fuori, nell'ambito dell'azione visibile. La risposta che la letteratura può trovare al caos o, meglio, alla complessità consiste nel passaggio dall'"io" al

# L'architettura della poesia

## Intervista a Valerio Magrelli

**Quando l'architettura o il senso di un'architettura entra nel testo poetico, nel tuo poi in modo particolare, pensando ad esempio alla poesia come mappa di un edificio in *Ora serrata retinae*?**

Ho trattato questa dimensione in diversi testi, e cercherò adesso di attribuirle un senso programmatico che ovviamente nei miei libri non c'è (almeno in maniera diretta). In questa lettura retrospettiva, la prima immagine a imporsi è quella, tutta mentale, dell'edificio paragonato al libro, della pagina avvicinata ai ponteggi che "velano" la costruzione. Un altro riferimento molto preciso, in *Ora serrata retinae* (1980), riguarda la piazza di San Pietro, vista come una sorta di clessidra, mentre in *Nature e venature* (1987), attraverso una citazione da Simone Weil, si impone la presenza di Venezia.

In *Didascalie per la lettura di un giornale* (1999) appaiono invece figurazioni più legate alla realtà sociale: penso per esempio a una piazza di Dresda contaminata a causa dell'acciottolato, proveniente da una miniera in cui si era verificato un incidente. In questi versi, descrivo, in maniera quasi analitica, l'immensa piazza trasformata in un apparecchio per le radiazioni, "... noi qui siamo già / larve su lastra, lemuri, / turisti radiologici (...)" dove gli ignari "turisti radiologici" vagano come fossero posti su una specie di lastra per i raggi x. Un'altra di queste metamorfosi concerne quei monumenti che i ragazzi sugli skate usano alla stregua di strumenti musicali. Direi quindi che, da una raccolta all'altra, si è effettivamente verificata una trasformazione nell'uso stesso dei temi architettonici.

**Dunque, anche l'attraversamento dei tuoi libri è diverso per il lettore, come per un passante che percorre una città?**

Sì, senz'altro, come nel caso di una pagina sul citofono. Io associo questa immagine ai graffiti, queste moderne istoriazioni delle mura urbane: attraverso la sua etimologia ("voce dal basso"), il citofono introduce una verticalità improvvisa, la stessa che in un precedente libro, *Nature e venature* era raffigurata da una inquietante bottega-ippogeo, un magazzino aperto sul sottosuolo. In base a tutto ciò, posso concludere che in molti miei testi la città si rivela pervasiva, e finisce per costituire non soltanto l'ambiente, ma lo stesso motore figurativo della poesia.

**C'è anche un altro elemento (lo leggo nel testo che ci hai regalato, *Guardando le colonne di profughi da casa mia*, poi penso all'uomo di fumo di *Nature e venature*) non solo di costruzione ma di destruttura-**

VALERIO MAGRELLI, nato a Roma nel 1957, ha pubblicato quattro raccolte di versi. *Le prime tre* (*Ora serrata retinae*, Feltrinelli 1980, *Nature e venature*, Mondadori 1987, *Esercizi di tiptologia*, Mondadori 1992), sono state riunite nel volume *Poesie e altre poesie* (Einaudi 1996). Nel 1999, sempre da Einaudi, è apparso il poemetto *Didascalie per la lettura di un giornale*. Docente di letteratura francese all'Università di Cassino, è autore di *Profilo del Dada* (Lucarini 1990) e *La casa del pensiero*. Introduzione all'opera di Joseph Joubert (Pacini 1995).

di  
Vitaniello Bonito  
e Fabrizio Lombardo





zione, una sorta di architettura che poi si smaterializza, si autoannulla. Mi vengono in mente i versi della poesia in cui l'abitante abita e mastica, una sorta di città fatta di bava, quindi che da un lato si genera e dalla altra si disstrugge per la sua acidità.

Assolutamente. Aggiungerei che questa poesia nasce dalla sovrapposizione di due esperienze: una violenta, quella dello spettatore di tragedie che osserva il mondo dall'oblò del suo televisore; l'altra verbale, legata alla natura di queste parole: "abita" e "mastica". E' importante per me la presenza di due sdruciolci, che finiscono quasi per sovrapporsi, come se l'abitare e il masticare giungessero a fare tutt'uno, come, cioè, se nel testo l'architettura ritornasse alla sua origine di bozzolo. Mi ha molto colpito un racconto che fecero delle persone di ritorno dalla Bosnia. Raccontavano quanto fosse importante, per le vittime della guerra, possedere una fotografia. Per me, in questi versi, la riflessione sull'architettura si sposa con quella sull'identità; l'abitare diventa il segno stesso dell'essere.

Nel percorso dei tuoi libri, dagli *Esercizi di tipologia alle Didascalie* si passa da una dimensione spaziale, ad una sorta di architet-

**“Risalire verso la sorgente del senso significa modificare il paesaggio linguistico entro cui ciò avviene. E forse la poesia è davvero questo: la ricerca del filo, dell'acqua che fa franare le zolle tutt'intorno”**

tura del tempo, di un tempo senza direzione. *Didascalie* è un grande libro sulla tragedia della storia del presente e della sua vacuità, ma anche del suo

fascino, dell'incanto del giornale che non ha più storia, non è più storia. In un certo senso, c'è uno spostamento (dai primi due agli ultimi due dei tuoi volumi) dallo spazio al tempo pur mantenendo fede a certe costanti.

Questa ipotesi di lettura mi piace molto. In effetti avverto un salto, dal terzo e il quarto libro, rispetto agli altri. C'è un senso diverso del tempo. Mi viene in mente un'osservazione di Walter Siti a proposito di due argomenti particolari: la paternità e la traduzione. In varie occasioni ho scritto poesie su questi due temi. Ebbene, entrambi questi elementi possono essere accomunati dallo spossamento del soggetto.

**Torniamo all'abitabilità. Un testo deve essere abitabile per molte cose. In questo modo si rimette in gioco il problema di come renderlo abitabile, di come creare un luogo comune con il lettore, uno spazio. È presente questo spazio nella tua scrittura? Ti sembra ci siano progetti che si stanno muovendo in quella direzione?**

Il punto è proprio questo. Come dice Octavio Paz, con parole memorabili, la poesia assicura il collante per cui una società può dirsi tale, il collante linguistico della condivisione, dell'abitare

grammaticale uno stesso luogo. Naturalmente sullo sfondo di queste riflessioni regna la presenza di Heidegger. Io credo che dopo il suo pensiero, questo verbo, il dimorare, l'abitare, sia diventato letteralmente un'altra cosa. Mi viene in mente una pagina nella quale il filosofo descrive l'atto dello scavare intorno a una fonte, nella terra da cui sgorga l'acqua, atto che provoca uno smottamento del suolo. Ecco forse si tratta di una visione ulteriore dell'abitare: risalire verso la sorgente del senso significa modificare il paesaggio linguistico entro cui ciò avviene. E forse la poesia è davvero questo: la ricerca del filo, dell'acqua che fa franare le zolle tutt'intorno.

*Guardando le colonne di profughi da casa mia*

Che poi è uno schifo, a osservarlo da vicino, un calcstruzzo di polvere, di paglia, di saliva, povero intreccio nato da secrezioni e steli con una vaga idea compositiva.

Un filo oggi, un filo domani, e viene fuori un cestino in fibra vegetale, bolo rafferma, pasta che l'abitante, insieme, abita e mastica.

Questa casa di bava è fatta come i figli che accoglie, materia generata, materiale genetico, tuorlo di trasmissione.

Per questo, senza nido, ora avanzano ciechi, perduti nella notte della loro identità.

Valerio Magrelli

# Descrivere è abitare

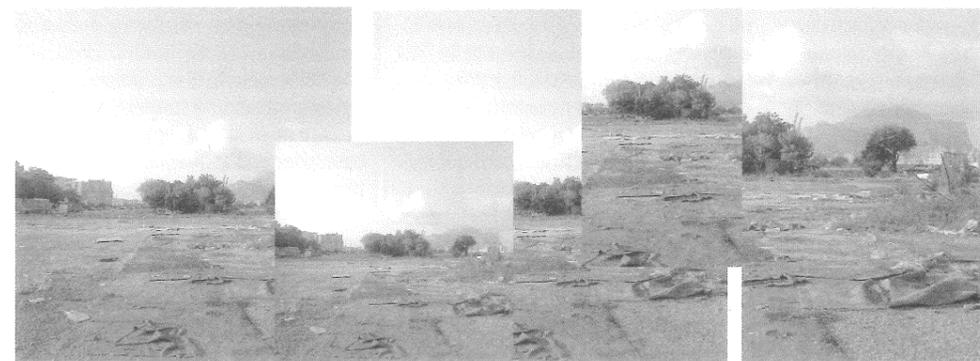
## Intervista a Roberto Collovà

**Partiamo dal concetto di figura: in che termini si può parlare di figura retorica in architettura o in urbanistica?**

Riguardo all'architettura forse oggi non si parla tanto di figura, quanto di immagine. Probabilmente questo è uno dei tanti passaggi che hanno interessato nel tempo la costruzione dell'architettura, in questo caso, appunto, a partire dall'immagine. E' un aspetto che può essere usato come altri, quando rende disponibili materiali che hanno un significato o lo prendono per la loro posizione nel progetto. Cioè, credo, anche in un modo retorico. La supremazia attuale dell'immagine, o di certe forme di semplificazione della figura, quasi di sostituzione dell'architettura con l'arte, si potrebbe interpretare come un allontanamento dalla retorica come arte del discorso e quindi, dalla complessità tecnica e significativa dell'architettura, dalla sua stessa costruzione. Ma oggi, al contrario, in piena epoca virtuale, convivono architetture dall'immagine forte, come quelle di Frank O.Gehry, ed altre che dispongono di una energia più nascosta, fondata allo stesso tempo sulla costruzione e su raffinate forme di retorica, come quelle di Alvaro Siza. Probabilmente sono necessarie entrambe.

**Forse c'è anche il senso di un intervento "ideologico" sulla realtà: questo avviene anche nel Progetto urbano? Come si "legge" una città?**

L'approccio più frequente alla progettazione



urbanistica nelle scuole è spesso anche ideologico e sviluppa un genere di previsioni in gran parte infondate; non ci si preoccupa tanto di scoprire, quanto piuttosto di sovrapporre alla realtà soluzioni pseudoscientifiche o formalistiche. La raccolta delle informazioni sia in forme semplici che complesse, produce, quasi sempre una specie di linguaggio parallelo, intraducibile nel linguaggio con cui si è andata costruendo la città. Anche nella maggior parte dei Piani il processo che ne disegna la struttura ed insieme la figura viene spesso a mancare non solo dei suoi materiali da costruzione ma anche dell'esercizio, direi anche del rituale preliminare, necessario proprio a costruirla: una descrizione critica e fatta con strumenti specifici e adeguati. Io credo che il più adatto di questi strumenti sia ancora il disegno. Progetto urbano è una definizione relativamente recente. Si forma come strumento critico in opposizione all'urbanistica che pretende di prevedere tutto. Nato nello sfondo della tradizione compositiva delle facoltà di architettura italiane, il Progetto urbano è stato interpretato come la sostituzione dell'architettura all'urbanistica, una specie di ribaltamento disciplinare e, di conseguenza, come un progetto di composizione a grande scala. L'accezione più intelligente del Progetto urbano è quella che muove dalla sua relativa indipendenza dalla scala delle operazioni sulla città, e dal suo uso discontinuo e strategico. Progetto urbano non è quindi un'area più grande in cui il Piano della città è governabile con gli strumenti della

ROBERTO COLLOVÀ è nato in Sicilia nel 1943. Ha studiato architettura presso la Facoltà di Palermo dove è professore di Progettazione architettonica. Attualmente insegna la stessa disciplina anche presso l'Accademia di Architettura di Mendrisio (Università della Svizzera italiana). Ha tenuto lezioni e conferenze presso Facoltà di architettura italiane, francesi, spagnole e portoghesi. Tra i progetti realizzati: il Teatro all'aperto (M. Aprile, F. Venezia), la ricostruzione della Chiesa Madre e il progetto della Piazza Alicia con le vie adiacenti a Salemi (A. Siza), il recupero e la ricostruzione del baglio Case di Stefano a Gibellina (T. La Rocca, M. Aprile).

di  
Alessandro  
Di Prima

## “La città è un testo scritto nel tempo e a più mani che noi continuiamo a leggere ogni giorno vivendola”

Composizione architettonica ma, l'azione di rifondazione parziale della città condotta a partire dal riconoscimento di parti o punti sensibili piccoli o grandi, il cui valore urbano va al di là della loro estensione concreta. Come si legge la città? Intanto è già importante dire che la città è un testo scritto nel tempo e a più mani che noi continuiamo a leggere ogni giorno vivendola. Perché chi pretende di progettare la città non dovrebbe partire da questa esperienza? La nostra difficoltà nel progetto della città contemporanea è soprattutto una difficoltà di descrizione di cambiamenti avvenuti troppo rapidamente. Insomma la velocità di trasformazione della città negli ultimi cinquanta anni è stata molto più grande di quella della nostra capacità di mettere a punto nuovi strumenti di descrizione e di lavoro. Nella mia esperienza di architetto che progetta e, qualche volta costruisce, anche la questione dell'architettura come discorso ha un rapporto con la convinzione di dovere fare quotidianamente, un esercizio di osservazione e di descrizione delle cose. Questa convinzione viene dall'aver sperimentato quale grande fonte di linguaggio e di comprensione dell'ambiente, sia la semplice descrizione delle cose. Non certo alla ricerca di pretesti formali o di fonti di ispirazione, come si suole dire. Penso che gli architetti debbano essere costantemente in viaggio, debbano fare una continua lettura del testo stratificato e complesso che è la città e il paesaggio. Si tratta di un mondo in costante costruzione, un testo che non ha quasi più niente di naturale perché è già il risultato di infinite trasformazioni. L'esercizio di descrivere antepone la curiosità al giudizio, comporta l'accettazione e la comprensione delle

ragioni di fenomeni apparentemente estranei. È un'esigenza più naturale già da molto tempo in altri campi, come la fotografia e il cinema. Il cinema ha rappresentato la città che cambiava a vista d'occhio, molto prima della disciplina dell'architettura stessa. Il cinema ha incominciato a descrivere, senza pregiudizio, ciò che c'era da descrivere, per esempio la città compatta, unitaria, ottocentesca, che si andava deteriorando. Ha descritto molto bene la periferia con le sue storie. È stato fatto con il semplice atto di volgere uno sguardo curioso associato al rigore tecnico dei nuovi strumenti. In "Lisbon Story" di Wim Wenders, il protagonista porta una piccola telecamera appesa alle sue spalle ma rivolta all'indietro, a registrare "automaticamente" tutto quello che può vedere della traccia di una specie di "sentiero urbano". Quella che sembra l'arbitrarietà di registrare tutto "casualmente" è invece un modo di descrivere la città critico ed estremamente selettivo. Sono fissate delle condizioni precise in quella ripresa, le condizioni di un'osservazione e di un racconto.

**Possiamo intendere allora il processo di creazione come un processo di ri-creazione? Calvino per la lettura diceva che leggere è sempre un rileggere.**

Una delle cose che mi affascina di più di Calvino è la sua capacità di fantasticare sull'esistente. Quando lavora alla raccolta delle fiabe italiane arriva all'esigenza di essere un anello di una catena anonima di narratori, di "entrare nel racconto". Non c'è racconto che non sia già un altro racconto, ogni anello è di nuovo il vero autore. Forse, anche per l'architettura, per essere autori di un progetto non bisogna essere preoccupati di essere autori. Anni fa, nelle facoltà di architettura, si faceva leggere agli studenti "Le città invisibili"; era una forma di banalizzazione del senso di quel libro; si pensava alle città invisibili solo come a delle città immaginarie. L'interesse di quelle descrizioni sta tutto nella loro parzialità; le loro figure sono come il risultato di osservazioni scientifiche, descrizioni analitiche di città, decisamente ossessive, che separano i vari caratteri, le diverse "città nella città" dal caos spesso indecifrabile che è la città reale. Calvino separa le varie figure, le rende, se vogliamo, paradossali, colleziona un grande numero di visioni di città, tutte

vere e tutte false, in certo senso incomplete; è un procedimento di decostruzione che evidenzia le differenze dei singoli strati e la complessità che deriva dalle loro combinazioni. Uno degli esempi più convincenti di questo atteggiamento "scrutatorio" viene dai piccoli racconti di *Palomar*, dove si mette in scena il processo di osservazione insieme a tutte le sue condizioni: il racconto dell'onda funziona perché si attivano una quantità di condizioni, come nella fotografia nel cinema o nell'architettura stessa, diventa importante la posizione dell'osservatore, il campo di osservazione scelto, il tempo, la cadenza, l'autorità stessa che stabilisce le condizioni... Per l'architettura e la città, a partire dalla descrizione dei fenomeni urbani contemporanei, credo si possa dire che non ci sono più le condizioni per elaborare progetti unitari: ciò dipende dalla trasformazione stessa delle forme di autorità e della loro legittimazione, cioè del processo di decisione. La città è un luogo di interferenze e non può che essere fatta di nuclei diversi, addirittura di forme aperte e in conflitto tra di loro, di luoghi governati in modi diversi, di luoghi in cui il controllo del territorio si indebolisce fino a scomparire. La città è una geografia di resistenze variabili con luoghi stabili ed altri di assenza, perfino vuoti, diventa l'altro paesaggio che sopravvive al "moderno".

**Il territorio diventa un testo su cui scrivere. Ma anche problema di tipo etico, di descrizione politica di un paesaggio. La scelta del materiale per l'architetto è la scelta di lessico per la scrittura della fabbrica architettonica?**

In parte sì. Per me il materiale non è una questione di dettaglio: non penso che in architettura ci sia una grande scala e poi deduttivamente, scendendo fino al particolare, un'architettura del dettaglio dove si libera la creatività personale, finalmente senza i limiti del programma, della struttura, degli impianti, senza limiti "politici". Penso che nell'impianto di un edificio, come nel tracciato di una strada, ci sia già gran parte del linguaggio della futura costruzione; ci sono i suoi elementi principali e le sue caratteristiche generative, che continuano a declinarsi nei punti sensibili come in quelli più sordi. Anzi si può dire che queste condizioni di posizionamento, le condizioni di equilibrio tra le esigenze del programma di un edificio e le

esigenze del programma esterno, collettivo, urbano, la qualità e l'intensità della comunicazione di un edificio "in pubblico", queste ed altre caratteristiche che sono certamente di linguaggio e condizioni per sviluppare linguaggio, sono in un certo senso la parte etico-politica dall'architettura. Ci possono poi essere dettagli o materiali che per il loro uso, o per la loro posizione nell'edificio, manifestano qualità di carattere generale, fissano appunto condizioni, come un allineamento o una corrispondenza, in cui si condensano proprio la "politica" dell'edificio che proietta i suoi effetti a distanza. In genere, dell'architettura si ammirano gli effetti, nella migliore delle ipotesi, i risultati; quasi mai si pensa al significato e quindi al linguaggio delle condizioni materiali che, invece, vengono interpretate come limiti. Non si pensa che, nel tentativo di superare quelli che si presentano come ostacoli, non si fa che riconfigurare il problema e quindi ancora le condizioni, e questa è una questione di linguaggio perché cambia la forma dell'architettura. Io penso che ci sia un rapporto diretto tra la politica delle condizioni che governano la costruzione, disegnata già nella lingua e con gli strumenti dell'architettura, e il linguaggio molteplice che ci racconta la città e il paesaggio. È vero che il territorio è un testo, e certo ci si può scrivere e riscrivere sopra, come accade di solito, ma per me il tema non è quello di leggere il territorio per addolcire le trasformazioni; se mai, come in letteratura, di continuare a fare l'esercizio di leggere per imparare a scrivere.

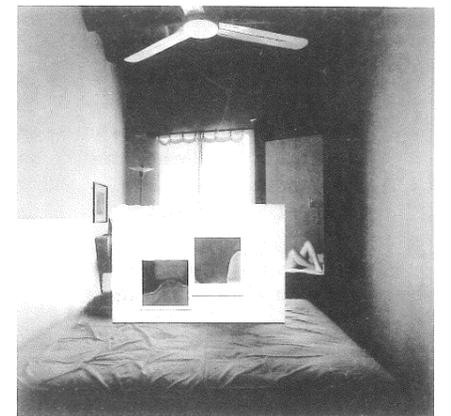
**Ci sono scrittori "architettonici"? E, al contrario, ci sono libri "abitabili"?**

Dicevo all'inizio che gli scrittori che mi interessano di più sono quelli che descrivono: Conrad, Stevenson, Calvino e proprio per il fatto che riescono a far diventare questa descrizione un linguaggio. Calvino descrive l'onda, una via, la *poubelle agrée*, descrive il pensiero e gli odori, è un osservatore ostinato. Anche Sciascia è un maestro di descrizione. Nel libretto "Una storia semplice" una ricognizione viene fatta sul luogo di un delitto, dove un'operazione di inventario, che sembrerebbe una semplice elencazione, diventa un primo gesto, elementare, per orientarsi. È attraverso questo inventario che ci si fa un'idea dell'architettura. Molti,

indirettamente, descrivono gli spazi. Gli oratori romani usavano imparare a memoria un percorso attraverso gli spazi di un edificio per associarli agli argomenti del discorso che avrebbero fatto; era una tecnica di memorizzazione fondata sul fatto che il nostro ricordo degli spazi è più intenso del ricordo per le cose astratte. Mi viene in mente un esempio opposto: l'esercizio di lettura e di descrizione di cui parlo è un po' il contrario di quello che fa Camilleri, che pure attinge ad un grande deposito di cultura siciliana. Le sue sembrano descrizioni di un'immagine della Sicilia precostituita. Ho l'impressione che venga falsificato l'oggetto stesso della descrizione e, in qualche modo, venga compromessa la capacità di imparare di chi legge. Tutto diventa troppo accettabile per essere vero.

**Esistono quindi città romanzesche o, visto che abbiamo citato Sciascia, la possibilità che le operazioni semplici di un elenco, di una architettura, creino un romanzo poliziesco o una città poliziesca?**

Oggi molti centri storici tendono a diventare città romanzesche, ma nel senso del pittoresco. Artificiosamente omogenei, mentre sappiamo che sono il risultato di stratificazioni millenarie, che sono come dei racconti aperti. Siamo noi che adesso vogliamo recitarli facendoli coincidere con il museo di essi stessi. Il rischio è che l'intera città storica diventi uno spazio consolatorio, come se fosse una cosa da vedere e non da conoscere. Poliziesca mi sembra l'attuale tendenza ad assumere come una cosa centrale la comunicazione. Non si può confondere il processo di comunicazione con la costruzione della città stessa, che ha per natura un tempo diverso da quello della nostra vita. Città poliziesche sono poi quelle chiuse, quei pezzi di città pensati da un solo architetto, senza la possibilità che altri intervengano; sono i casi in cui il piano della città e la sua architettura coincidono. Io conosco un esempio opposto, è il quartiere di Malagueira ad Evora. L'architetto, Alvaro Siza Vieira, ha lavorato con il tempo; nel 1979 ha incominciato a fondare la sua città disegnandola e omettendosi allo stesso tempo; questa condotta ha dato tempo alla città di consolidarsi e di



diventare una vera città in grado di accogliere la vita di ogni giorno e i progetti di altri architetti.

**Le Corbusier pittore e scultore, Riva pittore, Siza scultore. Tutti architetti che praticano l'arte.**

Non sempre c'è un esercizio dell'artisticità in quanto tale. Le Corbusier fa coincidere le tre arti in ogni singola opera, mentre continua a fare esercizio di pittura e scultura. Siamo in un'epoca in cui si è sfumata, almeno visivamente, la distinzione tra le arti. È vero che tutto il costruito si può interpretare come una gigantesca scultura e che la smaterializzazione dell'architettura la avvicina alla pittura, ma io continuo a pensare che per l'architettura non sia tanto interessante confondersi, per esempio, con la scultura, quanto utilizzarne i procedimenti, utilizzare i procedimenti dell'arte. Non credo si debba cercare di fare dell'architettura intenzionalmente un'arte; l'architettura è un'altra cosa; nell'architettura, nella città, si deve vivere e non si può sempre vivere nell'arte; sono necessarie la banalità, la monotonia persino la bruttezza. Forse l'unico architetto che conosco che fa dell'architettura direttamente un esercizio dell'arte, è Umberto Riva. Altri usano modalità non esclusive e le combinano con altre più specifiche della geometria della città e del paesaggio. Quando Fontana, ad esempio, fa un gesto elementare come incidere una tela con una lama, questa operazione produce una nuova geografia, un nuovo paesaggio. Un architetto sensibile è consapevole che operazioni estremamente semplici, come questa, possono produrre una grande trasformazione; la strategia di queste operazioni nell'architettura, deve avere a che fare con le opportunità e gli obiettivi, non può trovare motivo solo in se stessa.

**Borges, Kafka, il labirinto: ci sono scrittori che attraverso scritture pervasive tendono ad occupare interamente lo spazio narrativo: si può parlare di una prosa carceraria, proprio nel senso architettonico del termine?**

Non credo si possa fare questo confronto: nella lettura ci si immerge, mentre ci deve sempre essere uno spazio tra l'architettura e la nostra vita. Quindi posso parlare delle architetture che non concedono questo spazio. Questo tipo di effetti per me ci sono in architetture esclusivamente autoreferenziali in cui l'architetto mette in scena solo se stesso continuando a ridescrivere il suo mondo o la sua esigenza di rappresentarsi, e utilizza il disegno come strumento compiaciuto, di dominio. Una delle forme autoreferenziali è, per esempio, l'esacerbata rappresentazione della tecnologia. Un'altra forma potrebbe essere quella di un eccesso di conservatorismo storicista, che impedisce un vero rapporto tra passato e futuro; sono tutte forme ideologiche che producono alla fine, architetture ossessive e sorde. Ma in molti racconti ci sono anche aspetti importanti che riguardano la domesticità e il gusto, come in quello di Chatwin in cui dice che quando occupa una stanza, dopo un poco questa diventa una serie di pile di libri, un letto disfatto, una stanza di scrittura. Questo è il contrario di una prosa carceraria, ma è anche quasi l'omissione dell'architettura. Un'architettura, per funzionare, deve essere il luogo di cose possibili, un posto che mentre si disegna renda possibile tutta la vita che verrà.

**La scrittura del progetto urbano: qual è il suo modo di procedere?**

C'è una tradizione nell'urbanistica degli anni sessanta-settanta che contrappone analisi e progetto. Quella dell'analisi urbana è una tradizione consistente, che si è sviluppata in Francia e, in Italia, con Aldo Rossi. La città viene osservata, analizzata, classificata come un insieme di specie del mondo vegetale o animale. Ma c'è sempre stata una frattura nella tradizione degli studi dell'architettura della città, costituita dal problema del passaggio dal momento analitico al progetto. Per quel che mi riguarda, la prima operazione che faccio è quasi sempre una prova di descrizione: io so che in quella brutta parte di città, dove risiedono ancora questioni di collettività e bisogni di ogni genere, ha

in sé principi e regole. Dentro una baraccopoli si possono trovare ricorrenze, leggi di impianto della città. Muoversi su questo piano significa avere già piccoli elementi di linguaggio sul proprio foglio da disegno: la descrizione disegna il problema, e quindi, a poco a poco, permette, sullo stesso foglio, di delineare la sua soluzione.

**Esistono dei capoversi nella città? E se esistono, implicano necessariamente una interruzione? Possono essere individuati?**

Penso che i "capoversi" come lei li chiama, ci siano sempre nella città, anche nelle peggiori periferie. Non credo che debbano essere necessariamente evidenti, ma sono necessari alla costruzione del piano urbano. Abbiamo l'esperienza di piani largamente superati già prima di diventare attivi. Stiamo parlando del Piano regolatore, il piano funzionale che applica all'organizzazione della città il modello della fabbrica, e vede le sue aree diverse come zone funzionali. Ma i piani regolatori, strumenti ormai inefficienti di una disciplina che non riesce nemmeno più a descrivere la città, parlo dell'urbanistica, vengono traditi oggi, a loro volta dalla cosiddetta contrattazione dell'urbanistica. Non sarebbe un gran male, se si trattasse di veri Progetti urbani strategici. Una maniera di andare costruendo il piano attraverso il Progetto urbano è di riconoscere che in alcuni punti sono necessari dei tipi di intervento che possono stabilire un rapporto con un'altra parte della città anche a distanza; interventi che prendono forza nel regolare indirettamente le trasformazioni intermedie. Una città fatta di punti grandi o piccoli, distanti tra di loro: si può in qualche modo individuarne alcuni e far sì che, attraverso la loro strategia di posizionamento, la città possa affiorare, contemporaneamente, orizzontalmente. E' come se si scrivessero prima dei "capoversi" capaci di costruire un discorso. Anche perché non c'è nessuna necessità di progettare tutto. Il nostro territorio è stato iper-pianificato ed è controllato pochissimo. Ma quelli che chiamiamo capoversi possono essere anche elementi di una scala diversa che attraversano il paesaggio: per esempio il "Plan Obus", che Le Corbusier fece per Algeri, non è un edificio di grande scala, ma il

riconoscimento che la scala dell'infrastruttura è una scala dell'architettura del paesaggio.

**Quale può essere per un architetto la prima "frase" che lo porti poi a un racconto, a una visibilità più complessa?**

Come una "frase musicale"? Un tema! Due sole note per scrivere un'intera sinfonia. Così dovrebbe essere anche per l'architettura! Forse è più importante un "precedente", creare lo spazio in cui questo possa accadere, lo spazio in cui una frase, un frammento possa prendere forma; dentro un frammento, miracolosamente individuato o incontrato c'è quasi sempre una specie di DNA di qualche cosa di più esteso. E' importante, per esempio, non vivere gli ostacoli come limiti alla propria libertà, alla propria creatività, accettare che, quando si fa un progetto, si è liberi ma in un sistema di vincoli, come si è relativamente liberi di muoversi in campagna, dove ci sono alberi, dirupi, rocce e corsi d'acqua. Imparare a vedere tutto questo come materia del proprio lavoro, è il ribaltamento necessario per fare arrivare alla mente le prime "frasi" del "racconto", davvero già i primi elementi del progetto.

Io ho bisogno di fare alcune operazioni. La prima è una specie di viaggio nel problema: può essere la visita di un posto, o la "visita" di fotografie, carte, documenti, liste di esigenze, come se fossero un posto. Poi ho bisogno di fare il vuoto, di lasciare il posto in cui parte di questa materia si associ ad altre depositate nella mente e provenienti da altre esperienze, mentre provo a disegnare una specie di mappa. Penso che sia un modo per memorizzare quello che ho incominciato a capire e di dargli una prima forma. Io credo che la progettazione come la scrittura letteraria o musicale siano prevalentemente attività associative. Un'altra cosa che faccio è raccontare agli altri. Non è tanto la spiegazione che conta, che è, per me, sempre provvisoria, quanto l'esercizio di trovare le spiegazioni parlando; è una condizione che "fa venire in mente"; mentre si parla, come se si pensasse a voce alta, ai concetti, ai luoghi, persino ai problemi, si associano senza sforzo figure, che incominciano a formare un ambiente, sempre più fitto di legami. Come nel jazz, dove l'improvvisazione è sostenuta da una struttura che si condivide mentre si costruisce. ■

# Gli alfabeti dello spazio

## di Giorgio Vasta



**Falso inizio**

Dal treno, rallentando, oltre il finestrino rigato del mio scompartimento, entrando nella stazione di Zugo, attraverso la parete di vetro di una palazzina moderna (ricorderebbe - ed è probabile che sia una sua diretta discendente, nella concezione vetro-cemento-metallo - la Heidi Weber Haus di Le Corbusier, che sta poco più in là, a Zurigo), vedo, frammentati, scomposti dalle lame strette orizzontali delle tapparelle, ognuno vestito di colori diversi (riconosco il verde, del rosso, del blu), un gruppo di sei sette persone. Sono disposte in un cerchio allungato, un'ellisse, sono leggermente sollevati dalle sedie (tranne che per queste sedie la stanza appare vuota), come si stessero alzando lentamente (proprio al ralenti), tutti insieme. Tengono le braccia sollevate come ali, inarcandosi (questo movimento di inarcamento di spalle e braccia, oltre ad alludere al volo ha anche qualcosa dell'immergersi - sembra di assistere a un tuffo pensoso). Più alto degli altri un uomo biondo, con i baffetti e una lieve peluria sul viso, bionda anch'essa, magro ma solido, si inarca e si innalza sopra i suoi allievi (suppongo siano i suoi allievi, per come guardano, per come restano, nella riproduzione del gesto, qualche millimetro indietro rispetto al maestro), con maggiore compenetrazione, con gli occhi socchiusi, guardando in alto, estatico: probabilmente è il capostormo di questa nidia di svizzeri volanti.

**Vero inizio**

"Mai mancante neve di metà maggio / chi vuoi salvare? / Chi ti ostini a salvare?": commentando la

struttura fonetica del primo verso di un haiku da lui stesso composto, Andrea Zanzotto racconta di avere ricavato l'affiancarsi/inseguirsi di emme e di enne che costituisce l'ossatura e l'andamento ritmico del verso stesso, dall'osservazione del crinale zigzagante (mnmnm) delle Prealpi venete. La capacità di Zanzotto di vedere e di estrarre scrittura dalla morfologia del territorio (da un territorio percepito come generarsi intersecarsi coagularsi separarsi di segmenti alfabetici - e si consideri che di recente, a proposito delle ondate di piena che hanno travolto strade e campi nel nord Italia, un giornale ha parlato di modificazioni della "ortografia del territorio"), questa coazione a "sentire" in forma di parole sembra alludere direttamente a una risorsa/condizione comune a ogni fenomeno architettonico, sia esso naturale o artefatto. I luoghi contengono (conservano, trattengono) alfabeto, lo fabbricano, lo limano, lo esprimono, a volte, attraverso uno sguardo.

**Approfondimento**

La polvere di alfabeti intravvisibile nello spazio (nei luoghi) si compone quindi in parole, si compatta in frasi, sorge e dirama a partire dalla forma dei balconi dei palazzi, dalle facciate dei fabbricati industriali, dai gradini delle case nei paesi, dal colonnato fascista delle poste centrali, dalla configurazione degli incroci stradali, dai tunnel delle autostrade illuminati di giallo quando li si percorre di notte. Lo spazio, in tutte le sue manifestazioni, respira scrittura.

**Deviazione**

Jean Starobinski, commentando le fasi della morte per avvelenamento di Emma Bovary, dà rilievo a un nesso, apparentemente ingenuo, tra l'orribile sapore d'inchiostro che Emma avverte in bocca e il liquido nero che dalla bocca stessa fuoriesce durante la vestizione di Emma cadavere. Il personaggio nutrito di scrittura, raggiunto il culmine del suo destino, esauritosi come fatto narrativo, trabocca inchiostro (a suo modo lo restituisce, indifferenziato nell'emorragia post-mortem, adesso inorganico). ▶

*GIORGIO VASTA è nato a Palermo nel 1970. Dal 1996 al 1998 ha frequentato il Master in Tecniche della Narrazione presso la Scuola Holden di Torino. Tra il 1998 e il 1999 ha collaborato con la casa editrice Einaudi occupandosi di narrativa e di saggistica. Dal 1998 collabora con la Scuola Holden in qualità di docente tenendo lezioni e laboratori di scrittura a Torino e in giro per l'Italia. Dal 1999 è responsabile della collana di saggistica Holden Maps, realizzata dalla Scuola Holden in collaborazione con la casa editrice Rizzoli. È redattore internet e responsabile dei contenuti della didattica on line per Holdenlab, il portale della narrazione (www.holdenlab.it). Collabora con riviste letterarie e cinematografiche.*

## “Ci si muove da una frase all'altra (una strana forma di nomadismo), se ne osservano le pareti cercando un passaggio o almeno un *locus minoris resistentiae* ma il destino di chi abita la frase è il permanere, il restare dentro”

Madame Bovary contiene inchiostro. L'inchiostro è il materiale della frase. Madame Bovary contiene frasi (quelle sbagliate, evidentemente). E spingendosi oltre questo già rischiosissimo sillogismo, Madame Bovary è contenuta nelle frasi (che la contengono). Allo stesso modo, le frasi trattengono al loro interno le forme e i materiali della narrazione.

### Chiarimento I

Occorre precisare cosa si intende per 'frase' (cosa è possibile intendere): 'frase', qui non vuole semplicemente riferirsi a un'unità linguistica indipendente e di senso compiuto, quanto piuttosto a un materiale concreto (concreto nella concretezza dell'immaginazione), "reale", persino tangibile, dotato di un suo specifico spessore. Non sembra, ma la frase non sta incollata sulla pagina, assorbita nella carta: la frase, in realtà (ancora mi riferisco a una realtà dell'immaginazione), è soltanto appoggiata, "deposta". Qui, quello che mi interessa non è però tanto un discorso sull'idea di frase come organizzazione plastica della percezione – organizzazione "esterna" – quella frase che, provando a rappresentarla attraverso una misura di fili di ferro, procede per angoli, pieghe, spiegazzature, concavità e convessità, gobbe e dossi o improvvisi squadrature – la frase che si aggroviglia nel nodo logico di Faulkner (il Faulkner dell'*Urlo* e il *fuore*), che si allunga morbidissima nelle volute di fumo spesso e largo, estenuato, del periodo proustiano, o che si spezzetta in frammenti di scheletro animale, asciutti, leggermente ruvidi al tatto, nei movimenti brevi della frase carveriana. Quello che della frase voglio raccontare, mettere in scena, è il suo possedere un interno, un dentro, composto di pieni e di vuoti, di materiali e di architetture, differente da frase a frase, da autore a autore – un "interno" che è quanto di una frase si vedrebbe se la si spezzasse in due,

perpendicolarmente o longitudinalmente, e se ne osservasse la sezione. E per fare questo occorre una immaginazione disponibile, occorre essere disponibili all'immaginazione.

### Immaginazione

Così come guardando il tronco di un albero in sezione è possibile dedurre l'età e la vicenda e lo stato di salute – un'infezione della linfa di dieci anni prima o l'improvviso rachitismo successivo a siccità della stagione appena passata (ed è probabile che il siliquastro di Giuda racconterebbe una storia sensibilmente diversa da quella di un abete natalizio...) – è bello (e può risultare utile) immaginare che cosa si vedrebbe osservando la sezione trasversale di una frase: graffiature infan-



tili della sintassi, macchie d'umido del lessico, solcature superficiali irregolari della fonetica, venature dialettali, lesioni obbligate dell'ortografia (immagino anche una specie di microtomo linguistico in grado di realizzare sezioni trasversali della frase, come si fa per un tessuto che si vuole sottoporre a esame istologico).

### Chiarimento II

La frase è una percezione, il modo in cui lo sguardo (si consideri che 'sguardo' è qui un termine che congloba, almeno, ancora, 'immaginazione') si trasforma in lingua. E' una percezione – quella di chi la frase scrive o pronuncia – che si rende disponibile a un'altra percezione – quella di chi la frase legge o ascolta. L'architettura è, a sua volta, una percezione, il modo in cui lo sguardo si trasforma in spazio. Anche in questo caso si ha a che fare con una percezione (e con una progettazione, quella di chi "congegna" un luogo) dello spazio che dialoga, si rivolge, cade dentro a un'altra percezione dello spazio – quella di chi quello spazio abiterà, di chi lo "consumerà".

### Obiezione

Però (e vale da obiezione, da contrasto, precisazione e conseguente sviluppo del discorso): "Pensare all'architettura come Spazio mi pare riduttivo. E' solo una delle sue manifestazioni, forse neppure la più significativa" (Pierantoni). La sala d'aspetto di una stazione (quella di Domodossola, ad esempio, mi pare sia così) attraversata

da correnti d'aria di forma e intensità quadrangolare, ritagliate dalle cornici delle porte, munita di lunghi sedili di legno – come dei divani da tortura – smussati, screpolati, i disegni che tracciano con la punta della scarpa sul pavimento cosparso di segatura asciugapioviggia, il riflesso dei neon sulle maniglie metalliche delle valigie, sugli stivali di pelle, sulle facce dei viaggiatori seduti in attesa, a gambe incrociate, addormentati, il mescolarsi dell'aria davanti alle loro labbra, nella respirazione. "Forse l'acqua quando commenta le forme immobili fa ricordare tutto quel viluppo di sensazioni e percezioni che è la vera realtà di ogni architettura: lo star lì e il saperlo. Estende l'oggetto architettonico con il ricordarti che esso è sostanzialmente tempo del vivere cosciente" (Pierantoni).

### Così

L'interno di una frase è invisibilmente ma ininterrottamente attraversato da connessioni metalliche, è forato da strutture vetrose tubolari, solcato verticalmente da ascensori, da grondaie, da canne fumarie, è puntellato da un sistema di travi interne, è corredato di piccoli impianti di riscaldamento e di refrigerazione, è separato da corridoi, da tramezzi, da sottopassaggi, da sotterranei, da muri di laterizio, è punteggiato di cantine e di solai, di pianerotoli e di corrimano, di atri, di file di colonne, è addirittura percorso da ponti di corda sospesi, da liane vegetali, è riparato da pareti di vetro smerigliato o trasparente, è ricoperto da embrici, da tegole, da balle di paglia; ogni frase ha tetti a padiglione, a cupola, a due o tre acque, a volta o a piramide, è sormontata da guglie, da abbaini, da banderuole, da pinnacoli, mescola al proprio interno legno plastica metallo cemento, può essere ariosa, coibentata, sporchissima, signorile, intonacata, ristrutturata. Può essere propria. E dentro ogni frase, osservando attraverso un lucernario, si scorge un omino che cammina (ovvero, la frase è abitata).

In sostanza (oppure, lo penso che) *Un condannato a morte è fuggito* di Robert Bresson è un film che racconta la fuga di un uomo dallo spazio (lo spazio della detenzione, la prigione, dallo spazio avvertito come prigione). Non è necessariamente risorsa delle sensibilità più estreme quella, appunto, di percepire lo spazio (anche quello più "spazioso") come imprigionamento, clausura, impossibilità di abitare altro



che lo spazio stesso. E' piuttosto una condizione (uno stato d'animo) sperimentabile da chiunque, anche raramente, inconsapevolmente, in modo laterale, uno spaesamento suscitato dall'essere immersi, conficcati nello spazio, dal rendersi conto che fuori di quello c'è sempre e soltanto quello. Parallelamente, chi scrive è esposto al rischio di "sentire" il linguaggio come un ergastolo e la frase come il luogo della detenzione – obbligato, inevitabile. Ci si muove da una frase all'altra (una strana forma di nomadismo), se ne osservano le pareti cercando un passaggio o almeno un *locus minoris resistentiae* ma il destino di chi abita la frase (e la si abita attraverso la lettura e, in modo diverso, attraverso la scrittura) è il permanere, il restare dentro (e provo a immaginare che nel corso del tempo gli scrittori abbiano cercato di costruire frasi che fossero, almeno in un punto, sempre più sottili, vulnerabili, esfoliate, che spalancassero all'improvviso un varco tramite il quale l'omino prigioniero potesse evadere dalla frase stessa – e immagino anche una storia della letteratura scritta dal punto di vista della maggiore o minore vulnerabilità delle frasi create da ogni scrittore, della possibilità di andarsene via dalla scrittura).

### Fughe

La fuga del condannato a morte di Bresson è fabbricata lentamente, ininterrottamente, con le mani, annodando, spezzando, scucendo, limando (nello stesso modo in cui si scrive, nello stesso modo in cui si "architetta"). Il

condannato di Bresson – che lotta con l'architettura della prigione – è l'architetto della prigione. Ogni uomo che lotta con lo spazio (che lotta con la frase), che lo interroga, lo provoca, lo forza, lo invade con il suo corpo umano, sta giocando il gioco dell'architettura (della scrittura). La fuga è dunque un piccolo sogno laddove l'architettura (la frase) è l'incubo. Ambizione della scrittura sembra essere quindi (anche) quella di superarsi, di abolirsi, fare a meno di sé. L'architettura è fuga dallo spazio, la scrittura è fuga dalla frase.

### Conclusione

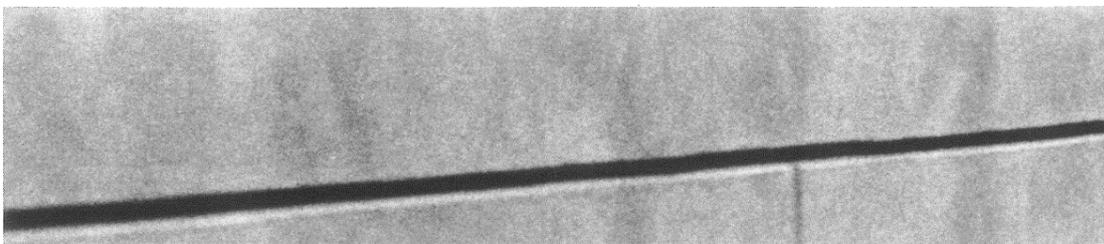
All'uomo biondo, con i baffetti e una lieve peluria sul viso, anch'essa bionda, magro ma solido, è sembrato di intuire, lì in alto, un varco, un passaggio verso l'esterno, fuori dall'architettura – e dall'architettura della frase che lo contiene. L'uomo biondo sta simulando il volo, lo sta mimando, sta costruendo un'illusione (e sta facendo un'allusione, verso l'esterno, verso il fuori, verso quello che non è spazio [?], che non è frase [?]). Forse l'uomo biondo ignora (forse è solo un presentimento) che ogni frase è sempre protetta almeno da un velo di vetro che permette l'illusione dell'esterno ma non cede e trattiene all'interno. Il varco è schermato, inattraversabile. L'uomo biondo ignora (e presentisce) che il suo sogno icaresco si concluderà con un urto più o meno violento, con un cozzare. Ma a noi continua a persuadere una scrittura che sia contemplazione della ragnatela di crepe sul tetto vetrato della frase. ■

# Antonio Clemente Territorio, palinsesto e figure

*ANTONIO CLEMENTE è nato a Foggia nel 1963 dove vive e svolge la professione di architetto. Dottore di Ricerca in Urbanistica, collabora con il Dipartimento Ambiente Reti e Territorio della Facoltà di Architettura di Pescara. Insegna Urban Design all'Accademia di Belle Arti di Foggia. Nel 1997 ha vinto insieme con Matteo di Venosa il Concorso Nazionale di Architettura indetto dall'IACP di Bari per la realizzazione di un edificio di 9 alloggi nel Comune di Polignano a Mare ora in "Edilizia Popolare" n. 252/253, 1997. Ha curato il Rapporto sul Parco nazionale del Gargano (Programma Mirato Turismo della Comunità Economica Europea). Ha collaborato alla ricerca Indagine sulle trasformazioni del territorio italiano (Laterza). Ha pubblicato vari saggi e articoli tra cui Cerdà e la Teoria Generale dell'Urbanizzazione in d'A n. 7/92, e Figure di una possibile urbanità in AA. VV., I luoghi dell'abitare, Foggia 1997.*

*Lo spazio colto dall'immaginazione non può restare lo spazio indifferente, lasciato alla misura e alla riflessione del geometra: esso è vissuto, e lo è non solo nella sua possibilità, ma con tutte le parzialità dell'immaginazione.*  
 Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, 1957.

*Oggi la maggior parte delle opere visive cerca di far colpo su di voi. Esse coltivano l'effetto retinico piuttosto che l'effetto mentale. Esse danno da vedere invece di far vedere. Esse non sono uno sguardo nello sguardo, ma una decorazione, un'idea. E niente si esaurisce più in fretta di un'idea, poiché pietrificata, essa non rivela altro se non la sua banalità.*  
 Bernard Noel, *Diario dello sguardo*, 1988.



Ininterrottamente coltivato dal rinascimento al movimento moderno, il sogno di un territorio urbanizzato secondo le regole della ragione sembra essere definitivamente abbandonato. Negli ultimi decenni, la città si è radicalmente trasformata al punto che Françoise Choay arriva a definirla "un oggetto anacronistico legato al passato" in quanto "il processo attuale ci coinvolge nel posturbano". Con ciò si evidenzia come la realtà urbana e territoriale rimandi ad un'immagine frammentaria, all'interno della quale sono venuti meno sia il principio di interrelazione tra le scale sia la continuità tra la parte e il tutto.

Il territorio è diventato un palinsesto entro cui le diverse generazioni hanno inserito molteplici scritture, correzioni e cancellazioni. L'esito di queste continue modificazioni non delinea una realtà unitaria ma, come sostiene Gargani "lo scenario di strade, palazzi,

costruzioni, edifici che sono altrettante soluzioni parziali di un enigma insolubile che li contiene tutti". Ecco perché non vi può essere nessuna ambizione alla totale intellegibilità del palinsesto territoriale. Eppure "le città non stanno per scomparire: quel che è accaduto e che la città la cui immagine ci è familiare si va trasfigurando, o meglio si è già trasfigurata al punto da essere irricognoscibile con le categorie dell'analisi tradizionale" (Martinotti). Ciò comporta notevoli difficoltà interpretative, sia sul piano concettuale, sia su quello operativo.

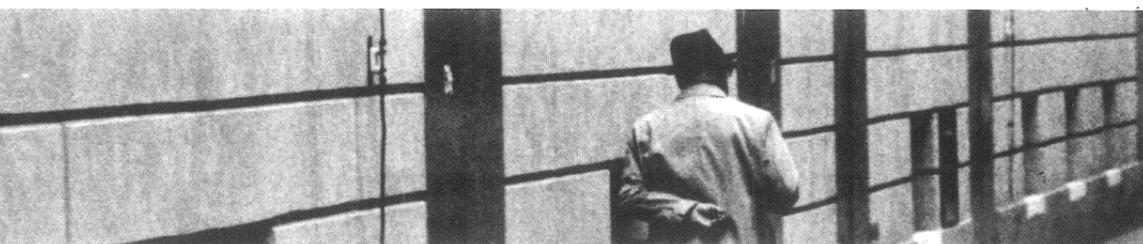
Per cogliere i caratteri di questa trasfigurazione urbana e territoriale occorre un nuovo sguardo, o come sostiene Sennet una nuova "coscienza dell'occhio" che sappia spaziare con l'immaginazione aprendosi non al fantastico ma a quello che Calvino

ha chiamato il "repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è né è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere". Il lavoro per la costruzione di questo repertorio è ancora tutto da svolgere. E la selezione delle immagini territoriali, che entreranno a farne parte, avverrà basandosi solo su quelle che Brusatin definisce dal "carattere eidetico", quelle stesse che Rella ha identificato come figure contrapponendole "al fascino e alla suggestione di immagini che... lampeggiano e svaniscono senza trasformarsi in un sapere".

Per le discipline territoriali il ricorso alla figura come categoria analitica, non è nuovo. Due i significati principali individuati da Secchi: "il primo, assai frequente nell'analisi teritoriale, si riferisce alla disposizione su uno sfondo territoriale di insiemi selezionati di materiali... il secondo è quello dei manuali di re-

torica o abituale nella critica letteraria". In margine a questi due ambiti, storicamente determinati e codificati teoricamente, per la figura si apre uno spazio, ancora incerto e di difficile definizione, all'interno del quale si situa il tentativo di fare ricorso "in maniera più diretta a campi contigui alla propria ricerca e qualche volta anche molto distanti, senza per questo temere la confusione, anzi esaltando quel fenomeno di *contaminazione* che sembra esser inizialmente molto fecondo" (Preta).

Quali sono, quindi, le caratteristiche essenziali della figura? Qual è il suo possibile ruolo nell'interpretazione del territorio? Preliminarmente va sottolineato, come sostenuto da Ricoeur che "la figura non si dice se non per metafora". È una condizione ineliminabile in quanto il palinsesto territoriale, con tutte le sue peculiarità, seppure non "comunicabile nel linguaggio dell'esattezza - come nota Rella - può però trasmettersi in una metafora, in una figura, che mantiene al suo interno una pluralità tensionale del reale senza ridurla a eguaglianza, indifferenza". La mancanza di rigidità, che in prima battuta può apparire come un limite del pensiero figurativo si risolve, invece, in una nuova concezione oculare della conoscenza la cui validità, anche nell'ambito delle discipline urbanistiche dipende proprio dal fatto di non essere chiusa e rigidamente determinata ma, al contrario, aperta ed indefinita.



L'esplorazione urbana e territoriale non può prescindere dalla necessità di assumere la realtà, così come propone Pavia, "in tutta la sua eterogeneità, il suo intreccio, le sue compresenze di aree di inerzia e aree di intensa trasformazione, di strutture insediative tradizionali e di nuove forme dell'edificazione". Tale affermazione nel delineare la complessità del reale, impone una selezione degli ambiti, dei luoghi e dei paesaggi da porre sotto osservazione. Ed è all'interno di questa prospettiva che le figure territoriali dimostrano come la loro efficacia risieda "nel loro potere di sintesi: esse adunano in sé e cristallizzano una serie di esperienze complesse, prima disper-

se e impercettibili. La figura è, perciò, una condensazione, il cui effetto immediato è evocare la ricchezza e la complessità della realtà". Tale citazione di Colquhoun ammette una conseguenza implicita: ragionare per figure obbliga a scegliere e a decidere, non ci si può sottrarre. Di fronte al palinsesto territoriale, tra tutte le possibilità disponibili, occorre essere consapevoli che una volta effettuata la scelta l'incertezza comunque rimarrà una condizione che tenderà a ripresentarsi.

L'identificazione delle figure, pertanto, non ha l'ambizione di rivelare la natura delle cose ma quella di conferire senso ad un determinato contesto. Lyotard disse apertamente che "la figura è uno spazio aperto, uno spazio genetico, uno spazio dove si alimentano e fioriscono i sensi: in tutto il doppio significato dei sensi dell'osservatore e dei sensi delle cose: dove "il senso" di una cosa non corrisponde necessariamente al suo significato codificato". A ben vedere il problema non è quello di rivelare la natura delle cose ovvero di scoprire la pietra filosofale del territorio quanto piuttosto quello di tratteggiare i margini di una forma riconoscibile all'interno di un palinsesto territoriale che sempre più si sottrae alla metafora di Savinio che diceva: "ascolto il tuo cuore città". La figura produce senso ma non arriva mai al fondo delle cose; il procedimento analitico rimane aperto proprio perché per sua

come un'entità statica ma in continuo divenire. D'altro canto, sin da quando cominciò a "staccarsi dal senso primitivo, dal ristretto concetto della raffigurazione plastica (...), "figura" sviluppò molto più largamente l'elemento del moto e della trasformazione" (Auerbach). La linea di tendenza non può che essere quella che immaginando un ambito spaziale in termini di trasformabilità, inquadra le figure come "progetti di lettura dell'ambiente fisico" favorendo in tal modo, è questa la tesi di Purini, "la fuoriuscita delle discipline progettuali dal loro isolamento a favore di una circolazione più libera e casuale di temi, di strumenti e di codici".

Risulta evidente come il processo di articolazione di lettura del territorio non punta alla catalogazione di situazioni tipiche quanto piuttosto all'identificazione dei processi di trasformazione in atto e potenziali. Ecco perché è possibile condividere l'affermazione di De Carlo il quale sostiene che la lettura è "un modo di conoscere che non deriva dalle narrazioni dei luoghi e degli eventi, ma dai luoghi e dagli eventi stessi... in questo senso si può dire che è un momento del progetto, ma anche viceversa perché nel progettare non si può mai smettere di leggere". È un angolarità che consente di affermare, per un verso che il processo di costruzione delle figure territoriali è interessante proprio in quanto visione del mondo relativa alla specifi-

natura è incompleto ed interminabile. La figura, ponendosi nello spazio tra descrizione e interpretazione progettuale, delinea il contorno spaziale tra quanto è scritto nel palinsesto territoriale ed il pensiero di una sua possibile trasformazione. Questo comporta una decisa apertura al senso della possibilità che Musil designava come la "capacità di pensare tutto quello che potrebbe ugualmente essere, e di non dare maggiore importanza a quello che è, che a quello che non è". Ancor più sinteticamente potrebbe dirsi con Durrenmatt che "il reale è un caso particolare del possibile". Pensare per figure allude alla necessità di immaginare il territorio non

cità dei luoghi e dei contesti e, per l'altro che la figura non si pone mai come traguardo finale di un processo ma diventa, come ha notato Barthes, "ciò che è possibile immobilizzare di un corpo sotto sforzo". Disarticolato ed in continua trasformazione, il corpo in questione è la figura del territorio dove non esiste alcun esito definitivo ovvero un assetto preordinato verso il quale tendere proprio perché, come ha notato Rella, dietro una figura "c'è sempre un'altra figura, un'altra storia possibile". Non può essere altrimenti. Con Genette si potrebbe dire che anche per il territorio, come per ogni altro palinsesto, "leggerà bene chi leggerà per ultimo". ■

## Attraversamento bibliografico tra architettura e letteratura

- AA.VV. (a cura di D.S. Cervigni), *Italy 1991. The Modern and the Postmodern*, in "Annali di Italianistica", vol. 9, North Carolina University Press, Chapel Hill (NC) 1991.
- E. Auerbach, *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1963.
- R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 1979 (1977).
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.
- W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino 1986.
- R. Boyd e T. Kuhn, *La metafora nella scienza*, Feltrinelli, Milano 1983 (1979).
- H. Broch, *Il Kitsch*, Einaudi, Torino 1990.
- M. Brusatin, *Storia delle immagini*, Einaudi, Torino 1989.
- I. Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972.
- I. Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980.
- I. Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1988.
- G. Celati, *Verso la foce*, Garzanti, Milano 1989.
- F. Choay, *L'orizzonte del posturbano*, Officina Edizioni, Roma 1992.
- A. Colquhoun, *Architettura moderna e storia*, Laterza, Bari 1989.
- P.F. Colusso, *Wim Wenders. Paesaggi luoghi città*, Testo e immagine, Torino 1998.
- G. Contessi, *Il luogo dell'immagine: scrittori, architettura, città, paesaggio*, Lubrina, Bergamo 1989.
- A. Corboz, *Il territorio come palinsesto*, in "Casabella", 516, Settembre 1985.
- G. Debord, *Commentari sulla società dello spettacolo*, SugarCo, Milano 1990.
- G. De Carlo, *La città e il porto*, Marietti, Genova 1992.
- F. Durrenmatt, *Drammaturgia del labirinto*, in *Eclissi di luna*, Garzanti, Milano 1984.
- H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983.
- A.G. Gargani, *Sguardo e destino*, Laterza, Roma-Bari 1988.
- A.G. Gargani, *Stili di analisi*, Feltrinelli, Milano 1993.
- C. Geertz, *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna 1987.
- G. Genette, *Palinsesti*, Einaudi, Torino 1997 (1987).
- É. Glissant, *Poetica del diverso*, Meltemi, Roma 1998.
- C. Grau, *Borges e l'architettura*, Testo e immagine, Torino 1998.
- V. Gregotti, *La città visibile*, Einaudi, Torino 1993.
- F. Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989.
- J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, in "Collection d'esthétique", 7, Paris 1971.
- G. Martinotti, *Metropoli. La nuova morfologia sociale della città*, Il Mulino, Bologna 1993.
- R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino 1957.
- R. Pavia, *Figure e luoghi della città diffusa*, in M. Ricci (a cura di), *Figure della trasformazione*, Ed'A, Avezzano 1996.
- G. Percec, *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.
- L. Preta (a cura di), *Immagini e metafore della scienza*, Laterza, Bari 1992.
- F. Purini, *Un nuovo patto*, in M. Ricci (a cura di), *Figure della trasformazione*, cit.
- B. Secchi, *Cambiamenti*, in AA.VV., *Lettura e progetto del territorio*, Maggioli, Rimini 1996.
- R. Sennett, *La coscienza dell'occhio*, Feltrinelli, Milano 1992.
- F. Rella, *Miti e figure del moderno*, Feltrinelli, Milano 1993 (1981).
- F. Rella, *La battaglia della verità*, in G. Barbieri e P. Vidali (a cura di), *Metamorfosi*, Laterza, Bari 1986.
- F. Rella, *Figure nel labirinto. La metamorfosi di una metafora*, in R. Rizzi (a cura di), *La fine del classico*, CLUVA, Venezia 1987.
- P. Ricoeur, *La metafora viva*, Jaca Book, Milano 1986 (1975).
- R. Ronchi, *Luogo comune. Verso un'etica della scrittura*, EGEA, Milano 1996.
- E. Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 1998.
- P. Virilio, *Estetica della sparizione*, Liguori, Napoli 1992.

coop

Adriatica

"Spesso le vie sembrano nuovissime, senza forse esserlo in sostanza: nuova è solo la loro combinazione"

P. Klee

"La verità non risiede nel testo, ma nella 'topografia' del testo. Una cattedrale è ben altra cosa di un ammasso di pietre. E' geometria, è architettura. Non sono le pietre che la definiscono; è la cattedrale che arricchisce le pietre del suo significato"

A. de Saint-Exupery

"Che cos'è uno storico? Uno che scrive troppo male per poter collaborare a un quotidiano."

K. Kraus

"La missione dello scrittore non può mettersi oggi al servizio di coloro che fanno la storia: è al servizio di quelli che la subiscono."

A. Camus

"L'architettura giapponese è narrativa. Passando da una stanza all'altra si ha l'impressione di leggere una storia"

K. Kurokawa

"Spesso le vie sembrano nuovissime, senza forse esserlo in sostanza: nuova è solo la loro combinazione"

P. Klee

"Farsi strada è l'azione umana per eccellenza: è proprio dell'uomo, come mettere in esercizio il suo essere e insieme manifestarlo, perché l'uomo è egli stesso strada"

M. Zambrano

"In una grande città l'uomo vive senza nessunissimo rapporto a quello che lo circonda, perché la sfera è così grande, che l'individuo non la può riempire, non la può sentire intorno a sé, e quindi non v'ha nessun punto di contatto fra essa e lui. Da questo potete congetturare quanto maggiore e più terribile sia la noia che si prova in una grande città [...]: giacché l'indifferenza, quell'orribile passione, anzi spassione, dell'uomo, ha veramente e necessariamente la sua principal sede nelle città grandi, cioè nelle società molto estese. La facoltà sensitiva dell'uomo, in questi luoghi, si limita al solo vedere."

G. Leopardi

"Infine c'eravamo noi, i giovani, la generazione bruciata: decisi a rompere con le tradizioni ed a rifare tutto daccapo."

L. Bianciardi

"Comunque, qualche cosa che assomiglia all'affetto c'è, non nelle parole né tantomeno in foto piuttosto fra e accanto."

A. Oz

"Ci sono dei regimi dalle cui lusinghe e propiziazioni gli intelligenti e gli onesti (meglio:

gli intelligenti onesti) debbono sentirsi offesi più che dalle minacce e persecuzioni."

L. Sciascia

"Se avessimo la parola, se possedessimo il linguaggio, non avremmo bisogno di armi."

I. Bachmann

"Se uno scrittore è prolifico, date un'occhiata a sua moglie. È quasi sempre brutta. E che volete che faccia il poveretto? Scrive!"

E. Flaiano

"Quando le stelle si incrociano - o sono le comete? - dei frammenti passano brevemente da un'orbita all'altra. In rare occasioni c'è una collisione totale, ma più spesso le due proseguono semplicemente senza incidenti, e nessuna nel passaggio cede all'altra più di una particella."

G. Vidal

"Il misticismo doveva annientare la ragione nella fede, e il nominalismo doveva separare completamente l'una dall'altra; si può dire che entrambi questi atteggiamenti trovano espressione nella chiesa a navata unica del tardo-gotico"

E. Panofsky

"Infatti tutte le opere veramente grandi di questi ultimi cinquant'anni, quelle che hanno reso visibile una nuova letteratura, non sono nate dalla volontà di sperimentare nuovi stili, né dal tentativo di esprimersi ora in un modo ora in un altro, né dal desiderio di essere moderni, esse sono nate sempre laddove, prima di ogni conoscenza, un pensiero nuovo, con la sua forza dirompente, ha dato il primo impulso, cioè dove, prima ancora di ogni formulabile etica, la spinta morale è stata abbastanza grande da concepire e progettare una nuova possibile etica."

I. Bachmann

"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"

I. Calvino

"Perché proprio uno dei caratteri costanti di ogni mitologia piccolo-borghese è proprio l'incapacità di immaginare l'Altro. L'alterità è il concetto che più ripugna al 'buon senso'"

R. Barthes

"L'intelligenza è la madre della paura"

H. Melville

"Dio siede sopra un trono di fuoco e attorno a lui stanno come colonne di fuoco i nomi impronunciabili"

Bet ha-Midras

"Tutta mia la città."

E. 84



A. Camus



H. Melville



G. Vidal



A. de Saint-Exupery



E. Panofsky

# Cosimo Ortesta

## Una sorda semplicità

Con rinnovato sangue in questa tarda pluralità  
 sèguita a dare fiore e frutto  
 la prima ferita d'amore.  
 Non l'equilibrio è raggiunto  
 tra luce e ombra l'equilibrio accade  
 aspro sfiorando l'uomo che non si consola  
 spettro che cede a una passione  
 senza capirla

violento e ordinato il mostro non riposa più  
 studia se stesso  
 aspetta più cose dal sonno  
 che non dalla veglia

il tempo dei bambini com'è noto  
 scorre lento

ha i suoi guai nell'amare  
 ciò che ama

insomma era stato felice  
 adesso sapeva che tutto a lungo andare  
 diventa carne obbediente  
 pensieri che non smette di ricordare

vive alle sue spalle e trema  
 immagine e non persona  
 in obbedienza a un cielo perfetto.  
 Ignora i più semplici crudeli affetti  
 per ricordare solo pensieri  
 nemmeno un volto nemmeno l'erba  
 che dopo ogni terrore ingenuamente  
 s'apre a rigogliosa rovina.

\*

Con un salto cadere all'indietro  
 come il salmone reale  
 che depone le uova e poi muore.  
 Si sveglia invece il corpo  
 un quasi confine  
 stazione lontana del sole  
 un quasi niente  
 accoglie ombra e febbre.

\*

Con ripetuti sbocchi di sangue  
 si sgrava di un peso insostenibile  
 la disarmata gioventù del cielo  
 mente primaverile  
 in dolci cadute richiede  
 inerzia infelicissima delle mani  
 e delle gambe.

\*

La caduta l'inerzia delle gambe  
 la mano che più non sostiene  
 il tenero corpo  
 il sangue scarso e vorticoso  
 ancora batte nelle tempie del figlio  
 gli occhi come le braccia arresi  
 allo spavento.

\*

Dalla nuvola alla cima del colle  
 di minuto in minuto spaziato  
 l'urto sanguinoso degli uccelli.

Cosimo Ortesta è nato a Taranto nel 1939. Vive a Milano. Ha pubblicato *La passione della biografia*, Milano, Quaderni della Fenice, Guanda 1977; *Il bagno degli occhi*, Milano, Società di poesia-Guanda, 1980; *La nera costanza* Palermo, Acquario-La nuova Guanda, 1985; *Nel progetto di un freddo perenne*, Torino, Einaudi, 1989; *Serraglio primaverile*, Roma, Empiria 1999, l'autoantologia *Una piega meraviglia*, Verona, Edizioni Anterem, 1999. Ha tradotto Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Char, Jaccottet. Si è occupato criticamente di Giacomo Lubrano e Dino Campana.

\*

Cambiare o invece finire  
 perché completamente bianca  
 scompare la vela.  
 Vela fil di fumo  
 segue il suo corso e fra poco  
 si romperà anche la voce.

L'ordine invece richiede  
 ogni cosa al suo estremo:  
 né vela né voce.

\*

I pensieri che non smetti di ricordare  
 lo sfregio nero la sorda semplicità  
 di un battere d'ali al varco  
 macchiato di sangue.  
 E dal varco chi entrerà?  
 Un altro frullo d'ali  
 o un muso più affusolato  
 delle mani affamate nella tagliola.  
 Lotta per poco ancora tu occhio solitario  
 ancora lotta  
 e sbanda dal ciottolo alla calce al gesso:  
 un tempo come sei stato felice!

\*

In trono e nella penombra  
 con la testa illuminata da uno sfregio di luce  
 ordina che al prigioniero siano mozzati  
 i piedi, la bocca frantumata.

Lo specchio è appoggiato alla siepe  
 e un lampo di spavento gli dice  
 che questo è il mondo dei giochi  
 il mondo da cui lui proviene  
 con tutti i suoi animali.  
 Ma solo una cosa continuamente  
 chiede: i compagni perduti.

Le poesie *Con un salto cadere all'indietro*, *Con ripetuti sbocchi di sangue*, *Cambiare o invece finire* sono apparse con varianti in "Galleria", a. L., n. 1-2, gennaio-agosto 2000.

# Alessandra Berardi

## Rime di Cracovia

*Agli amanti  
della Rima Maggiore.*

*Fra le costellazioni della parola, quella della Rima è per certo la più potente. Inventa corrispondenze fra nomi di cose lontane, provoca coincidenze, e probabilmente protegge i poeti. "Rima di Czestochowa!", se ne escono i polacchi, spregiativi, se sentono pronunciare una rima facilotta. Pare infatti che la poesia in lingua polacca sia tutto un ricamo e un richiamo di rime, in cui ogni parola diventa una specie di calamita multipla. L'autrice, che il polacco non conosce, si è molto divertita all'espressione "rima di Czestochowa", che le ha ricordato la formula "Oro di Bologna si fa nero per la vergogna". Come fare, allora, a produrre rime inossidabili? Compito non facile, specie se volete combinare intenzioni di buona lega con tendenze torrenziali, o, molto peggio, se cominciate a piovervi sulle pagine che andate componendo! Sette giorni di poesia scrosciante sono "Le Rime di Cracovia". La capricciosa definizione designerà d'ora in poi quelle poesie che hanno preso l'acqua, e perciò un poco scricchiolano. Senza che questo impedisca loro di tendere alla melodia. Le tormenti e i tormenti, si sa, insospettabilmente producono musica.*

Per gentile concessione de *La Volpe e L'Uva*,  
Bologna

La città beve povere  
rugiade d'infinito  
non ho smesso di piovere  
da già che sei partito.

#

Sorridi poi rovesci  
lacrime. Ironia?  
Pozzanghera di ardori  
che mi allaga per via.  
Quand'è tempo d'amori  
in metereologia  
che al cuore dica: esci...

#

Dar corpo alle parole.  
A ciò son risospinta.  
Dal verbo estrarre carne.  
Ma quale fu l'unione  
se conto non so darne  
né senso né opinione.  
Cedesti a me? Fui vinta?  
Amai il perché o più il come?  
Fu buio. Ci fu il sole.  
Questo solo racconto  
che molto sono incinta  
del tuo nome.

### RIME DI CRACOVIA 1

#

Trambusto mio bel gusto  
notte nelle mattine  
contrabbando di cuori  
traffici senza fine.  
Ma dentro è scuro e fuori  
non si vede il confine.  
Vendimi a un prezzo giusto.

#

Con scene vieni oscene  
di nuovo dentro ora  
fammi quel male ancora  
che si ricorda bene.

#

Non smarrirmi per strada  
come fai coi dolori  
bada di non sbiadirmi  
conservami i colori.

#

Nome rosso che adesso  
sillabano le vene  
in tinta che conviene  
ti chiamerò se posso.

#

### RIME DI CRACOVIA 2

Moroso rimatissimo  
aroma di betulla  
o come timoroso  
riparasti in ginepri!  
Sei schiera dei leggiadri  
gentili amori lepri  
in nulla rumorosi  
leggeri più di ladri.

#

O senso che in alcove  
stolidamente stivo  
o come tutto è vivo  
quando respira altrove.

#

Lascia i rotondi poggi  
ronda dei bei pensieri  
rendetemi il mio ieri  
versi che fate scorta  
sfondate quella porta  
e per quest'oggi  
non fate prigionieri.

#

È attesa guarnigione  
dei tuoi più scelti baci  
mia sola guarigione  
dite la spesa, svelti.

### RIME DI CRACOVIA 3

Vecchissimi sapremo  
a fole ormai fuggate  
fino al supremo stremo  
rimemorarci rime  
sfollati dalle fughe  
di rughe avremo file  
ma sempre tra le righe.

#

Cuore gioca di nuovo  
a quelle buffe sere  
ci scaveremo un covo  
fingeremo bufere.

#

Diluvia. È cosa ovvia  
darsi l'addio all'addiaccio  
se scricchiolano nel ghiaccio  
le rime di Cracovia.

# Guido Mazzoni

## Pure Morning

### PURE MORNING

L'urto delle gocce sulle foglie,  
la condensa, la luce che rischiarà  
i gerani strappati e ancora vivi nel vapore  
del ghiaccio che si scioglie,  
la terra sparsa sul balcone dai vasi - vedevamo  
una periferia enorme oltre le grate  
del terrazzo e nelle luci  
di casa le persone vivere,  
mettere nel buio le stanze illuminate; e poi più in là  
tra gli spazi vuoti, i fili e il muro  
della circonvallazione, cominciava  
la rete dei viali e la metropoli  
immensa si mostrava. Dopo, se il cielo  
diventava chiaro e le colonne  
dei fari segnavano le strade, il rombo  
fuori dai vetri era pieno  
delle vite che vedevo  
rapprendersi in quegli attimi, quando la fila  
delle auto si ferma, e ci guardiamo  
esistere dai finestrini, tra i fanali,  
il loro cerchio nel cono della pioggia, dentro i secoli  
che ora mi vengono incontro  
dai campi coltivati, dalla piana  
di Sesto, se la nebbia si dischiude  
e ogni vita è solo se stessa: questa luce  
bassa sulle cose, i primi treni  
che aprono il vento e ci sorprendono  
in una specie di torpore:  
la pastiglia nel bicchiere, i quindicenni,  
nel video, che cantano il dolore;  
quando sembra che la mente nasconda  
a se stessa il gesto di fuggire  
la mattinata pura, i fatti nudi  
nel rumore di tutti il tempo che si perde  
per essere ciò che siamo adesso,  
per diventare solo solitudine.

### DA "GIOCATORI"

"Porta via il bambino" - come una riga scura,  
un taglio nel paesaggio, contro il grigio  
della perturbazione e sulle cose che vedevo  
nel verde rigido e cupo sparire,  
ho conservato nella segmentazione della memoria;

non comprendendo come potesse -  
e in generale come si potesse -  
dopo tutti questi anni morire, io glielo chiesi  
nell'aria vuota a chi non rispondeva  
o rispondeva solo "porta  
via il bambino", e giustamente.

\*

Come quando, nel parco che chiudeva  
prima di sera in inverno, due uccelli,  
dalla vasca, si alzarono ruotando  
senza senso intorno a noi, e urlavano  
sempre più forte fra le piante e le persone,  
[e le investivano -

finché furono altro: uno squarcio  
assurdo nel mondo, l'evento che corrode  
la memoria e lascia sul suo fondo  
solo violenza e il corso delle cose.

### UN COMPLEANNO

Lascio la mattina consumarsi vuota,  
così priva di pensieri ed esaurire  
nel suo spazio ogni mia angoscia,  
E i suoi frammenti tornano contro di me  
pieni di ciò che è accaduto, e io li vedo  
inermi fra le cose vere, chiedere che li protegga.  
Tra l'orizzonte che vibra nei vetri e il vuoto  
opaco del paesaggio, li ho guardati dileguare  
come ciò che sono stato.

Oggi vorrei che si schiudessero, per dire  
gli aghi di pino stesi lungo il viale  
della pineta che tremava in quella  
prima apparizione del mare,  
quando da poco parlavamo e diventava chiaro  
cosa saremmo stati insieme e cosa siamo adesso.  
Se l'ombra copre la casa e un mondo rosa  
esce dallo schermo nella stanza, ora che questa  
sequenza di anni diventa  
una cosa senza peso, solo il nostro  
frammento ancora mi appartiene  
e la sua pace è il nulla che difendo.

Guido Mazzoni è nato nel 1967. Le sue poesie sono uscite su riviste ("Paragone", "Poesia", "Nuovi Argomenti", "Letture") e nel *Terzo quaderno italiano* della collana di "Testo a Fronte" (Guerini, Milano 1992).

# Andrea Inglese

## Camera arsa

2.  
Ti guardo come attraverso una pioggia  
una tempesta, un sole a picco  
che ti disgrega in macchie di colore  
(la mia furia è l'elemento denso  
dentro cui passa, rifratto, il tuo volto  
e l'assillo del tatto  
non mi calma quando ti tocco).

T'imprimi a cascata in un arazzo  
di milioni di nervi,  
e la tua luce brucia la pellicola  
attacca come un acido i circuiti.  
Lo sapranno dopo, chini  
su un'aiuola della mia corteccia cerebrale  
registrando l'attività elettrica  
della retina, l'arco riflesso,  
la breccia neuronale.

3.  
Noi due assieme non abbiamo bisogno  
di sogni, né di saghe, leggende, riti,  
strumenti ad arco, non abbiamo  
bisogno di smalti, stucchi, porcellane,  
è nitido il motivo a spirale  
dei nostri polpastrelli, il foro  
uditivo sormontato da una conchiglia  
di carne, che sfiorata con mani  
o punta di lingua irradia  
ovunque la febbre, il tremore,  
il precipizio del sangue, è limpido,  
abbagliante il senso dei nostri  
organi, è chiaro l'uso del fiato,  
della saliva, del dito, delle ombre  
che passano nello sguardo, è sicura,  
sedativa la profondità dei varchi,  
delle gallerie, delle pieghe, è buona  
la superficie, la punta, la tinta  
dei risvolti, la stoffa e la fodera  
delle carni. Su questo altare  
la bibbia sono le nostre parole  
roche, sfuggite per sbaglio, le nenie  
dementi. Qui le divinità, tutte,  
tacciono, si spengono attonite,  
imparano da noi, spasmo per spasmo,  
i nutrimenti terrestri.

4.  
In questa cella ci rivoltiamo ardenti  
come in pentola, in trappola, all'inferno.  
Ogni nostro budello è una burella  
da percorrere ciechi verso un'aria,  
una luce, un sonno calmo d'evasi.

5.  
Sono confuso a forza di pensarti  
in tutte le pose del vizio  
senza pause librandoti su sedie  
ottomane, piedistalli. Non sono  
mai sazio di fabbricarti a mente  
pezzo dopo pezzo, per districare  
di nuovo gli arti, aprire le vie  
del bene, fin dentro le vene  
come ossesso, vampiro possederti.

(La mie mente d'orco, il mio piede  
di capro, i miei sensi di porco  
si spossano nel vento del tuo seno  
ricordato, labile, sfuocato  
come un petalo, un polline soffiato.)

9.  
Anche lo stile è una forma di possesso  
ed io - che così poco ti possiedo, perché  
passandoti la mano sulla nuca, vuota  
mi guardi, ti assenti, sali nel tuo fetale  
orgoglio e così fuggi il mio odio letale -  
ti vorrei dipingere con toni e cadenze  
appropriate al prodigio che non sei  
(autotorturata e intorno a te tanto  
torturante) nella lucentezza del colore  
ben temperato ti vorrei cagliare il sangue  
(cogliendoti una calma che non hai  
mai conoscendo terra, tarata dal vento  
che ti batte in testa), sotto lo scalpello  
piegarti o scheggiarti, importi a scoppi  
di martello tenere posture, inossidabili  
imposture del sorriso. E nell'eterno limbo  
dell'accordo perfetto lasciarti risuonare  
a lungo, come campana a morto.

Andrea Inglese (Torino, 1967). Vive a Milano. È stato redattore delle riviste "Baldus" e "Manocomete". Suoi saggi di letteratura e filosofia sono apparsi su diversi periodici. Ha pubblicato *Prove d'inconsistenza*, nota di G. Majorino, in *Poesia contemporanea. Sesto quaderno italiano*, a c. di F. Buffoni, Marcos y Marcos 1998. Di prossima pubblicazione, presso l'Editrice Zona, *Inventari*, di cui fa parte l'intera sequenza di *Camera Arsa*.

# Giovanna Tagliavini

## Carrozza cinque

\*\*\*

Di colpo traiettorie confuse  
incroci di passi frettolosi  
in un urto caldo d'ansia  
anticipano il segnale.

Scendi veloce, strisciando  
come fossi in fuga.  
Uscita si dice *salida*.  
È una questione di sfumature.  
Se ordini una *cerveza* ti fregano,  
devi chiedere una *cagna*.

Il rasta magrissimo vuole monete e alza la voce,  
"Vieni via", dici, tirandomi per il gomito  
e abbassi lo sguardo.  
Ho le labbra screpolate. A tratti sanguinano.  
Ad attesa si somma attesa e ovunque  
i cartelli avvertono di stare attenti  
e di tenersi stretti.

\*\*\*

Il tarlo volatile, detto capricorno  
come quelli che svolazzavano  
attorno ai tronchi della veranda  
e prendevamo a giornalate  
ha intaccato anche il mio legno.

Non sono serviti gli impacchi  
di erba e fango. Non serve la calce.  
I buchi si riaprono  
lasciando sanguinare a terra  
grumi di polvere.

\*\*\*

Le scie di rumore dei motorini  
attraverso i vetri aperti  
incidono il caldo estivo delle due  
col sapore di caffè ancora in bocca  
e la quotidiana protesta dei bambini  
prima del sonno.

L'odore di fumo di bistecca  
e di bagni appena puliti è troppo forte. Disorienta.

Sono sempre sulla difensiva  
e non ricordo quasi più  
come tornare.

\*\*\*

Carrozza cinque, fessure  
sporche, impolverate.  
Il treno ferma in tutte le stazioni.

Dal giornale legge, *salernitana venticinque*,  
*cinque squadre, quattro posti*,  
*odore di retrocessione*,

ma il tono di voce inscalfibile  
non parla  
di troie usate senza pagare o di insulti  
al venditore di cocco.

Non rispondermi con un'altra domanda.  
La sproporzione è colpevole  
tra ricchezza e istruzione,  
tu la vedi nella fuga di cemento  
a stento percettibile tra lastra e lastra  
sul limite del corridoio,

nella sutura dei pensieri,

nel contorno fuoco delle nubi  
al tramonto. Pende. Diluvia.  
Ho le scarpe da pioggia  
e fra i piedi le solite parole asciutte.

\*\*\*

Le strade nei nuovi paesi di mare  
hanno nomi di prudenza.  
Un provincialismo senza memoria  
percorre i lotti, a destra animali e fiori  
a sinistra pittori mescolati a scrittori.

Una tristezza euforica sopravvive  
ad un rumore che non lascia spazio  
per una sola parola tentata  
o per una frase canticchiata.

Giovanna Tagliavini è nata nel 1971 a Bologna dove ha studiato, si è laureata in Filosofia e dove tuttora vive e lavora. Ha collaborato alla collana di filosofia *Arcipelago*. Ha vinto nel 2000 il primo premio della 21ª edizione dell'Incontro nazionale di poesia giovane dello Stabile di Poesia del Gruppo Fara di Bergamo.

# Gian Maria Annovi

## Seconda persona variabile

\*\*\*

(e questo non lo puoi bere)

né l'acqua che cade dal basso  
dai rubinetti delle case

(né farlo giocare nella gola)

non è la parola pulita  
ma tatuata in pallido

e che poi fa le briciole

fa sbriciolare i tuoi atomi

\*\*\*

noi da questa regione celeste  
fotocopiata e non autorizzata  
e forse anche bassa se c'è  
risoluzione delle cose

fotocopia del cielo / fotografia  
dell'acqua  
fatto tutto il liquido secco

non quello che lava le macchie  
che leva i vestiti

che bianca di bianco e dilaga

\*\*\*

poi vengono a dirci di smettere  
perché si dorme e  
questo fiato che c'è  
li sommerge

ma noi che non siamo nemmeno  
né riposati né riprovando sempre  
per questo

le posizioni ancora degli occhi  
le posture del gesto

perciò imperfette

\*\*\*

perché non vengono quelli  
che chiamiamo.

perché non vengano che  
chiamavamo. che facevamo  
rumori grossi a volta anche tossi  
costanti

e che poi siamo stanchi.  
che non possiamo far morti  
per sempre

né stare ancora così

(per niente)

\*\*\*

lo pregavo per queste fessure  
per non scendere sempre nei campi  
le sere  
per le masticature di mille  
farfalle. di bocche. di labbre.  
per sanguinature.

poi chiamavo con tosse sicura  
con parola con soffio pesanti

(e mi venne di fianco)

(mi distrusse le anche)

\*\*\*

poi siamo recisi dal muro  
che fa il togliamento sottile  
che fa la frattura dei pochi  
richiami / ricamo veloce  
di buio.  
nei corridoi. nelle sale.  
che non fa ricrescere niente.

occorre dire il nostro nome

(che ci chiamiamo sempre)

Gian Maria Annovi, è nato nel 1978. Ha pubblicato la plaquette *Denkmal* (Ed. L'Obliquo, 1998). È presente nel volume *L'opera comune (antologia dei poeti nati negli anni settanta)* a cura di G.Ladolfi. Suoi testi sono apparsi sulle riviste *Atelier* e *Poesia*. Ha collaborato come drammaturgo per la compagnia di danza Elleboro e con il coreografo e danzatore Tony Rizzi per lo spettacolo *Judy is angry*.

# Edoardo Sanguineti

## Cose

62.

io l'ho sputata e succhiata, insalivandola, cete origine du monde, mille e una notte:  
(e mille notti, e mille giorni, ancora):

così, ci ho perduto il mio conto: (è una nuova,  
però, regola antica, che si confonde, nel coito, il conto, ai buoni amanti: è tutto fatto  
apposta (così si spiega in versi), per depistarsi l'invidia, le male sorti, le male lingue:  
qualunque gelo, poi, di gelosia):

ma ragazzo, oh gran dio, come ero incauto, cautamente, io!  
Mi facevo addizioni, sottrazioni (e percentuali, e statistiche): mi fabbricavo, attento,  
per me, tutto un avere, tutto un dare (e un dire):

siamo, mia fregna, mia vecchia vigna,  
mia vita, una vetusta molto partita doppia: (è un liquore (un liquame), un corpo arcaico):

63.

ho praticato le bilocuzioni, per riuscirci a vedermi: fuori di me, fuori di te, in un vuoto:  
oggi, più non mi basta: e oscillo, lì, così, tra le mie tetre tetra- e le mie penta-  
locuzioni): (e le endeca-, le dodeca-, le icosa-):

(e le miria-, e le giga-): sono  
un poligono, un polittico: (mi tengo mille migliaia di profili): (meglio, mi tengo le mille  
vita, come i mille gatti):

sono qui e là, giù e su: sono un uomo, e non sono, e non so):

Edoardo Sanguineti, Genova 1930. Dei suoi molti libri, ricordiamo: *Laborintus* (1956), *Triperuno* (1964), *Wirrwarr* (1972), *Postkarten* (1978), *Stracciafoglio* (1980), tutte raccolte poi in *Segnalibro*, Feltrinelli (1982); *Novissimum Testamentum*, Manni 1986, *Bisbidis*, Feltrinelli 1986; *Corollario*, Feltrinelli (1997), *Cose*, Tullio Pironti (1999).

# Antonio Porta

## Aggressioni

voto  
per chi voti  
altro che voto  
qui c'è il vuoto  
apri qui e guarda  
tutti i tuoi voti dove sono finiti  
e i tuoi  
io ci sputo sopra al voto  
io ci sputo sopra alla scheda  
sputo e piego: così  
lo sai poi chi vota per davvero!  
chi ha la maggioranza  
anche di più uno  
più uno  
e ti fotte  
e sai com'è la maggioranza come è fatta  
sempre dagli altri  
riso e poi riso  
zanzare e poi zanzare  
accendi un po' la TV!

8.5.1976

televisione  
sì, la televisione  
lasciami la mia televisione  
che sto qui a guardarmela in pace  
sì, sono calma  
perchè c'è la televisione  
non importa quello che c'è  
mi piace la rubrica: sapere  
anch'io so un sacco di cose  
se me la spegni ti ammazzo  
vai via  
sta lontano da qui  
qui ci sto io  
a guardare  
mi devi accecare se non vuoi  
assassino, mi vuoi accecare  
se me la butti dalla finestra ti butto anche te  
dietro  
con tutta la casa  
il letto, i vasi da notte  
la cucina  
il frigo  
...  
qui in pace  
la mia luce  
la TV

22.5.1976

**Nota.** I due inediti di Antonio Porta che qui presentiamo, e per i quali ringraziamo la sensibilità e la generosità di Rosemary Ann Liedl, fanno parte di una raccolta incompiuta del 1976, dal titolo "Aggressioni - parole per il teatro", che si colloca tra il romanzo "Il re del magazzino", "Le brevi lettere", di quello stesso anno, e "Passi Passaggi", del 1978. La forza straordinaria di questi testi sta soprattutto nel linguaggio concreto ed affilato, tutto volto a scardinare i simulacri della cultura di massa (basti pensare al ruolo che in queste poesie riveste la televisione). E non a caso, le annotazioni, datate 13/06/1976, che accompagnano questo progetto, riportano: "Per AGGRESSIONI occorre fare l'elenco delle parole familiari e casalinghe: frigorifero cucina a gas stufa stati di età: bambino adolescente vecchiaia (o vecchio) in modo che l'aggressione verbale copra tutto l'arco delle attività domestiche". In questi versi ritroviamo tutti gli elementi della poetica portiana, l'ossessiva ritmica testuale che diventa significato, le forme della crudeltà: ammazzare, aggredire, accecare, assassinare. Ed è alla concretezza del linguaggio, allo "spessore fisico", come lo ha definito Niva Lorenzini, che si deve la percezione di un talento straordinario, di una intensità visiva capace di cogliere il senso profondo della storia, in grado di sezionare, sulla pagina, elementi di un presente alieno, divenuto, per noi, oggi, quotidiano e, quasi normale. Certo è che in anni in cui la poesia sembra disertare la storia, questo Porta ritrovato ci ricorda che, come già scriveva in "Il poeta e la storia", oggi ne "il progetto infinito" "un poeta deve avere le antenne", e "non può vivere fuori dalla storia". **Fabrizio Lombardo**

Antonio Porta (Vicenza 1935 - Roma 1989). Dei suoi molti libri ricordiamo: *Quanto ho da dirvi* (1977) che raccoglie le opere dal 1960 al 1974, *Passi passaggi* (1980), *Il giardiniere contro il becchino* (1988), *Poesie* (1999).

# Guillevic

## I carnai

**G**uillevic in *Vivre en Poésie*, racconta come sono nati i testi di *Les Charniers*: "Come ho scritto *Les Charniers*? Un giorno del Maggio '45, dopo l'8 maggio, quando abbiamo cominciato a sapere ciò che era veramente successo, quando abbiamo visto ritornare i deportati e abbiamo avuto le foto dei carnai. In quel periodo andavo spesso con Éluard a trovare Picasso nel suo studio... Quel pomeriggio eravamo solo noi tre. Parlavamo. Picasso era andato al mattino a veder arrivare i treni dei deportati... La sera stessa, quando sono rientrato a casa, ho scritto di getto, senza fermarmi *Les Charniers*. A conti fatti queste poesie sono una cristallizzazione d'impressioni, di esperienze, di

**Traduzioni e nota di MANUELA PASQUINI**

*Les Charniers* (da *Exécutoire*)

\*

Passez entre les fleurs et regardez  
Au bout du pré c'est le charnier.

Pas plus de cent, mais bien en tas,  
Ventre d'insecte un peu géant  
Avec des pieds à travers tout.

Le sexe est dit par les souliers,  
Les regards ont coulé sans doute.

-Eux aussi  
Préfèraient des fleurs.

\*

A l'un des bords du charnier,  
Légèrement en l'air et hardie,

Une jambe - de femme  
Bien sûr-

Une jambe jeune  
Avec un bas noir

Et une cuisse,  
Une vraie,

Jeune - et rien,  
Rien.

\*

Si ce n'était pas impossible,  
Absolument,  
On dirait une femme  
Comblée par l'amour  
Et qui va dormir.

contatti con le cose morte..." (da *Vivre en Poésie*, éditions Stock, 1980). La parola asciutta di Guillevic rivela la sua straordinaria potenza nel nominare l'orrore dei campi, dei carnai nazisti. Il valore assoluto della parola nella sua essenza riesce a creare quel silenzio necessario perché le immagini dei corpi ammassati, frammentati, decomposti si imprimano nella coscienza. Guillevic ci invita a "passare fra i fiori" e conduce il nostro sguardo prodigiosamente, dalla massa dei corpi fino ai loro dettagli, riesce così a rendere visibili le vittime innocenti e a dare dignità a chi ha subito l'umiliazione più feroce, la totale perdita di una identità. Accanto a *Les Charniers*, Bretagne, uno fra testi più significativi della poesia francese della Resistenza.

*I carnai*

\*

Passate fra i fiori e guardate  
In fondo al prato c'è il carnaio.

Non più di cento, ma ben ammassati,  
Ventre di insetto un pò gigante  
Con piedi che attraversano tutto.

Il sesso si riconosce dalle scarpe,  
Gli sguardi si sono forse sciolti.

-Anche loro  
Preferivano i fiori.

\*

A uno dei bordi del campo,  
Leggermente all'aria e ardita,

Una gamba-di donna  
Certamente-

Una gamba giovane  
Con una calza nera

E una coscia,  
Una vera,

Giovane-e niente,  
Niente.

\*

Se non fosse impossibile,  
Assolutamente,  
Si direbbe una donna  
Pagata d'amore  
Che sta per dormire.

\*

Lequel de nous voudrait  
Se coucher parmi eux

Une heure, une heure ou deux,  
Simplement pour l'hommage.

\*

Où est la plaie  
Qui fait réponse?

Où est la plaie  
Des corps vivants?

Où est la plaie -  
Pour qu'on la voie,

Qu'on la guérisse.

\*

Ici  
Ne repose pas,

Ici ou là, jamais  
Ne reposera

Ce qui reste,  
Ce qui restera  
Des ces corps là.

\*

*Bretagne* (da *Exécutoire*)

Il y a beaucoup de vaisselle,  
Des morceaux blancs sur le bois cassé,

Des morceaux de bol, des morceaux d'assiette  
Et quelques dents de mon enfant  
Sur un morceau de bol blanc.

Mon mari aussi a fini,  
Vers la prairie, les bras levés,  
Il est parti, il a fini.

Il y a tant de morceaux blancs,  
De la vaisselle, de la cervelle,  
Et quelques dents de mon enfant.

Il y a beaucoup de bols blancs,  
Des yeux, des poings, des hurlements,

Beaucoup de rire et tant de sang  
Qui ont quitté les innocents.

\*

Chi di noi vorrebbe  
Stendersi vicino a loro

Un'ora, un'ora o due,  
Semplicemente per un omaggio.

\*

Dov'è la piaga  
Che dà la risposta?

Dov'è la piaga  
Dei corpi viventi?

Dov'è la piaga-  
Per poterla vedere

Per poterla guarire.

\*

Qui  
Non riposa,

Qui o là, mai  
Avrà riposo

Ciò che resta  
Ciò che resterà  
Di quei corpi.

\*

*Bretagna*

Ci sono molti piatti,  
Dei pezzi bianchi sul legno rotto,

Pezzi di tazza, pezzi di piatto  
E qualche dente del mio bambino  
Su un pezzo di tazza bianca.

Anche mio marito ha finito,  
Verso la pianura, le braccia alzate,  
È partito, ha finito.

Ci sono tanti pezzi bianchi,  
Piatti, cervelli  
E qualche dente del mio bambino.

Ci sono molte tazze bianche,  
Degli occhi, dei pugni, delle urla,

Le risa e tanto sangue  
Che hanno abbandonato gli innocenti

Guillevic nasce a Carnac il 5 Agosto del 1907. Cattolico praticante sino ai trent'anni, diventa simpatizzante comunista al momento della guerra di Spagna. Nel 1942 avviene l'incontro con Paul Eluard. Testi di Guillevic saranno pubblicati nella famosa antologia clandestina curata da Eluard: *L'honneur des poètes*. Fra i numerosi riconoscimenti il Prix de Poésie de l'Académie Française nel 1976 e nel 1984 il Grand Prix National de Poésie. Guillevic muore a Parigi nel Marzo 1997 lasciando un'opera poetica vastissima tradotta in 40 lingue, fra le numerose raccolte citiamo: *Terraqué* (1942) *Exécutoire* (1947) *Carnac* (1961) *Sphère* (1963) *Inclus* (1973) *Étier* (1979) *Art Poétique* (1989) *Le Chant* (1990) *Possible futurs* (1996). Manuela Pasquini, poetessa e traduttrice, è nata nel 1964 a Bologna dove vive e lavora.

# Nicole Brossard

## Velocità d'acqua

**N**ata a Montréal nel 1943, Nicole Brossard pubblica nel 1965 "Aube à la saison" considerata una delle più importanti opere poetiche contemporanee. Nello stesso anno fonda con Roger Soublière la rivista di poesia "Barre du jour". Dal 1968 partecipa a numerose attività culturali a Québec e all'estero e,

Traduzioni di  
RICCARDO HELD

dal 1975 s'impegna in particolare nella lotta femminista. Sino al 1975, la sua opera poetica, raccolta in "le Centre blanc" del 1978, si caratterizza per il lavoro sul significato e il funzionamento dell'immaginario, ricerca che ha molto influenzato la giovane poesia formalista. È anche autrice di romanzi e saggi sulla scrittura.

Da "Musée de l'os et de l'eau"

\*

l'eau l'idée de l'eau caressée  
nous répétons souvent  
les mêmes signes en touchant  
le fond des pensées  
peau riante saline

\*

or il faut rapporter le silence  
au début de la phrase rallier  
les plans de vertige et d'ivresse  
car le désir à bout de bras  
nous plonge vite parmi  
la mer déjà bleue déjà novée

\*

sous la pression de l'eau  
l'idée toute l'idée de l'ombre en nous  
le courant des pensées a suivi  
si intime si fragile émail quotidien  
un bain de lumière un jeu  
d'ombres et de moeurs  
sous la pression des mots

Da *II Teatro: velocità d'acqua*

\*

l'acqua l'idea dell'acqua accarezzata  
noi spesso ripetiamo  
i medesimi segni nel toccare  
il fondo dei pensieri  
pelle che sa di sale e sta ridendo

\*

c'è da fare il riporto del silenzio  
ora, a inizio di frase collegare  
la vertigine al piano dell'ebbrezza  
perché già il desiderio a piene mani  
ci spinge in fretta in fondo in mezzo  
al mare che è già azzurro, già annegato

\*

sotto l'acqua che preme  
l'idea, tutta l'idea dell'ombra è in noi  
e di seguito il flusso dei pensieri  
fragile tanto e interno smalto quotidiano  
un bagno di luce un gioco d'ombra  
e di usi conosciuti  
sotto il peso che preme: le parole

\*

j'ai longtemps en espaçant  
le sommet des vagues touché  
l'eau du ravissement  
la nappe liquide de la nuit

\*

rien n'adoucit le monde  
il y a des mots qui disparaissent  
repris par la mer et ses plis  
d'architecture féconde  
pendant que rapprochée de nos lèvres  
intriguées devant la marée  
noire  
la nuit brandit son écho

\*

nos vies sont ainsi faites rondes  
pour l'éternité avec des soupirs  
et de grands cailloux monstres avalant  
si naturellement le présent  
pendant que nous regardons  
montré au poignet  
battre nos veines

\*

je m'attends à des mots  
d'extrême joie instable  
au bout de notre apparence  
là où nous cherchons  
à protéger l'espèce

\*

l'univers est dans la page à la page  
suivante  
comme l'aube efface la nuit  
l'eau a lavé la ciel puis on a dit  
que l'encre avait fui emportant avec elle  
les écailles et les antennes  
tout le système de reproduction  
la nudité des êtres de raison

\*

tanto tempo ho toccato  
ravviando la cresta delle onde  
l'acqua della vertigine  
la tovaglia liquida della notte

\*

niente fa meglio il mondo  
parole si dissolvono  
riassorbite dal mare e le sue pieghe  
di architettura fertile  
mentre più vicina alle nostre labbra  
che la marea tiene in ostaggio  
nera  
la notte brandisce la sua eco

\*

le nostre vite sono fatte tonde  
in eterno così con dei sospiri  
e con dei grandi mostruosi sassi  
che inghiottono il presente  
tanto naturalmente  
mentre noi ci guardiamo,  
orologio al polso,  
pulsare le vene

\*

mi aspetto parole  
di estrema gioia instabile  
al culmine del nostro apparire  
là dove cerchiamo  
di proteggere la specie

\*

l'universo è nella pagina alla pagina  
seguinte  
come l'alba cancella la notte  
l'acqua ha lavato il cielo poi si è detto  
che l'inchiostro era fuggito portando con sé  
le scaglie e le antenne  
tutto il sistema riproduttivo  
la nudità delle creature di ragione

Riccardo Held, nato a Venezia nel 1954, è poeta, traduttore e consulente editoriale. Nel 1996 ha vinto il premio Montale con *Il guizzo irriverente dell'azzurro*, edito da Marsilio. Ha pubblicato inoltre traduzioni di romanzi, teatro e poesia dal francese e dal tedesco.

# Anne Michaels

## Modersohn - Becker

**Traduzioni di MONICA PAVANI** La pittrice tedesca Paula Becker (1876-1907) considerò entrambe le incombenze - i doveri familiari e la sua arte - con pari sollecitudine; la sua breve vita fu segnata da un terribile dissidio fra le due. Lasciò la colonia di artisti di Worpswede, dove vi-

veva con il marito, il pittore Otto Modersohn, per andare a Parigi. Tornò al suo matrimonio e più tardi quello stesso anno, all'età di trentun anni, morì improvvisamente, poco dopo aver dato alla luce la loro unica figlia. (da *Miner's Pond*, McClelland & Stewart, 1991)

*"Ci sono vari di gradi di potere nel mondo, ma in nessun caso la differenza di grado è così ampia come fra la volontà umana e il desiderio umano, proprio come l'acqua bolle a una temperatura e il ferro fonde a un'altra".*

Fëdor Dostoevskij

1.

Lasciarlo non mi ha liberata.

Tutto il giorno, a Worpswede, la pioggia si allunga colando a terra,

l'aria come venature di legno; groppi di nuvole.

La corteccia raggrinzita sugli alberi gracili:

dita esageratamente lunghe nell'acqua.

Alla fine del sentiero, il mio maglione è imperlato di un velo di nebbia, un'armatura d'argento.

Dove la strada s'incunea nella foresta,

cavalli da soma barcollano come sollevatori di pesi.

La neve è sporca di primavera, il fango chiazza

i piedi degli alberi, sembrano pozze d'ombra.

Sono giorni in cui non viene mai giorno;

di notte la stessa tenebra ricade dov'era.

Gli sentivo l'odore di pipa fra i capelli.

Prima di andarmene,

in quella strana quiete di casa invernale,

le finestre trasalirono ammutolite dal ghiaccio -

MODERSOHN—BECKER

*There are many degrees of power in the world, and nowhere is the / difference in degree greater than in the case of human will and human / desire, just as water boils at one temperature, and molten iron at another. "*  
/ Fyodor Dostoevsky //

*I / It did not free me to leave him. // All day at Worpswede rain stretches to / the ground, / air like wood grain; burls of cloud. / Bark puckers on thin / trees: / fingers too long in water. / By the end of the path, my sweater is / beaded / with mist, a silver armour. / Where road wedges forest, / workhorses stagger like bodybuilders. / Snow is messy with spring, mud / stains / under trees, like pools of shadow. / These are days when day doesn't*

noi seduti vicini sulle scale.

Lui col capo appoggiato alla ringhiera.

Tutti dissero che ero egoista.

La paura è egoista.

Da Parigi scrissi il suo nome su un anno di buste

finché finalmente ne distinsi

la forma: Otto - due corpi, due bocche.

La fogna inondata di luci

e lungo la strada vuota sentii la nostra solitudine nella gola di un cane.

Ogni via per entrare in me stessa

si riempie di sangue.

La gioia vicina allo sgomento; colore,

il battito caldo che dolera nelle vene.

In questa luce i suoi occhi sono rappresi d'olio.

Lo studio odora del fumo di legna.

Gli uccelli pongono le solite domande.

Ho le mani sporche del suo volto.

*arrive / at night the same darkness falls into place. // I could smell pipe / smoke in his hair. / Before I left, / in the peculiar quiet of a winter house, / windows startled dumb with ice / we sat together on the stairs. / His head / leaned on the banister. / Everyone said I was selfish. / Fear is selfish. // From / Paris I wrote his name orra year of envelopes / until I finally saw / the shape / of it: Otto - two bodies, two mouths. / The gutter ran with lights / and in / the empty street I heard our loneliness / in a dog's throat. // Every way into / myself / fills up with blood. // The joy that's close to terror; colour, / the hot / pulse that hurts through veins. // In this light his eyes are clotted with oil. / The studio smells of wood smoke. / The birds ask their same questions. // My / hands are stained with his face. //*

2.

Nel 1900, i quadri di Cézanne erano accatastati contro un muro

nello scantinato di Vollard. Non ci credevo, quei quadrati segreti di colore, là che fermentavano al buio,

non riconosciuti.

Dopo di che Parigi non fu più la stessa.

E guardando Rodin che plasmava il pensiero,

come un cieco apprende i lineamenti di un volto,

vidi cosa significa fondersi al lavoro.

Rodin sentì che Clara la scultrice poteva divenire, e asportò l'eccesso.

La mia amica venne alla luce fra le sue mani.

Guardandolo raccogliere i capelli da un cranio di pietra come acqua corrente,

aprendo il viso

all'amore -

seni come foglie grondanti d'acqua,

gambe rigide come radici -

a un tratto capii che anche dipingere

non ti lascia mai scampo

dalla consapevolezza della mano umana:

la sorgente di luce

è il corpo del pittore.

Pensai che trovare il mio centro acceso

mi avrebbe insegnato il colore.

Clara girava attorno alla sua creta mentre io fissavo le tele così a lungo

da essere trascinata sotto.

Anche lo spirito ha dei limiti,

e l'umiltà sorge come silenzio,

il silenzio della luce, l'oro che sorge dai campi.

Lasciammo Parigi, il Pont des Arts

ancora fiancheggiato di violette.

A Worpswede, le colline bruciavano sotto il vetro di settembre.

*2 // In 1900, Cezanne's paintings were stacked against a wall / in / Vollard's basement. I couldn't believe / those secret squares of colour, / fermenting in the dark, / unrecognized. / Paris wasn't the same after / that. / And watching Rodin shape thought. / Like a blind n-an learning / a face, / I saw what it means to merge with work. / Rodin, who felt the / sculptor Clara could become, / cut away the excess. / My friend emerged / in his hands. // Watching him gather hair like flowing water / from a / stone scalp, / pulling the face open / into love - / breasts like leaves / dripping with rain, / legs taut as roots - / I suddenly understood that / painting too / never lets you escape / awareness of the human hand: / the / source of light / is the painter's body. // I thought that finding my own / hot centre / would teach me colour. / Clara circled her clay while I stared / so long at the canvas / I was dragged under. / Even the spirit has limits / humility rising like silence / the silence of light, gold rising from the fields. // We left Paris, the Pont des Arts / still lined with violets. / At / Worpswede, the hills burned under September's glass. / Clara and I wore*

Io e Clara eravamo vestite di bianco per assorbire l'ultima luce,

come il pane l'ultimo cucchiaino di minestra.

La prima volta che vedemmo Rilke stava spingendo dei mobili fuori da una porta. Sottotitolai la scena:

Lottare, con un tavolo;

appresi in seguito quanto quella frase cogliesse il vero.

Accanto al fuoco, ad ascoltare musica da camera,

quel genere di musica in cui la perdita si infila i guanti.

Gli occhi di Rilke puntati su di noi.

Quella notte disse cose come "lasciatemi nella tempesta!"

e "datemi l'autunno!"

Tutti erano consci della sua presenza.

Mi seguì fuori;

ci bagnammo il viso nell'aria fredda.

Quello che mancava in me, Rilke lo sapeva.

Notti insieme, tè a mezzanotte

nel mio studio, dove, disse,

"tutto diventa misterioso".

Parlammo di Tolstoj, e di come dobbiamo guadagnarci

la morte. Da Rilke si impara l'amore

solo guardandolo tenere in mano una tazza o sbucciare un'arancia.

Tetti neri sgorgavano da un velo di neve,

parole su una pagina. Alla finestra, noi con le gambe

lunghe una contro l'altra, erba nella corrente.

Ma il suo è un amore che si approfondisce

solo con la perdita. Sente l'odore di ciò che brucia

più di quel che nasce.

Rilke, non fare lo "scrittore", resta

un uomo che scrive!

*white to soak up the last light, / like bread the last bit of soup. // We first / saw Rilke pushing furniture / through a doorway. I named the scene: / Struggle, With A Table; / later learned the truth of it. // By the fire, / listening to a chamber concert, / the kind of music where loss wears / gloves. // Rilke's eyes were on us. / That night he said things like "let me / stay in the storm!" / and "give me autumn!" / Everyone was aware of / him. // He followed me outside; / we washed our faces in the cold air. // // What was missing in me, Rilke knew. // Nights together, midnight tea / in my studio, where, he said, / "everything becomes mysterious." // He / talked about Tolstoy, and how we must earn / death. From Rilke you / can learn about love / just watching him hold a cup or peel an orange. // Black roofs bled through thin snow, / words on a page. At the window, / our legs / long against each other, grass in a current. // But his kind of / love deepens / only with loss. He smells what's burning / better than / what's fresh. / Rilke, don't be a "writer," stay / a man who writes! /*

“E tu cosa ne sai, Paula?”

Era così. Per lui, io ero Paula.  
Ma lui restò sempre “Rilke”.

Fuori a pattinare sul laghetto di Natale;  
lampade come gufi fra gli alberi.  
Schiacciai ventagli di abete rosso e affondai il viso nelle  
mani  
come in un libro. Rilke intanto leggeva in casa,  
la sua testa meravigliosa china in cima al corpo  
come un gambo “spezzato” dalla linea d’acqua in un  
vaso.

Sposò Clara e presto lei si mosse in orizzontale,  
una polena su una nave, incinta della loro figlia.  
La barriera invisibile di lui in mezzo a loro;  
uccelli che sbattono contro il vetro.

Una volta sposata, la mia estetica divenne fisica,  
una conoscenza che non riuscivo a dipingere:  
un mucchio di zenzero selvatico,  
con le estremità gialle che si arricciano sul tavolo;  
la camera da letto bianca di betulle, i visi freddi,  
il tepore di noi sotto i vestiti - a volte  
cioccolata, una coperta - finché il buio  
ruzzolava sopra la luce, lasciando solo  
un piccolo contorno vuoto attorno alle stelle.  
La bellezza accidentale  
delle cose portate in casa da fuori,  
foglie e erba gialla schiacciata raccolte nei maglioni:  
la vita impreveduta che torceva i nostri giorni.  
E poi seguire le sue tracce: il dondolio ininterrotto della  
sedia, pipa accesa,  
la mela che cambiava colore sul piatto.

Solo l’amore vede ciò che è familiare per la prima volta.

La luce mutare il viso di Otto, mutare  
lui.  
L’inverno tingere i muri d’azzurro.

*“What do you know about it, Paula?” // That’s how it was. To him, I was Paula. / But he was always “Rilke.” // / Skating on the Christmas pond; / lamps like owls in the trees. / I crushed fans of spruce and buried my face in my hands / as if in a book. While Rilke read inside, / his beautiful head bent from his body / like a stem “broken” by the line of water in a vase. // He married Clara and soon she was moving horizontally, / a figurehead on a ship, pregnant with their daughter. / His invisible barrier between them; / birds hitting glass. // • // Married, my aesthetic turned physical, / a knowledge I couldn’t paint: / a heap of coltsfoot, / its yellow points curling on the table; / the white bedroom of birches, our faces cold, / the warmth of us under clothes - sometimes / chocolate, a blanket - until darkness / rolled on top of the light, leaving only / the small breathing spaces of stars. / The accidental beauty / of things brought in from outside, / leaves and crushed mignonettes carried in on sweaters: / the unplanned life that purled our days. / Following his trail: chair still rocking, lit pipe, / the apple changing colour on the plate. // Only love sees the familiar for the first time. // The*

Immaginare lui nudo, anche mentre era lì in piedi,  
nudo.

Aperta dalle colline;  
il giallo metallico estenuante delle foglie di betulla  
in mezzo ai denti;  
il gelo verde della foresta sulle spalle.  
Il ghiaccio mi riempiva le vene,  
il laghetto del colore dei fantasmi annegati, frastagliato  
come un’ombra.

Gli alberi premevano per spuntarmi dalla gola,  
le foglie mi affollavano gli occhi e  
guardai. Colma di riconoscenza, fino a esplodere di  
forme e colori.

Tenni mio marito dentro di me fino a sentire il suo  
volto nel mio,  
finché la mia pelle fu cieca di troppa attenzione -  
e ancora non sapevo nulla, ancora  
la mia mano era stupida.  
I miei occhi divennero neri, io con il pennello in  
mano,  
strozzata sul filo di una canzone.

Ricominciai da capo; da dove tutto ha inizio:  
il corpo. A lezione di disegno dal vero,  
per addestrare la mia mano a vedere.

A Parigi da sola,  
mentre la mia famiglia aspettava che mollassi  
così avrei potuto tornare a essere “felice”.

Ogni giorno, il fallimento mi ribolliva in gola  
e non accennava a spostarsi.

L’ossessione è il sacrificio della luce  
alla ricchezza dell’immersione.  
Ma l’amore è separazione,  
la membrana dell’arancia che si divide,  
la superficie d’argento

*light changing Otto’s face, changing / him. // Winter turning the walls blue. / Imagining him naked, even as he stood there, / naked. // • // / Opened by hills; / unnerving metal yellow of birch leaves / between my teeth; / forest’s green chill on my shoulders. / Ice filled my veins, / the pond the colour of drowned ghosts, ragged as a shadow. / Trees pushed up through my throat, / leaves crowded my eyes and / I looked. Grateful, bursting with shape and colour. / I held my husband until I felt his face inside my own, / until my skin was blind with attention - / and still I didn’t know anything, still / my hand was stupid. / My eyes went black, I held the brush, / choking on a thread of song. // • // I started again; where everything starts: / at the body. / Classes in life-drawing, / training my hand to see. // In Paris alone, / my family waiting for me to give up / so I could go back to being “happy.” // Every day, failure boiled up into my throat / and stayed there. // / Obsession is the sacrifice of light / to the richness of submergence. / But love is separation, / the membrane of the orange dividing itself; / the surface of silver / that turns glass into a mirror. / There’s failure in every voice. //*

che muta il vetro in uno specchio.

C’è un fallimento in ogni scelta.

L’arte emerge dal silenzio;  
silenzio, dal posto di ciascuno nel mondo.

Non che il colore catturi la luce,  
è la luce che si libera dal colore.

Immaginai l’autunno a Worpswede, il filo rosso  
aggrovigliato dei cespugli vuoti, un cielo di ceramica  
crepato dai rami. Sprofondai nei miei abissi,  
inspirando come se le mie ossa fossero cedro.

Non mi sono mai sentita così vicina all’amore  
come in quella città, completamente sola.

Le stelle sono cuspidi guizzanti di serpenti;  
il chiarore stellare, la pelle fragile che si lasciano dietro.

I miei sogni desideravano Otto, la foresta, casa.  
Mi svegliai e lo spazio era vuoto, a parte i quadri:  
la mia figliastra che suona il flauto,  
vocali vuote che scivolano fra gli alberi,  
scorrendo dietro di lei;  
i capelli neri di mia sorella legati stretti,  
morbidi come un visone, la sua treccia una coda intrisa  
d’acqua lungo la schiena.

Poi mi sentii impazzire - le mie due vite,  
simultaneamente.

Due bianchi: la neve sulle betulle.

Il compimento è senza parole,  
il silenzio della pelle che prende il sopravvento.

*Art emerges from silence; / silence, from one’s place in the world. // • // Not that paint captures light, / but that light breaks free from the paint. // I imagined autumn in Worpswede, the tangled red / wire of empty bushes, a ceramic sky / crazed with branches. I sank deep in myself, / breathing in as if my bones were cedar. // Nowhere have I felt closer to love / than there, alone in that city. // Stars are flickering tips of snakes; / starlight, their fragile skin cast behind. // My dreams longed for Otto, for forest, for home. / I woke and the space was empty, except for paintings: / my step-daughter playing recorder, / hollow vowels slipping through the trees, / streaming behind her; / my sister’s black hair pulled tight, / sleek as a mink, her braid a watery tail down her back. // Then I felt crazy- my two lives, simultaneous. // Two whites: snow on the birches. // • // Fulfilment is wordless, / the silence when skin takes over. // But when you’re not speaking*

Anne Michaels, nata a Toronto (Canada) nel 1958, è considerata fra i più originali talenti della narrativa di lingua inglese. Si è affermata come autrice di poesia con le raccolte *The Weight of Oranges* (1986) e *Miner’s Pond* (1991). Ha pubblicato inoltre il romanzo *In fuga* (Giunti 1998).

Monica Pavani è nata a Ferrara e da pochissimo sta in un bel vicolo, che si chiama Sguazzadori. Poetessa e traduttrice, ha pubblicato le raccolte *Fugatinanti* (Mobydick 1996) e *Con la pelle accanto* (Mobydick 2000).

Ma quando non stai parlando con la pelle,  
devi amare col linguaggio.  
Rilke direbbe che è ancora più intimo -  
l’istante in cui le parole diventano immagine,  
balzando dalla sua gola al mio occhio interno.

Il primo giorno di primavera, con Otto in giardino.

Mia madre attraversò l’erba, a braccia spalancate,  
come una bambina che aspetta di essere presa in  
braccio.

In viaggio verso di me dalle cinque di mattina.

Portammo il tavolo fuori in veranda,  
apparecchiammo con i piatti azzurri.  
Il mio vestito tondo come la tovaglia che fluttuava.

3.

Rami intinti, che gocciolano.  
La pioggia entra dappertutto, la sua ombra animata  
copre ogni superficie.  
I sogni che di solito evaporano alla luce  
restano bagnati di buio.

Essere alla ricerca di qualcosa che non riesco a trovare  
mi rende stranamente soddisfatta.  
Mi riempie di tempo.

Tutta la vita ho detto grazia  
invece di fame; invisibile, che odora di terra,  
pesante come il bestiame in un campo che s’oscura,  
con i corpi animali che accostano il muso al terreno,  
le collane di campanacci.

Ogni quadro è un modo di dire addio.

*with skin / you must love with language / Rilke would say that’s even more intimate - / the instant words become picture, / leaping from his throat, to my inner eye. // • // The first spring day, with Otto in the garden. // My mother crossed the grass, her arms open, / like a child waiting to be lifted. // Since five in the morning she’d travelled towards me. // We pulled the table out to the verandah, / set the blue dishes. / My dress round as the billowing cloth. // 3 / Branches dip, dripping. / Rain gets in everywhere, its animated shadow / fills every surface. / Dreams that usually evaporate in the light / stay wet with darkness. // That I’m looking for something I can’t find / makes me strangely satisfied. / It fills me with time. // All my life I’ve been saying grace / for hunger: invisible, smelling of earth, / heavy as cattle down a darkening field, / their bodies pushing their heads close to the ground, / their necklaces of bells. // • // Every painting is a way of saying goodbye. /*

# Edoardo Sant'Elia

## Narrate, narrate, qualcosa resterà

Voglio parlare di narrativa, ma non di narratori in senso stretto. Voglio parlare di romanzi in versi e di romanzi costruiti con parole e immagini; voglio parlare di poeti e fumettisti capaci di costruire storie, d'inventare un universo completo in ogni dettaglio – s'intende, i dettagli importanti.

Dettagli: che si incastrano, sghembi, necessari, in un romanzo a fumetti di cinquecento pagine. "Cages", ovvero gabbie, o prigionie, il titolo scelto dall'inglese Dave McKean; gabbie che contengono storie, a cominciare dal "Prologo: impalcatura", serie di inquietanti parabole dal sapore solo vagamente biblico, dove campeggia l'ansia e il capriccio di una distratta divinità. Cambia lo scenario nel "Capitolo 1 discesa": sullo sfondo una notte tranquilla, una luna rotonda; in primo piano un gatto vagabondo che ronfa, scruta, passeggia, spia, muovendosi tra le finestre e le scale antincendio di un edificio popolato da artisti vario tipo – pittori, musicisti, scrittori – tutti alle prese con quei problemi che aizzano e scuotono la propria sacca di umori creativi. Di volta in volta, seguendo ogni storia, ogni spigolo della trama, questo fumetto-fisarmonica si dilata, si rimpicciolisce, si allunga, segna il passo; e ricomincia, senza mordersi la coda, ampio nel respiro, minuzioso nei particolari.

Anche la "Autobiografia del Rosso", romanzo in versi della canadese Anne Carson, parte da lontano: da Stesicoro,



poeta greco del 650 a.C., dai pochi frammenti rimasti di un poema dove si narra l'impresa di Eracle, che affronta e sconfigge il mostro Gerione. Gerione è rosso; la sua pelle, la sua mente, l'isola dove vive, sono rosse. Ed ai nostri tempi,

nel cuore della provincia americana, le cose non sembrano cambiate: Gerione è un bambino rosso, con le ali, e quando cresce diventa un ragazzo strano, con le ali; Eracle, adolescente randagio, infimo eroe da strada poco più grande di lui, è il suo amante, colui che lo domina. I due, dopo essersi persi e ritrovati, iniziano un viaggio che li porterà nel cuore dell'America latina, fino alla bocca di un fumante di un vulcano; e durante il tragitto Gerione avrà modo di estrarre le ali dall'ampio cappotto e di prendere il volo, ridivenuto essere mitologico, mostro sacro, ragazzo-meraviglia di un infernale, antichissimo gioco.

Altri giochi, altre magie, soffiano nella "Giara di stolti", dell'americano Jason Lutes, romanzo a fumetti di estrema semplicità grafica e di compressa intensità emotiva. Cinque i protagonisti: un giovane prestigiatore, che tenta di ritrovare gusto e fede nella propria professione; un vecchio prestigiatore in fuga dall'ospizio, che cerca di trasmettere la sua arte, il suo entusiasmo, al collega in crisi; un mediocre truffatore, che sbarca il lunario con colpetti da quattro soldi; la figlia, una bimba che ne condivide di malavoglia le imprese; la cassiera di un bar, che decide di abbandonare la vecchia vita e di rimettersi in cammino. Le vicende si intrecciano, secondo geometrie sentimentali dove il non detto conta almeno quando il dialogo; cilindri ingoiano senza restituirle intere tazze di caffè, banconote emergono da gusci d'uova; trucchi ingegnosi architettati con le peggiori intenzioni convivono accanto a confuse speranze di riscatto. Trucchi e speranze che si agitano, come fantasmi ubriachi, sullo sfondo di "La maschera di scimmia", romanzo in versi dell'australiana Dorothy Porter. Al centro della storia un'investigatrice privata che si descrive senza pudori: rozza, muscolosa, efficiente, tenera su malgrado, e lesbica. L'indagine che conduce, la ricerca di una ragazza scomparsa, la porta in un ambiente di poeti e intellettuali che le è totalmente

**“Allora: due romanzi in versi, due romanzi a fumetti; quattro storie simili e dissimili percorse da una inesausta vena narrativa. Già: ma in cosa consiste, ammesso che sia teoricamente definibile, questa narratività?”**

estraneo, un microcosmo dove vanità e meschinità assumono diverse, più sottili forme; ma proprio qui, sforzandosi di capire, di penetrare oltre la buccia, incontra una donna tanto cerebrale quanto sensuale: ne è presa, la ama, si fa circuire; e grazie a lei, nonostante lei, giunge alla fine della sua inchiesta. Il tutto, in un'isola-continente fatta di metropoli ultramoderne e di immensi spazi, tra cene vegetariane e barbecue di famiglia, gazze litigiose che battagliano sui davanzali e lumache annidate nella corrispondenza.

Allora: due romanzi in versi, due romanzi a fumetti; quattro storie simili e dissimili – in fondo variazioni avventurose sullo stesso tema, quello della creatività – percorse da una inesausta vena narrativa. Già: ma in cosa consiste, ammesso che sia teoricamente definibile, questa narratività?

David Lodge, narratore, commediografo e critico inglese, nel suo "L'arte della narrativa" ha provato a fornire alcune semplici, cordiali risposte: "Io ho sempre considerato la narrativa come un'arte essenzialmente retorica – vale a dire che secondo me il romanziere o il narratore di racconti ci persuade a condividere un certo modo di vedere il mondo per tutta la durata dell'esperienza di lettura, effettuando, quando riesce, quella estatica immersione in una realtà immaginata che Van Gogh riuscì a cogliere così bene nel suo quadro *L'Arlesiana*. Persino i romanzi che vogliono deliberatamente rompere quell'incantesimo, per qualche loro scopo artistico, devono cominciare col crearlo". Ed è precisamente quel che accade in queste storie, fin dagli inizi: un cerchio bianco nel riquadro nero, all'interno un uomo in smoking e una donna in lungo che danzano, leggeri, poi di vignetta in vignetta la danza prende un'altra piega, la donna letteralmente si liquefa tra le braccia del suo partner che ritroviamo, finito il sogno, lo smoking in pezzi, lo sguardo assente, su una panchina del parco: e siamo anche noi in quel parco, accanto alla panchina, nel geometrico ma ipnotico romanzo a fu-

metti di Lutes.

Più ironico, intellettuale, l'approccio della Carson. Si parte da un prologo spiazzante, in prosa, dove si discetta di poetiche e si mettono a confronto Omero e Stesicoro, ovvero la convenzione e la rottura della convenzione, l'epiteto rituale mutato dall'oralità contro l'aggettivazione iperbolica che si propaga per accumulo; seguono i presunti frammenti originali del poema, laerti di poesia gettati in pasto al lettore per un consumo veloce, succoso; segue ancora una tripla appendice che rimastica la vicenda umana e letteraria di Stesicoro. Giunti finalmente all'inizio vero e proprio della storia siamo già cotti a puntino, non ci costa alcuna fatica credere alle ansie implose di Gerione: le sue ali sono una realtà pacifica, la sua stanzetta un mondo plausibile. E' lì che è atterrato, dopo un viaggio di oltre duemilacinquecento anni, il meteorite poetico piovuto da un cielo mitologico; è lì che tutto può e deve ricominciare. Siamo convinti, siamo *persuasi*; e non chiediamo altro.

O meglio: chiediamo alla storia di non mollarci più, di trattenerci fino in fondo in uno stadio di vigile sospensione, di precaria *suspance*. "I romanzi sono narrazioni" argomenta Lodge "e una narrazione, qualsiasi mezzo si adoperi – parole, film, fumetti – tiene desto l'interesse dei lettori suscitando nella loro mente degli interrogativi e rimandando le risposte. Le domande che ci si pone sono nel complesso di due tipi, e riguardano i rapporti causali (per esempio: chi-è-stato?) e temporali (per esempio: poi-che-succederà?), e ognuno dei due tipi è rappresentato nella sua forma più pura rispettivamente dal racconto poliziesco e dal racconto d'avventure".

Racconto poliziesco: davvero può essere scandito in versi? "Non sono tosta / né stravagante né stoica. // Crollo / dopo vino, sesso / o discorsi profondi. // Le strade mi deprimo / quando si svuotano / sono donna / mi spavento"; ed ancora: "I giovani morti mi turbano // Non c'è whisky / che lavi il sapore / di

un viso giovane putrefatto". Non si prende sul serio ma fa sul serio, Jill Fitzpatrick: tutto passa attraverso di lei, investigatrice-narratrice che non riesce a mantenere le distanze; il chi-è-stato e il poi-che-succederà sono nell'aria, nel ritmo, nei risvolti di una storia che procede a strappi, per brevi componimenti, anelli di una catena che stringe il lettore senza soffocarlo, domande martellanti e inevase di una colonna sonora livida, beffarda; col veleno nella coda. E, giocoforza, nemmeno noi riusciamo mantenere le distanze.

Racconto d'avventure: è possibile coniugarlo a fumetti facendo a meno di eroi e supereroi? In "Cages", quasi un intero capitolo, ben quarantatré pagine, è occupato dal soliloquio di una vecchina che ripercorre alla finestra la propria dimessa esistenza, avendo come interlocutore un pappagallo: e nel bel mezzo di questo grigio, in tutti i sensi, monologo, si apre uno squarcio surreale, un tuffo nella natura, un incendio di colori; ma poi il sogno – senile, infantile – si ricompone nella cornice della finestra, nei confini di una domestica dimensione; e della vecchina non sapremo più nulla, tornerà a far parte del silenzioso coro di inquilini. In "Giara di stolti", una burbera avvizzita cameriera serve al tavolo i due prestigiatore, il giovane e il vecchio; avendo pietà di quest'ultimo, bisbiglia al giovane di portarlo via ma il vecchio sente tutto e fa una scenata, ritirandosi offeso nel gabinetto; un altro paio di battute finto ciniche e la cameriera esce definitivamente di scena, dopo poco più d'una pagina, undici vignette in tutto. Ma intanto la sua rapida apparizione, piccolo tassello nell'economia narrativa, ha lasciato un segno, come il lungo interludio della vecchina.

Perché il punto sono proprio loro, i personaggi. "Si può affermare in tutta sicurezza che il personaggio è, preso singolarmente, la più importante componente del romanzo", afferma Lodge, ed ha ragione: nelle gabbie di McKean (attraverso varie tecniche – dal disegno alla china, dall'acrilico alla fotografia, per citarne solo alcune), nella giara di Lutes

**“La narratività,  
oggi, alligna in  
luoghi eccentrici.  
Nelle pagine  
culturalmente  
basse del fumetto;  
nelle pagine  
letterariamente  
alte della poesia”**

(attraverso la scansione regolare delle vignette – con minime, calibrate variazioni), si agitano i protagonisti di una moderna commedia umana, uomini e donne inchiodati alle loro responsabilità, prigionieri anche compiaciuti del proprio passato, ostaggi di una memoria che li rende al tempo stesso fragili e determinati. Disperatamente, si aggrappano alla vita cercando di non rinunciare a sé stessi; sono persone; sono personaggi. Sono “la più importante componente del romanzo”.

Ma sentiamo ancora: “Secondo Bachtin il linguaggio della poesia epica o lirica tradizionale, o il linguaggio della prosa espositiva, è “monologico”, ovvero si sforza di imporre un unico punto di vista, un’unica interpretazione del mondo tramite un solo stile unitario. Il romanzo, per contro, è “dialogico”, poiché fonde in sé molti stili o voci diversi, che per così dire parlano tra loro, e con altre voci esterne al testo, di argomenti culturali e sociali in generale”. Riprendendo le tesi del critico russo, Lodge sottolinea come il romanzo sia “una forma letteraria assolutamente democratica e antitotalitaria, in cui nessuna posizione ideologica o morale è immune da provocazioni e contraddizioni”. È lo spirito che anima le tavole di “Cages”: il dibattito tra i personaggi, così come il dialogo interiore, è esplicito, continuo; i musicisti di opposte tendenze si sbrano dialetticamente, lo scrittore sfiduciato si critica senza pietà, il pittore in

cerca d’ispirazione smarrisce continuamente il filo. “Se raffini troppo ti perdi nella musica, se raffini troppo poco ti perdi nell’esperienza”, sussurra al microfono in un fumoso locale un jazzista filosofo.

Con un altro filosofo fa i conti Gerione il rosso: “Si strinse addosso il soprabito e cercò di sistemarsi in testa l’opinione di Heidegger / riguardo all’impiego degli stati d’animo. / Ci penseremmo contigui col mondo se non avessimo stati d’animo. / E’ l’umore a rivelarci, / sostiene Heidegger, che siamo esseri scagliati in qualcos’altro. / Altro da cosa?”. In precedenza un suo interlocutore, barbuto docente universitario, aveva affermato con pacata sicumera: “Voglio studiare gli aspetti erotici del dubbio”; e successivamente, dialogando con una cantante-psicanalista in una sala da tango: “E perché dovrei sentirmi in colpa nei confronti dei cetacei? Mica è colpa mia se li tengono lì dentro. / Esatto. Ecco perché lei si sente in colpa – in che / vasca è lei?”.

Dunque può esistere un fumetto “dialogico”, aperto ad altre voci; e una poesia epica o lirica che non offra un’unica interpretazione del mondo. Basta servirsi – con destrezza – di quel grimaldello che permette di violare gli spazi esterni, di penetrare agilmente, senza supponenza, nelle griglie del pensiero, quel grimaldello che lascia ovunque tracce evidenti, compromettenti: l’impura narrazione.

Impura nella sua essenza più intrinseca: “E’ stato detto che tutti i romanzi trattano essenzialmente il passaggio dall’innocenza all’esperienza, la scoperta della realtà che si cela sotto le apparenze”, ricorda Lodge. Si tratta della sottile, invisibile direttrice lungo cui si muovono, incespicando nelle proprie aspirazioni, tra sabbie rese mobili dall’incertezza, gli artisti in crisi prigionieri nelle loro gabbie e i professionisti disillusi della truffa e della magia, l’investigatrice che scioglie le tensioni nella ricerca del colpevole ed il ragazzo rosso Gerione, che cela e sublima la sua diversità. Per questi personaggi, che vivono di apparenze ma conoscono la realtà, non esiste un’innocenza assoluta né un’esperienza fine a sé stessa; la linea di confine è tanto personale quanto ambigua; accettando la vita, accettano il romanzo.

Quel romanzo che, per fortuna, resta

un’arte essenzialmente retorica. “Il numero funziona solo se ci crei una cornice attorno”, ricorda il giovane prestigiatore alla bimba apprendista; “Che c’entra? So fare il trucco, no?”, replica la bimba immusonita; e il prestigiatore: “Sì, e lo fai anche bene... ma c’è dell’altro. È come una delle truffe di tuo padre. Se sfilta semplicemente il portafooglio a qualcuno è un comune borseggio. Se non ci aggiunge qualcosa è solo un trucco molto banale. Devi rendere tutto spettacolare, far credere al pubblico che stia succedendo qualcos’altro”, “Ma papà li fa fessi – protesta la bimba – mentre tu porti lo smoking. La gente si aspetta che tu la inganni!”, “E’ vero, quello è un elemento molto importante. Lo sanno e stanno al gioco. Si arrendono e per un momento gli sembra plausibile”. La bimba tace, perplessa; i due continuano a camminare, lungo una strada di periferia segnata da un’intermittente fila di tralicci-spaventapasseri; poi, corrucciata, la bimba pone un’ultima domanda ed il prestigiatore risponde, con pazienza, concludendo: “Ecco dove sta la magia. Non nel trucco in sé, ma in ciò che lo rende possibile nelle persone”.

C’è bisogno di aggiungere altro? La narrazione, oggi, alligna in luoghi eccentrici. Nelle pagine culturalmente basse del fumetto; nelle pagine letterariamente alte della poesia. Non sono (solo) fumetti, non è (solo) poesia: sono romanzi a fumetti, romanzi in versi; romanzi. Narrate, narrate, qualcosa resterà. ■



**Riferimenti**

Dorothy Porter, “La maschera di scimmia”, Fandango Libri  
Anne Carson, “Autobiografia del Rosso”, Bompiani  
Dave McKean, “Cages”, Macchia Nera  
Jason Lutes, “Giara di stolti”, Black Velvet  
David Lodge, “L’arte della narrativa”, Bompiani

# Rocco Ronchi

## Una dedica

### A proposito di una poesia di Antonella Anedda

Vi è una piccola poesia nell’ultima raccolta di Antonella Anedda che è dedicata alla figlia. In esergo reca il nome della bambina, Sofia, ed una data, 19-11-93, forse la data di nascita oppure quella in cui fu scritta. Nulla di straordinario, insomma, nient’altro che una dedica, la quale sembra riaffermare per l’ennesima volta l’appartenenza della poesia allo spazio del sentire, in questo caso quello ipercodificato di una madre che, non senza ansia, rimbocca le lenzuola alla propria indifesa creatura. Normalmente una dedica funziona come un operatore linguistico che dal corpo del testo rinvia al fuori-testo della sua occasione ed il lettore si sente autorizzato a passare oltre. Intendere questa epigrafe come una sorta di macula lasciata sulla pagina da una lacrima furtiva di mamma confermerebbe quell’immagine un po’ sessista della poetessa come “foglia fragile” cara ad una certa letteratura critica, la quale, trovandosi di fronte ad una parola femminile dotata di indubbia autorità, non resiste all’antica tentazione di spiegarla con il ricorso all’irrazionalità del sentimento. Ma nella poesia in questione, la dedica non solo è parte integrante del testo: essa funziona anche come icona di un raffinatissimo e consapevole programma poetico. In prima istanza, la dedica ricorda infatti al lettore che la poesia è generata da un desiderio, il quale nella scrittura trova tanto l’ostacolo che lo lascia senza soddisfazione quanto, paradossalmente, la sua esclusiva risorsa. Il desiderio è quello della presenza, di una presenza stabile, incorruttibile, salva.

Se ho scritto è per pensiero perché ero in pensiero per la vita per gli esseri felici stretti nell’ombra della sera

*a Sofia  
19-11-93*

Davvero come adesso, l’ulivo sul balcone il vento che trasmuta le nubi. Oltre il secolo nelle sere a venire quando né tu né io ci saremo quando gli anni saranno rami per spingere qualcosa senza meta nelle sere in cui altri si guarderanno come oggi nel sonno – nel buio come calchi di vulcano curvi nella cenere bianca

Piego il lenzuolo, spengo l’ultima luce lascio che le tue tempie battano piano le coperte che si genufletta la notte sul tuo veloce novembre

per la sera che di colpo crollava sulle nuche.

\*\*\*

Se questo desiderio semplice e umanissimo incrocia la scrittura è perché questa, per la sua stessa struttura interna, appartiene all’ordine della memoria. La scrittura è infatti un registro dove i nomi di coloro che sono stati trovano ospitalità. Il lettore è uno psicopompo che per la breve durata di una lettura li riporterà alla vita, prestando a quel *sema* (segno e tumulto) il proprio soffio vitale. La primissima poesia è il catalogo o l’elenco. Per riattivare lo struggente valore evocativo della lista, la nostra narcotizzata sensibilità ha avuto bisogno dello choc dello sterminio di massa e dell’ostinazione di coloro che si sono presi cura di registrare uno per uno tutti i nomi di quelli che sono stati inghiottiti nei campi, ma l’omerico catalogo delle navi suonava già all’orecchio greco come massima espressione della potenza della poesia. La primissima scrittura è insomma lapide, comunicazione di un

morto ad un vivo o di un moribondo ad un non ancora nato, balzo che in un istante fatale supera senza annullarla la distanza infinita che separa l’essere dal nulla. Jesper Svenbro, in un saggio dotto e affascinante, la definisce una macchina per produrre nel presente virtuale della lettura la risonanza di un nome proprio (il *kleos* dei greci), a tal punto, continua, “che è lecito domandarsi se non fosse questo l’uso che i greci avevano in mente quando derivarono, modificandolo, l’alfabeto dai semiti”. La scrittura non si limita ad offrire un supporto stabile alla memoria, esonerandola dalla fatica del ricordo vivente. La scrittura, in origine, appartiene piuttosto al dominio della magia: operazione alchemica che inaugura un presente virtuale, l’“effimero” presente della lettura, nel quale qualcosa di definitivamente passato ritorna, senza che tale ritorno ne cancelli la distanza di principio. Miracolo di una presenza - ossessiva, incalzante, sfidente - dell’assente. Miracolo della presenza di ciò che qui e ora “manca al suo posto” (J.Lacan), miracolo che l’arte bizantina dell’icona non cesserà di perseguire e celebrare. “L’icona – ha scritto Anedda – anche la più rozza, illumina la misura di una separazione, la disperazione di una perdita” nel momento stesso in cui, con la sua sola materiale presenza, conforta, consola ed insegna (*icone in La luce delle cose*).

\*\*\*

La dedica, posta in alto, a sinistra, spaziata e avulsa dal testo, scritta in corsivo, risponde così, con i soli mezzi della scrittura, al sogno di un’impossibile frontalità, come se la “cosa stessa” – questa bambina, in questo momento ►

qui – infine si presentasse per la prima ed ultima volta, nome in eccesso sulla storia che arrotonda a zero il conto dei vivi e dei morti, per sempre “oltre il secolo / nelle sere a venire quando né tu né io ci saremo”. Lungi dall’essere la cifra dell’occasione che ha generato la poesia, la dedica ne esprime allora il senso proprio: è il quanto di sfida lanciato da chi scrive alla sommaria contabilità della storia.

Scrivi perché nulla è difeso e la parola bosco  
trema più fragile del bosco, senza rami né uccelli  
perché solo il coraggio può scavare in alto la pazienza  
fino a togliere peso  
al peso nero del prato.

Scrivi perché “La realtà non è tenace. Ha bisogno della nostra protezione. Le case crollano, interi mondi scompaiono, noi siamo sempre sul punto di andare. Ogni stagione un congedo, una corsa rovesciata con punte roventi. Sì, lo riscrivo: se qualcosa può fare il linguaggio è sterrare uno spazio all’interno del quale gli esseri respirino, abbiano durata e luce” (*Un’epigrafe in Cosa sono gli anni*).

\*\*\*

Ma perché proteggere la realtà, se proprio la realtà ha sempre, in fondo, l’ultima parola, come insegna, del resto, la

vicenda paradigmatica dell’*hidalgo* sognatore che in punto di morte rinsavisce e riveste i panni, così poco affascinanti, di Alonso Quijano, detto Il Buono? Non è forse l’evasione il territorio della poesia? Non è questa che deve essere protetta dalla pressione di un reale prosaico? La nostra buona educazione letteraria ci porta naturalmente a simpatizzare per l’allampanato cavaliere della Mancia e c’è sempre amarezza quando leggiamo l’ultimo capitolo del *Chisciotte*. Perché allora chiedere alla poesia di proteggere il reale? Perché chiederle di esserne addirittura l’icona, quasi che il reale, proprio quel reale che secondo la definizione comune non cessa mai di premere e che si fa beffe delle nostre donchisottesche illusioni, fosse qualcosa di già da sempre perduto, qualcosa che deve essere riattivato attraverso la sapienza indiretta di una parola-lapide? *Perché la realtà è il sogno tenace della poesia*, ciò che essa sempre percepisce sull’orlo della sua imminente sparizione. E’ proprio questa precarietà che la poesia ha sempre di fronte agli occhi. Soprattutto la poesia assolutamente “moderna”, quella che si deve misurare con un’epoca che, a dispetto del suo conclamato realismo e del suo preteso disincanto, ha di fatto dichiarato guerra al reale, ha cercato di espungerne la fragilità e la morbilità, sostituendo ad esse le rassicurazioni immaginarie dell’ideologia e l’incubo mediatico di un presente da cui, per

definizione, ogni evento deve esserle a priori escluso. Altre due donne, nel nostro secolo, hanno colto in questa irrealtà di fondo il tratto caratteristico della contemporaneità: Hanna Arendt con la sua nozione di ideologia e Simone Weil con la sua serrata critica dell’immaginazione. Per entrambe, seppure con modalità diverse, proprio l’abolizione del reale era la posta in gioco nel tentativo totalitario. A monte del lager o del gulag vi è infatti un sogno a occhi aperti: la realtà ridotta ad appendice della logica, la realtà sacrificata alla coerenza dell’idea e del suo inflessibile procedere da premessa a conclusione. La logica dell’idea è eterna e non conosce perciò date e nomi propri che scandiscono il tempo di un’esistenza finita. Non conosce insomma la materia della poesia. Non possono essere scritte vere dediche in esergo ad un libro di logica, a meno che non siano dediche a Dio stesso, di cui la scienza della logica rappresenterebbe allora l’esplicitazione dell’eterno, immutabile pensiero. Victor Sokurow ha ben reso questa lotta contro la realtà e contro la poesia che ha animato il sogno nazista nella scena finale del suo bellissimo film *Moloch*: Hitler che, nella nebbia delle alpi austriache, sfocato e quasi anamorfozzato, congedandosi da Eva Braun, le mormora, sottovoce, l’autentica meta del *Reich* millenario, “Sconfiggeremo la morte!”, e la bella amante, per una volta ribelle, che, aggrappandosi al finestrino dell’automobile, risponde “Questo non lo devi dire, questo non è possibile”.

\*\*\*

La poesia di Marianne Moore che dà il titolo alla raccolta di saggi e racconti di Antonella Anedda, *Cosa sono gli anni*, si conclude con un distico che è quasi la bandiera del realismo in poesia:

This is mortality  
This is eternity

Un’eternità che non trionfa sulla mortalità, ma un’eternità che è fatta di mortalità: questo è l’oggetto del desiderio del poeta. La prima è l’eternità ideologica della filosofia dell’hitlerismo oppure l’eternità immaginaria dello spettacolo denunciata dai situazionisti. In essa non si dà vera presenza, volto, nome proprio. Non si dà, insomma, tutto ciò che solo il morire, come orizzonte incircoscivibile che contiene la creatura, inaugura e rende possibile. È il regno freddo

del medesimo, del sempre-uguale e della ripetizione. La seconda è l’eternità in gioco nella poesia dedicata da Anedda alla figlia e, più in generale, nella poesia, eternità che già una semplice dedica rende praticabile con i soli mezzi della scrittura. Non bisogna lasciarsi infatti scoraggiare dalla patente contraddizione presente nei versi della Moore. La mortalità non inficia la possibilità dell’eternità, l’eternità non è contraddetta dalla mortalità. C’è infatti un morire che rende eterni ed un’eternità che ha bisogno di morte. L’operatore di questa metamorfosi è ancora una volta la poesia. La poesia, ripete spesso Anedda, apre delle “fessure”

Fuoco di cedro lungo i bordi del campo.  
Così vedremo i volti degli assenti  
le iniziali dei nomi travolte dai lapilli  
nessun dolore ma il moto delle mani  
che allontanano il fumo

e notte tra la notte: una fessura

La fessura si apre incidendo il presente, venendo meno in un punto alla sua massa coesa e compatta, alla sua massa “notturna”. Non si deve qui supporre un gesto eroico di ribellione. Il calice amaro dell’esistenza deve essere bevuto fino in fondo, sopportato fino a che le forze reggono, dando prova di un eroismo di altra natura rispetto a quello celebrato nei libri di storia, un eroismo senza visibilità e, quindi, senza la gratificazione del prestigio. È infatti in margine al presente, sul suo orlo slabbrato, che si apre la possibilità della poesia. Si scrive non in tempo di pace, ma “nella grazia di una tregua” (è l’eroismo della Cvetaeva negli anni impossibili che seguono la Rivoluzione d’Ottobre). Ma si scrive perché una fessura si è aperta nella compattezza del presente.

Sarà una piccola distanza dal fulgore.  
Dal forno dove il cibo s’innalza  
ale nuvole brune  
tutto appena diverso dalla vita di sempre:  
uno scarto nel gesto che depone i piatti  
per la sera  
una luce nella crepa del muro  
schiusa verso terre di pace

Poggiandovi l’occhio, come un recluso che sfrutti uno spiraglio nella palizzata che lo rinchioda, ciò che appare non è l’altro, ma questo stesso luogo, già da sempre abitato, come salvo. Forse in questa accezione bisognerebbe intendere quella parola, “sacro”, divenuta

## “Tutta la poesia dell’Anedda è governata dalla legge dell’eccezione insistente o della sovranità di ciò che fa scarto e per questo il suo paesaggio povero e astratto, come una natura morta, è così simile a quello delle poesie di Beckett. Non si trionfa sul tempo”

quasi impronunciabile per il troppo sangue innocente che in suo nome è stato sparso. Salvo non significa qui non toccato dal tempo. Salvo significa piuttosto redento ad opera del tempo, sottratto per sempre *grazie al tempo* alla furia del dileguare. Nella poesia dell’Anedda la struttura del tempo è infatti radicalmente anfibologica (come nella metafisica di Lévinas, del resto, che, non a caso, è diffusamente presente nella prosa dell’Anedda). È con le armi del tempo che la poesia ingaggia la sua lotta con il tempo-Kronos, con il tempo divoratore. È raro, anzi, trovare nel panorama letterario contemporaneo una poesia così insensibile alle lusinghe della soluzione ultraterrena, alle facili consolazioni di un eterno ritrovato con un colpo di bacchetta magica al di là del tempo

Tutto è quaggiù – il poco, l’immenso  
che avanza verso l’alba feriale

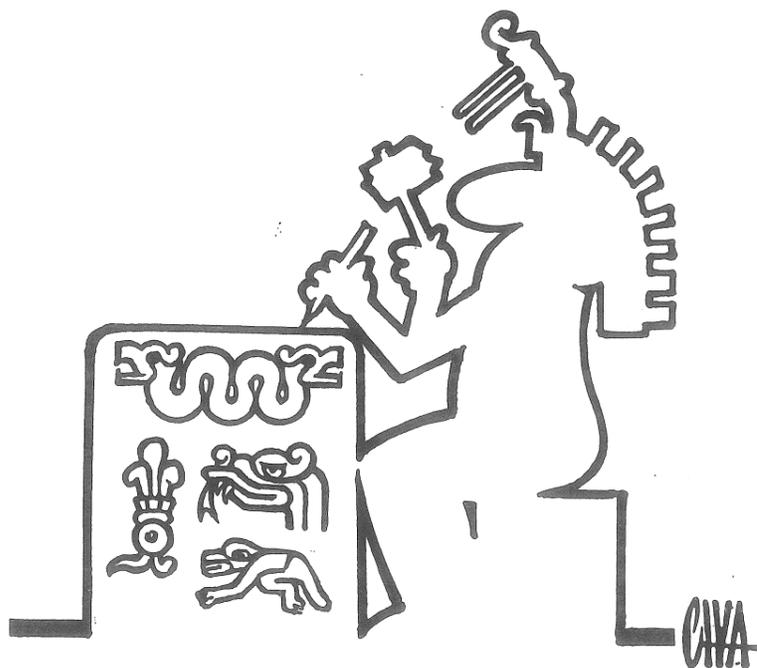
\*\*\*

Che cosa, infatti, può meglio resistere al tempo se non ciò che il tempo stesso, per compiere la sua opera di sistematica distruzione del presente, non può non produrre? Il presente passa, ed in questo passaggio il tempo-Kronos celebra il suo trionfo. Ma il passato in cui il presente passa, quello, *in quanto passato*, non passa, piuttosto sedimenta accanto al presente infuriante e vi insiste come la sua eterna provenienza. Il reale che si sgretola ad ogni istante, si ricom-

pone nella dimensione del passato, lì trova finalmente una salda ospitalità. Divenuto passato si fa intangibile. Adesso che non è più, ora che è definitivamente perduto, esso comincia ad essere *stato*. Una volta per tutte e per sempre. Per questo nella grande battaglia che il totalitarismo combatte contro il reale era fondamentale, ed ancora oggi rimane tale, la liquidazione del passato e la revisione della memoria. Meno paradossale appare allora l’idea cara a Marianne Moore di un’eternità fatta di mortalità. Non si tratta dell’eternità di ciò che permane al fondo del divenire, immutabile e indistruttibile. Non è l’eternità dell’*Idea* di cui giustamente Platone, nel *Fedro*, rivendica l’estraneità alla poesia. È l’eternità cui accede ogni creatura proprio perché il passato la inghiotte e la divora. Eternità a cui si accede tramite la morte e tramite il canto, perché senza la memoria custodente del poeta anche il passato passerebbe senza lasciare traccia e altro non resterebbe che un presente senza distanze, senza vita e senza significato, continuamente ricominciante, ovvero quel presente ottuso e senza fessure che viene talvolta spacciato per l’eternità oltre il tempo.

\*\*\*

Dove c’è poesia il passato diventa la *chance* contro il tempo-Kronos. Per questo quella piccola dedica alla figlia, proprio perché assomiglia ad una lapide, ha il senso, in realtà, di un abbraccio ►



**“Perché la realtà è il sogno tenace della poesia, ciò che essa sempre percepisce sull’orlo della sua imminente sparizione. È proprio questa precarietà che la poesia ha sempre di fronte agli occhi”**

materno. Sottratta al presente, fatta retrocedere in un passato per sempre passato, si apre per la piccola Sofia la possibilità di una durata che va “oltre il secolo”. La prospettiva è vertiginosa, come quella che lascia inorridito Edgar in cima alle scogliere di Dover nel quarto atto del *King Lear*, vero e proprio modello di ogni futuro sublime romantico. Se si legge infatti tutto d’un fiato – e non si può, in questo caso, fare diversamente – la prima strofa si prova, centuplicata, la stessa sensazione che al cinema dà il trascolorare velocissimo del cielo al di sopra di un paesaggio, ad indicare appunto l’accelerazione vorticoso del tempo del racconto. Una tempesta, forse la stessa che si è impigliata nelle ali dell’Angelo di Klee, spinge non alla fine della storia, ma oltre ogni storia, oltre ogni empirica memoria, fino a quel punto estremo che sembra mettere definitivamente in questione, congedandola come assurda, la speranza in una qualsiasi permanenza di ciò che l’uomo e la donna hanno creato. La beanza dell’infinito si apre allo sguardo della madre come un’evidenza irrefutabile:

Oltre il secolo  
nelle sere a venire quando né tu né io ci saremo  
quando gli anni saranno rami  
per spingere qualcosa senza meta  
nelle sere in cui altri  
si guarderanno come oggi  
nel sonno – nel buio

come calchi di vulcano curvi nella cenere bianca

“Fa paura. Gira la testa, a ficcare gli occhi laggiù nello sprofondo – commenta Edgar accompagnando l’accecato Gloucester - (...) Non voglio più guardare, che non m’abbia da cogliere la vertigine: e la vista, smarrita, piombargiù a capofitto”. Ma ad Anedda non interessa né la rovinosa fascinazione per l’abisso, né l’estetica contemplazione del sublime (quel “terribile addomesticato” sul quale si rovesciava il sarcasmo del giovane Nietzsche). Quel “vento che trasmuta le nubi” – un vento caproniano che porta gelo, distanze pietrificate e invalicabili – soffia infatti implacabilmente su qualcosa *che resta*. Qualcosa di più di una semplice pietra e qualcosa di meno di una pagina scritta. Una pietra scritta, forse una lapide, comunque un mome proprio ed una data. Alla vertigine di un tempo che consuma ogni cosa, Anedda risponde con un’idea altrettanto vertiginosa della poesia. Un’idea antichissima e modernissima che, in un celeberrimo verso di Hölderlin, ha trovato la sua definitiva espressione: “Ma ciò che resta, lo istituiscono i poeti”. Ed infatti la poesia dedicata alla piccola Sofia si apre con una affermazione apodittica, che anticipatamente sospende o, per così dire, mette in *epoché* quella strapotenza del tempo-abisso che subito dopo sarà introdotta

Davvero come adesso, l’ulivo sul balcone il vento che trasmuta le nubi...

\*\*\*

“Davvero come adesso” traduce con fedeltà assoluta il distico della Moore, “This is mortality / this is eternity”. Ma sia chiaro, ciò che resta, in quanto istituito dal poeta, non è nulla di strapotente. Alla forza del tempo non si contrappone un’altra forza uguale e contraria. La forza è tutta dalla parte del tempo distruttore. Non vi è altra forza che quella che fa esibizione di sé in opere di morte. La forza, tutta la forza, sta dalla parte della “notte”. Ciò che resta, cosa che troppo spesso le letture filosofiche di Hölderlin dimenticano, sono appunto dei *resti*. Resta, grazie alla poesia, ciò che avanza sulla storia, l’eterogeneo, l’inassimilabile, ciò che Bataille chiamava il “sovrano” e che vedeva costitutivamente legato al fallimento. Tutta la poesia dell’Anedda è governata

dalla legge dell’eccezione insistente o della sovranità di ciò che fa scarto e per questo il suo paesaggio povero e astratto, come una natura morta, è così simile a quello delle poesie di Beckett. Non si trionfa sul tempo. Vi si sottrae diventando, mimeticamente, il suo prodotto di scarto, facendosi rifiuto. Se la poesia in Occidente è stata sempre trattata dal cristianesimo, lo si deve al fatto che nella vicenda cristica la vittoria sulla morte la si guadagna attraverso lo svuotamento dell’onnipotenza divina: solo un Dio che sulla Croce scade a rifiuto, a puro resto, “avanza” dal secolo. Cristo, racconta Paolo, fu crocifisso per debolezza e fu mediante questa debolezza che annientò colui che aveva il dominio sulla morte.

\*\*\*

Di fronte ad un puro resto la notte deve genuflettersi. Su di esso, vale a dire sul suo stesso prodotto, il suo potere non morde. Il tempo si autodistruggerebbe se venissero meno quei resti che ne testimoniano proprio l’incondizionato impero. Che sarebbe la vittoria se non ci fosse uno sconfitto? Ma lo sconfitto è là a testimoniare con la sua sola presenza che nessuna vittoria completa è logicamente possibile. Comunque qualcosa *resta* e spetta alla poesia fonderlo nella sua eccedenza. Le ultime parole della poesia sono allora quelle della madre che, avendo nominato la figlia, sa di averla consegnata, con quel gesto, all’eterno (la notte che piega le sue ginocchia in segno di rispetto) proprio perché ne ha visto, sperimentato e cantato l’inevitabile resa (il veloce novembre).

Piego il lenzuolo, spengo l’ultima luce  
lascio che le tue tempie battano piano  
le coperte  
che si genufletta la notte  
sul tuo veloce novembre. ■



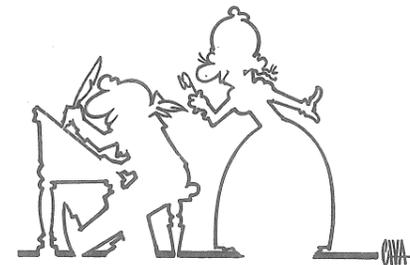
# Vitaniello Bonito

## Voce residua

### Improvviso per Giuliano Mesa

Sono trame fittissime quelle dei *Quattro quaderni* di Giuliano Mesa, trame che non trovano requie. Il movimento quartettistico del testo si dirama attorno a un centro evanescente, immateriale, privato di sé fino allo scorticamento ritmico-esistenziale. È qui l’esposizione etica di una lingua. Dentro queste trame la poesia, celaniana, si mostra come parola senza passaporto, senza radici; e attraversa un paesaggio muto dovendo caricare su di sé il peso di una verticalità che deve annodarsi con l’orizzontalità della vita. La poesia segna meridiani, trame incorporee di un senso che deve farsi ‘terreno’ su cui camminare, nell’impossibilità di redimere la vita. Non c’è catarsi nell’arte, non deve esserci. Questo Mesa lo sa; e la griglia quadripartita – come uno stringersi di meridiani e paralleli – è un reticolo progettato non a disegnare una forma; piuttosto a sottrarla, a scarnirla, a renderla impura perché è forma che deve attraversare l’esistere ed essere disposta a uscirne lesa, ferita.

Dolore e memoria sono i due nodi su cui si concludevano *I loro scritti* (1992) e *Improvviso e dopo* (1997), in un corpo-libro che si racchiude su di sé, sul proprio persistere: “e poi le mani si posano sulle ginocchia, / gli occhi non guardano nulla, / la schiena si incurva un poco, / le palpebre, pian piano abbassate, / cercano di coincidere, di combaciare: così è perfetto, è vero”, “(braccia e gambe intrecciate / proteggono dal caldo, dal freddo, / fuori polvere e fumo. / ancora un altro dopo, se viene, / da fessura, da ferita, / arriva rapido e finisce, / dentro, fra polvere e fumo, / da fessura, da ferita, / se arriva come se dovesse tornare, / fuori, e dentro, ancora)”.



I *Quattro quaderni* principiano da questo *stretto*, e dal suo “dopo”, dal suo essere cioè corpo del testo, lingua senza più aldi qua, mani che raschiano il ‘terreno’ facendo strada, segnando un cammino dentro una realtà in rovina.

Inversione di respiro. Le parole vuote della lingua – quelle che non dicono, ma indicano – circoscrivono l’enunciazione, lasciano accadere le cose. La sospensione sintattica del deittico, quasi colta in un dialogo tra Beckett e Leopardi, rifiuta la luce di uno sguardo totalizzante. L’io smiccia la storia dalle feritoie di un tempo svuotato, avverbale (come accade per altri versi al soggetto poetico di De Signoribus o al lettore di fumo delle *Didascalie per la lettura di un giornale* di Magrelli). Mesa, quasi in ascolto di Celan (“il mio udito si è trasferito nel mio tatto dove esso impara a vedere”, *Edgar Jené e il sogno del sogno*), scrive “cinque per dieci, occhi, / che non guardano, / che vedono, soltanto, / ciò che sta per essere, / tanto che solo non guardando, / facendo specchio / con dieci mani aperte, / alle fessure, ferite, / così, vedono ancora”, come a dire che il corpo – quello che non passa nell’immagine,

Vitaniello Bonito è nato a Foggia nel 1963. Vive a Bologna. Ha pubblicato due libri di poesie presso l’editore Book di Castel Maggiore (BO): *A distanza di neve*, 1997; *Campo degli orfani*, 2000 (finalista al premio Metauro). È presente inoltre in *Poesia contemporanea: Quinto quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni; Milano, Crocetti 1996. È autore di saggi sulla poesia barocca e su quella contemporanea. Da ultimo ha pubblicato *Il canto della crisalide. Poesia e orfanità*, Bologna, Club, 1999.

ma la trapassa – resta “l’ultima risorsa di una verifica storica” (Andrea Inglese), il progetto desublimato di una politica che accede a un luogo comune della parola. Di una parola che deve distruggersi nella sua coazione a rappresentare per farsi lingua di passaggio, voce *intorno a*, non su qualcosa. In tal modo si consegna a nessi sintattici azzerati, a *verba* che dicono ciò che non nominano, costruendo un paesaggio privo di segnali visivi, ma interamente costituito dalle risonanze etiche della reticenza, dal ritmo ossessivo di una biologia della pulsazione avverbale. “Il risultato lirico – scrive Guido Caserza – non è quello di una designazione perentoria dell’oggetto, ma quello di creare nel lettore un’attesa di senso che non viene risolta”.

Della luce. Che non dà direzione. In Mesa è la parola nel buio che fa strada: “luci luci... / come riluce / ciò che ha una luce, dentro, / che si spegne // splende perché accalora // perché non tace? / perché se tace dice / “va bene, tutto questo buio – / dopo sarà soltanto un po’ più scuro””. La rima è scuro crimine, scriminatura, che separa la parola dal dominio della luce. “Bava di lumaca”, misura dell’esistere, corpo del tempo, margine di una voce che sporca l’ordito e rende ombra la forma, ombra di sé: “[ombra, che è un’ombra, / che la forma si forma come ombra di sé]”.

“L’artigianato, come in genere la pulizia nel mestiere, è presupposto di qualsiasi poesia (...). Un manufatto – è questione di mani. E quelle mani poi appartengono soltanto a un uomo, cioè a un’unica mortale creatura, la ▶

quale con la voce e con il suo silenzio cerca di aprirsi una strada", Paul Celan, *Lettera a Hans Bender*, 18 maggio 1960.

La precisione della lingua è il passo che misura la realtà, mano che tasta il terreno, segna i margini di una vita dentro le parole, tenta di nominare e stabilire il campo di ciò che è dato, di ciò che è ancora possibile: "fatti cupa, / occupati di ciò che muove il moto, / la cuspide, / l'erosione che consente di premere, / posando, mettendo a posto, / nel posto in cui starà // fatti incupita, / muovivi, da qui a dopo, la parete, / l'argine, / margine che ricomincia a stare, / segnando, facendo segni, / ancora, per starci ancora".

"Che cosa accade al linguaggio quando la verità gli è completamente sottratta?" - è una "frase dal finimondo" di Mesa; è, credo, il nodo dei *Quattro quaderni*, la sua domanda.

Il tempo, il corpo, il margine sono microeventi della verità. La loro residualità è fondamento esistenziale. La domanda etica del linguaggio di Mesa non va verso una rappresentazione del reale e della lingua stessa, quanto verso la cancellazione della falsità del dire, dell'inconciliabile rapporto parola-evento. La strategia del deittico, dell'avverbio, dell'interstizio spazio-temporale è radice, matrice della parola, del pensiero, poiché è luogo dell'esistere. I *Quattro quaderni* nascono da una ricerca dell'esperienza e della sua dicibilità, da una domanda di lingua in un tempo che non ha più lingua.

"Se ci si limita a manipolare la lingua per darle una patina di modernità, ben presto essa si vendica e mette a nudo le intenzioni dei suoi manipolatori. Una nuova lingua deve avere un modo nuovo di incedere, il che può accadere soltanto se un nuovo spirito la abita. Noi tutti crediamo di conoscerla, la lingua, e infatti la adoperiamo; non così lo scrittore, lui, lui soltanto non può adoperarla. La lingua lo spaventa, non gli appare qualcosa di ovvio; essa esiste già, infatti, prima della letteratura, in movimento e in divenire, destinata a un uso che a lui è negato", Ingeborg Bachmann.

È parola da un finimondo, che deve ritrovare la sua direzione. Come il Mahood dell'*Innominabile* beckettiano

è corpo smembrato, frantumato, che pensa in ogni sua propaggine perché il pensiero possa farsi ancora domanda, possa rimanere in vita in quanto domanda.

Sono margini della voce che attraversano la propria fragile consistenza, si annidano nelle contrazioni ritmiche della canzonetta (cfr. il *secondo saggio* del II quaderno), segnano una posizione ("qui - dove - qui - dopo - mai") fino alla dissoluzione: "mai / e mai e mai e ancora mai per sempre / e ancora questo sempre che non dura".

La parola di Mesa da *I loro scritti a Quattro quaderni* perde sempre più ogni connotazione metadiscorsiva. Ove questa persiste, risplende della stessa inconoscibilità del gesto (poetico, umano); è atto conoscitivo che conosce e non dice di conoscere. Chi legge è iscritto, eticamente, dentro questo atto. Non può esimersi dal dividerlo, se non con il rifiuto di leggere. Ogni segno sulla pagina è testimonianza di conoscenza, ha occhi e labbra, è volto che ti guarda - e si arrende al tuo volto quanto più alta è la responsabilità della parola condivisa.

È desertificazione di nomi, il cammino di Mesa. È rendere residuo il sostanziale e sostanza il residuale. È come se tutto riprendesse a parlare dopo una guerra. La guerra non è solo quella conclamata delle armi. la guerra è permanente e passa nelle immagini, nel fiato corto e inautentico della rappresentazione, nella falsificazione assoluta della parola che vuole (credendo di sapere) dire ogni cosa, che non arretra di fronte al dolore, alla violenza, all'orrore perché si è garantita "un avamposto, protetto, dal quale osservare e descrivere il massacro *altrove* in atto come *fase inevitabile*" (G. Mesa).

La poesia di Mesa ingaggia una vera e propria resistenza etica allo stato delle cose, o meglio alla sua rappresentazione. Tale resistenza - che è testimonianza fibra per fibra, sillaba dopo sillaba - è schierata contro la produzione spettacolarizzata di una forma verbale del vuoto, contro l'organizzazione delle apparenze, la tele-visione del mondo.

La deittica avverbiale dei *Quattro quaderni* sta a testimoniare la *metaxy* esistenziale di una poetica della presenza, tanto più affermata quanto più residuale. La parola in versi si fa resto,

scoria, corpo efratto in dialogo con quanto sopravvissuto.

È nell' 'inesistere' del frammento, nel suo moltiplicarsi sotto le mani che recupera corpo una storia. Nel trãnsito dall'immagine al tempo, dal vedere al sentire il silenzio esistenziale e politico trova respiro, allarga il proprio spazio, il proprio dolore.

"Non si tratta di liberare l'io, si tratta di liberarsi dall'io, liberando così la storia dal principio. E questo, fin d'ora. Non c'è nulla da aspettare. Il tempo è questo tempo, il tempo della fine del dolore è il tempo in cui il dolore si fa intollerabile" (Giorgio Cesarano).

È da questo dolore intollerabile che l'io va in frantumi, deve arretrare nella propria cancellazione, farsi resto, residuo, *dopo*, "nel dopo" di ogni dire - tenendo in vita (con quel "nel") un tempo del sogno, il gesto di una mano che "nel tuo sonno, ti stava accarezzando": "e poi (e poi) - / e poi è tutto nel ridursi? / dopo, nel dopo, / a poco, poco dopo? // non rosso d'anguria / (di globuli increspati d'ossigeno) / non questo giallo d'aria stinta / (eppure tinta, ancora, come se tingessimo) / non questo azzurro e il bianco / che fanno le nubi, lassù, / che fanno, ancora, anche paura / (e ancora dire, e ancora - pensa - un tremito) // (e poi il nero, il nero - / e poi il nero che non finirà) // (una tua mano, nel tuo sonno, ti stava accarezzando - / non moriremo più)"

Ciò che resta alla lingua poetica è arretrare, riconoscere l'impronunciabile, la propria posizione indifesa - a difesa di un luogo comune, di un respiro. ■

#### Bibliografia di riferimento:

- P. Celan, *La verità della poesia*, a cura di G. Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1993.  
I. Bachmann, *Letteratura come utopia. Lezioni francofortesi*, Milano, Adelphi, 1993.  
G. Cesarano, *Manuale di sopravvivenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.  
G. Mesa, *I loro scritti. Poesie 1985-1991*, Roma, Quasar, 1992.  
G. Mesa, *Improvviso e dopo. Poesie 1992-1995*, Verona, Anterem, 1997.  
G. Mesa, *Quattro quaderni. Improvisi 1995-1998*, Lavagna (GE), Zona, 2000.  
G. Mesa, *Frasi dal finimondo*, in *Akuma. Forme della poesia contemporanea*, Fossombrone (PS), Metauro Edizioni, 2000.  
A. Inglese, *Mesa e Di Ruscio: dittico degli subordinati*, ibidem.  
G. Caserza, *Il naufragio dello stile*, in G. Mesa, *Quattro quaderni*, cit.

# Roberto Galaverni

## In margine a Pietra Sangue di Fabio Pusterla

Alla redazione di "Versodove".

Ho sempre pensato che il titolo della vostra rivista sia stato scelto benissimo. Comprende il senso del luogo, di un approdo, ma soprattutto qualcosa di propulsivo: una direzione, un orizzonte che si apre, l'imprevisto e l'avventura, il fascino della possibilità. È un titolo tutto proiettato in avanti, che attiva subito una musica positiva, tanto più che riporta all'orecchio i versi di tanti poeti, Sereni, almeno personalmente, primo fra tutti. Proprio in tal senso, allora, mi chiedo: a che cosa guarda, *verso dove* tende l'ultima raccolta (certo la sua più complessa e migliore) di un poeta da voi (e da me) molto considerato come Fabio Pusterla?

Mi domando questo perché la questione dell'attraversamento rappresenta il motivo centrale e più rovente di *Pietra sangue*, con una serie d'immagini che alludono alla necessità di un cambiamento e di un passaggio, di un superamento delle macerie novecentesche (anche letterarie, come nel secondo tempo di *Danza macabra*), o viceversa,

più fittamente, che rimandano all'immobilità di chi sente preclusa, almeno in relazione a se stesso, la possibilità di superarsi, di rovesciare il proprio destino, almeno là dove questo coincide con i vari detriti e rifiuti storici ed umani, con la rovina a cui si fa riferimento più volte in questo libro, anche nel correlativo di un paesaggio morenico o lacustre di cui Pusterla è un descrittore molto capace (talvolta, specie in relazione alle figure di animali, nella forma di una contenuta allegoresi di nobile derivazione montaliana). Sono per esempio *I due avversari* che si fronteggiano, come il *giardinere* e il *becchino* di una autrice importante per Pusterla come Antonio Porta; da una parte ciò che è morto o morente e dall'altra ciò che invece è indice di resistenza e di vitalità: "E sono qui ambedue: fibra sventrata / e luce chiara e tersa. Due avversari / che non si parlano mai". È l'opposizione tra i due fiumi di *Bois de la folie*, oppure tra i versanti diversi di *Due rive*, quella dell'oscurità, col suo "scenario / travolto, serale", e quella del miraggio luminoso, che detta poi uno dei movimenti più felici del libro: "stelle, stelline, lucciole, pulviscoli / sulla corrente di un fiume, ali impreviste / che radono...", un po' tra il Sereni di *Stella variabile*, il Magrelli più luccicante e caleidoscopico, e certe pagine di Daniele Del Giudice, ad esempio di un racconto notevole quale *Come cometa* (e si tratta di una direzione parecchio seguita; penso ad esempio al primo tempo, anch'esso molto bello, di *Stella, meteora, qualcosa di filante*). In *Pietra*

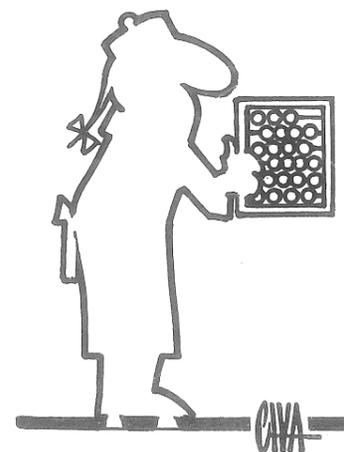
Roberto Galaverni, nato nel 1964, è critico letterario e si occupa di letteratura italiana contemporanea su riviste e quotidiani. Nel 1996 ha pubblicato l'antologia *Nuovi poeti italiani contemporanei* (Guaraldi); è in corso di pubblicazione una raccolta di saggi critici per i tipi di Fazi Editore.

*sangue* è una presenza continua di *passi passaggi* (ancora con Porta): piste e sentieri, strade più o meno aperte, valichi, confini, fiumi, argini e ponti. Ma soprattutto, rispetto alle due opposte possibilità (o necessità) dell'annichimento e del divenire (demandato quest'ultimo, con accenni fortiniani, soltanto alle generazioni future), il poeta sembra collocare se stesso in una terra incerta ed evanescente, in una zona improbabile di mediazione, qualcosa che prende consistenza soltanto per la

determinazione morale di chi vi risiede, ammesso che di una vera residenza si possa parlare. Così, riguardo al proprio presente, nella strofa conclusiva della seconda parte di *Due rive* (ma già nella prima: "Nessun trasporto, o luogo dove andare"):

Ma non ci sono rive, non c'è barca tra loro, o non si vede già più, rimane l'acqua, e sopra l'acqua un'ombra sembra aprirsi, sembra espandersi quasi, collegare qualcosa che non vedi; un'ombra, o una scia...

Allo stesso modo ritorna più volte, proprio come antitesi al motivo del pas- ▶



**“In Pusterla si avverte ancora, anche nella catastrofe (con forti implicazioni morali) di un paesaggio fatto prevalentemente di accumuli alluvionali, una forte vocazione pedagogica”**

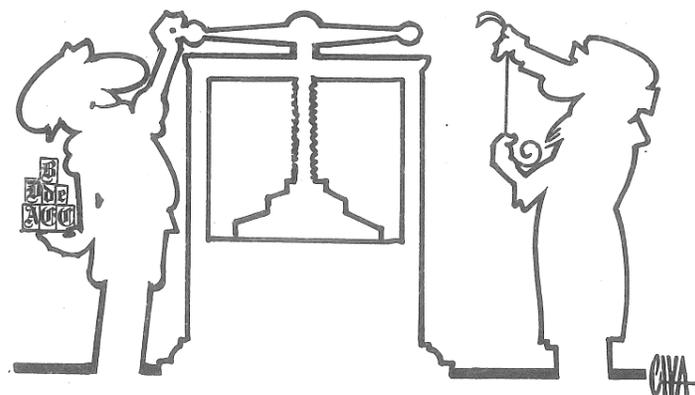
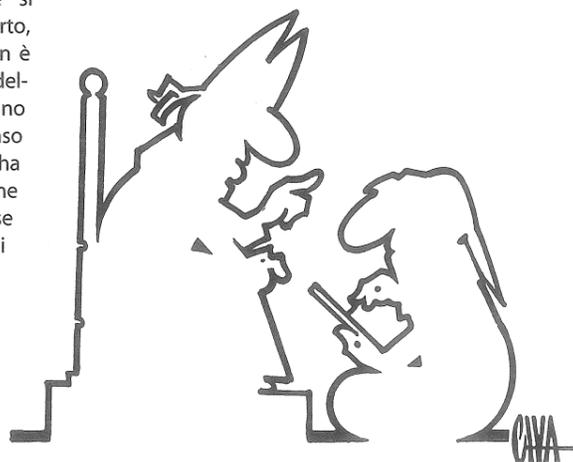
saggio e della trasformazione, l'immagine della fissità nello sradicamento, della permanenza nel vuoto, della sopravvivenza in quella dimensione che da tanta parte della poesia di fine secolo viene definita come *non luogo*: “Eccoci ancora alle tue strade petrose / di fumo e crudeltà, nostro non luogo, / non nome, non memoria: percorriamo / di te ogni infamia, e tutto è come prima” (*Il poeta nel proprio luogo natio*). Ed è in questo stesso punto che è possibile anche instaurare una durata, “registrare” talora “brevi, definitive vittorie: fermi sassi / su cui poggiare il piede, tra un sentiero / allegramente smarrito e uno da ritrovare” (*I gusci secchi dei giorni*). Viene in mente il movimento iniziale della bella lirica di Hédi Kaddour compresa nell'Antologia della poesia francese contemporanea (*Nel pieno giorno dell'oscurità*) che lo stesso Pusterla ha curato di recente: “Sono l'unico punto, la lezione / di un paesaggio in cui s'incontrano, la sera, / il fiume, la chiesa e il vecchio mulino” (*Il mulino*). Anche qui si tratta di un essere collocati in una posizione mediana, di resistenza e di risoluzione delle cose; senza riguardi particolarmente ampi ma con una robustezza, e talora una concretezza, indubitabili, sicure. È appunto su questo luogo che mi interessa fare qualche considerazione;

sulle sue possibilità poetiche o in senso lato espressive, tanto più che si tratta di qualcosa di familiare a non poca poesia almeno europea degli ultimi decenni, e certo riscontrabile come fondamento e proposta di parecchie delle più recenti operazioni poetiche italiane (mi pare anzi che nello scenario italiano si sia creato un certo ordine di consenso attorno a una disposizione di questo tipo).

Dico subito, allora, che in Pusterla questa collocazione mediana si risolve quasi sempre in un vantaggio. C'è un elemento persuasivo nella sua poesia che la tiene in genere distante da certa asfissia che il discorso auto-riflessivo e meta-poetico tenderebbe di per se stesso ad imporre. E volendo definire questa componente profonda, questa sua modalità di attaccamento al mondo esterno e all'espressione poetica, credo che si dovrebbe parlare di una precedenza che il *vedere* e la *visione*, vale a dire la capacità di un riferimento concreto all'esperienza e a un orizzonte antropologico ampio, riescono ad avere anche dentro a una approfondita, e dovuta, misura critica e problematica, in senso lato filosofica. L'inquietudine più vera e fruttuosa in Pusterla non riguarda la parola in sé, quanto la necessità di un riferimento, in partenza e in uscita, a una dimensione extra-testuale. A ben vedere, allora, la lezione che rimane per lui la più importante di tutte, quella di Montale (un Montale letto bene, tra concretezza e ironia, cioè, per sua stessa indicazione, nella congiunzione *Ossi-Satura*), continua a nutrire la sua poesia a un livello che si trova ben più in profondità della macchina stilistica, ma che riguarda direttamente l'approccio con le cose, l'attenzione sensibile, dello sguardo soprattutto, il demone del paesaggio, la determinazione non astrattiva (con un'intelligenza che si esercita in campo aperto, senza riparo): Pusterla non è un poeta della parola ma delle cose, non crede nel sogno del prigioniero; in tal senso la sua poesia è piombata, ha un filo forte di necessità che la porta sempre di là da se stessa, in un movimento di apertura anziché di implosione. La condizione di partenza di un marcato epigonismo montaliano credo che alla fine importi in lui una garanzia contro il giro

chiuso della parola (la Parola?) che rispecchia se stessa e che presume di potersi autofondare; e questo talora forse anche al di là delle intenzioni del poeta stesso.

Lo dico perché in *Pietra sangue* esiste tutto un versante d'attrazione verso la questione meta-poetica che, pur se onesto e mai banale, riesce comunque il meno interessante e fruttuoso: la riflessione sulla poesia e sulla figura corrispondente del poeta-custode, o del poeta-giardiniere, di colui che, anzitutto, salvaguarda le parole, come una sentinella della lingua: “Abbiat cura degli argini, / se ancora lo potete. Custodite / i muri, i confini fragili. / Oltre è paura, e furia”, ammonisce una voce nel terzo movimento di *Bois de la folie*; o ancora, in *A quelli che verranno*: “Ma eravamo qui, a custodire la voce. / Non ogni giorno e non in ogni ora / del giorno; qualche volta, soltanto, / quando sembrava possibile / raccogliere un po' di forza”. È vero che in quest'ultimo libro si avverte rispetto ai precedenti un attraversamento più meditato della migliore poesia europea del secondo Novecento (penso in particolare a Celan, ai russi e ai francesi, ma anche a Zanzotto), in una zona in cui la natura problematica dell'atto poetico riveste senza dubbio un significato centrale. Ma anche per questo verso mi pare che i frutti migliori di un tale confronto vadano cercati altrove, e anzitutto nella maggiore pregnanza dell'investimento morale a cui quelle letture possono avere contribuito. Si tratta del resto di una motivazione che Pusterla ha sempre avuto. La sua seconda raccolta, *Bocksten*, è nella sostanza il racconto pietoso della storia di un antico uomo morto per violenza. Ma senza dubbio nell'ultimo libro si avverte una componente etica più forte e ultimativa, nel



senso che su di essa sembra giocare ogni possibilità di vita e di divenire, anche per la poesia.

Ecco perché la posizione mediana di cui dicevo sopra dà i risultati migliori quando si allontana dal gioco fin troppo noto dell'impossibilità, là dove il discorso parallelo della chiusura dei tempi e della problematicità della scrittura poetica non esauriscono che in minima parte il raggio d'azione della scrittura e rappresentano semmai la piattaforma oltre la quale procedere. Ed è allora quella *pietas* in cui mi pare risiede la vera forza che determina la poesia di Pusterla; dico anche di più: la necessità per cui Pusterla si decide a essere poeta: “L'inferno è non essere gli altri, / guardarli passare e svanire nel niente” (*Breve omaggio a Plutone*). E qui non è possibile non avvertire anche il lascito più alto dell'amato Fortini, là dove il senso severo della giustizia non riesce a far tacere una più forte umanità e benevolenza (“Una tribù di nomadi / cammina nei giorni a venire”). Alcune delle poesie migliori di *Pietra sangue* riguardano non a caso le persone, il richiamo o lo schizzo dei loro destini; e spesso si tratta di diversi, di figure anarchiche e spesso sconfitte, magari attraversate da una qualche follia, ma dov'è poi la dignità di chi vive seminascolato o sepolto nel quotidiano, al punto da indicare una misura di riscatto dall'ordinarietà, anche metafisica, delle convenzioni (come nelle quattro parti dedicate alla nonna di *Tremolio*, ch'è forse la lirica più bella del libro); figure che vengono colte dall'esterno, come di scorcio, o che invece sono soltanto voci, monologhi o spezzoni di dialogo (nel ricordo anche delle procedure serene), o che infine sono implicate nella vicenda del poeta, come in *Roggia* e *L'autista dei sogni*. E mi pare che proprio su questa traccia di disponibilità

etica vada ritrovata la possibilità forse più convincente per una poesia di passione civile nel nostro tempo (penso per esempio a D'Elia e a certi sviluppi più recenti di Magrelli e del De Signoribus del *Principio del giorno*).

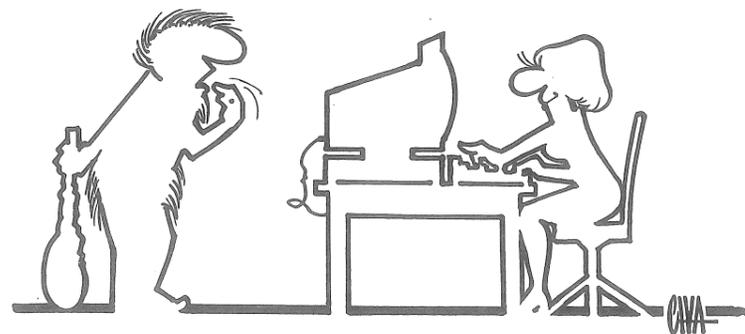
Del resto in Pusterla si avverte ancora, anche nella “catastrofe” (con forti implicazioni morali) di un paesaggio fatto prevalentemente di accumuli alluvionali, una forte vocazione pedagogica (si pensi anche alla natura emblematica, esemplare, di certi suoi quasi apologhi), che può rimandare a una disposizione analoga di Zanzotto (come già di Pasolini), ma che nello specifico contestuale può ricordare anche la dimensione culturale e antropologica sottesa alla poesia di Orelli, come in quella lirica di *Sinopie* in cui il professore scende al paese sulla sua bicicletta e incontra gente sempre più o meno nota che gli fa delle domande. Anche in Pusterla, con un significato che va certo al di là di una semplice peculiarità geografica, si dà il riferimento a una dimensione comunitaria, da più parti profondamente minacciata, in certi casi addirittura sul punto di essere sepolta, ma tuttavia costantemente avvertibile come presenza implicita o ancor più come orizzonte della sua poesia. *Pietra sangue* è una raccolta di grandi valori laici, sociali e familiari. In tale ambito credo che vada compresa anche la funzionalità comunicativa di questa poesia, tanto nella lingua che a livello strutturale e compositivo. Quella di Pusterla è infatti una parola di forte qualità etica e in questo possiede una sostanziale salubrità, perfino una sua salute, in quanto riesce sempre a oggettivarsi, a estroflettersi, a risolversi in modo perspicuo, affidabile, anche quando ammette la propria misura circoscritta o accusa il franare e il buio di tutte le cose. E il fatto è di tanto più significato in

quanto non si dà un appiattimento stilistico, l'adeguamento su di una medietà discorsiva prevedibile; dentro alla nitida capacità di definizione scorrono infatti strani sommovimenti e dislocazioni, soprattutto sintattiche, secondo una innata tensione espressionistica ch'è probabilmente il sintomo di un'ansietà e di un'impazienza profonde. Allo stesso modo l'ampia varietà non tanto delle occasioni poetiche quanto delle soluzioni espressive, nella pluralità dei codici e delle rese formali, che vanno da componimenti di marcato carattere narrativo, ad altri più chiusi e compatti, ora quasi araldici ora epigrammatici (in zona mottetto), a partiture di carattere drammatico, alle prose poetiche, credo che sia da rapportarsi a una volontà strumentale, di utilizzo non personalistico della letteratura e delle sue possibilità di formalizzazione (a sua volta, anche la serialità che spesso si sviluppa all'interno delle diverse tipologie, più che a una semplice necessità narrativa deve essere riportata a un desiderio di continuità e di riconoscibilità formale, come a sottolineare la natura non accidentale o particolaristica del discorso poetico). Da questo punto di vista si tratta di una post-modernità acquisita positivamente, selettiva e sempre presente a se stessa: non ci sono la gratuità e l'indistinto, quanto una serie di impegni presi e una direzione responsabile. Ed è la strada senza dubbio più difficile, perché è realmente la più esposta e quella che implica la spesa e il rischio maggiori; soprattutto quella che richiede la qualità forse più importante e dovuta per un poeta, la generosità.

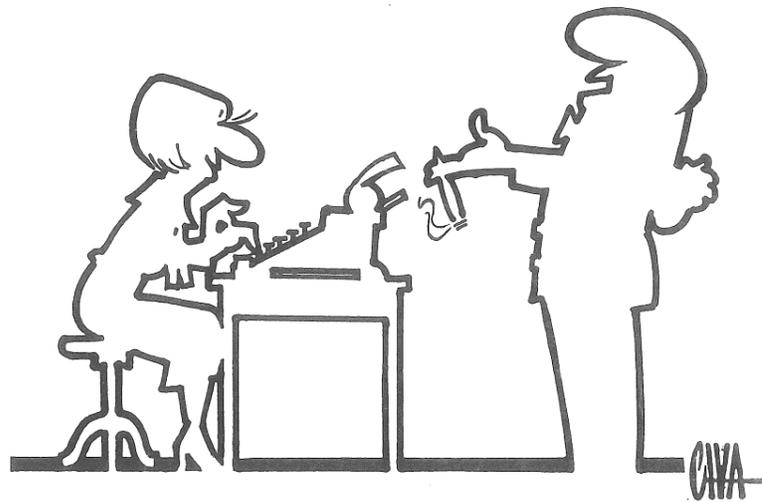
Credo che le osservazioni che ho fatto riguardo a Pusterla possano essere estese anche a quella zona di convergenza poetica di cui dicevo prima. Da qualche tempo infatti si è sviluppata una sorta di intesa di qualche significato attorno a una poesia che attesti la presenza di un forte, maturo individuo etico ed estetico; una poesia di spiccata moralità insieme storica e stilistica, che ha di mira una comunicazione chiara e responsabile, al di là di soggettivismi e particolarismi regressivi; una poesia consapevole del mondo nuovo e globalizzato, lontana dai rancori delle piccole patrie, con le loro storie di opportunismo e di odio, e distante anche (fortunatamente) dal ripiegamento narcisistico, dal cupo rancore o viceversa dalla provvisorietà che hanno distinto troppe voci poetiche dei decenni appena passati; o ancora una poesia ▶

“Il poeta sembra collocare se stesso in una terra incerta ed evanescente, in una zona improbabile di mediazione, qualcosa che prende consistenza soltanto per la determinazione morale di chi vi risiede”

che ha come proprio obiettivo l'instaurazione di un superiore luogo d'intesa, e d'esistenza, che per alcuni può anche essere qualcosa di non distante *luogo comune* definito con intelligenza da Rocco Ronchi. Anche se riconosco che si tratta di



un'intenzione poetica legittima, di qualità, e nella sostanza condivisibile, partecipabile, mi pare tuttavia che essa stia scontando, o correndo il rischio di scontare, alcune limitazioni, più o meno marcate. Penso ad esempio (e alcuni di questi autori rientrano tra quelli che personalmente stimo di più) al Vil-



alta in lingua (quello dialettale rimane più vivo e toccante), alla normalizzazione neoclassica di Dal Bianco, all'inquietudine meta-poetica di un poeta molto interessante come Lombardo (che appartiene giusto alla vostra redazione), su cui ha fatto rilievi esatti proprio Pusterla ("Il confine in questione è quello, impercettibile eppure assai concreto, che separa la parola poetica dalla realtà, il verso dal vero"; ma anche in lui, mi pare, il meglio viene quando il vedere brucia tutto, con violenza, spingendolo oltre le sue stesse premesse d'impossibilità), all'ultimo Fiori, più generalizzante e in questo meno efficace, certo impoverito rispetto al precedente (la città-ovunque, l'individuo che è tutti); o ancora al *senzacasa* De Signoribus, con la sua musicchetta terribile da *Operette* leopardiane, che trova un suo sviluppo comunque sicuro là dove più era improbabile, cioè a partire, oltre che da

de Magrelli (la sua funzione Valéry) o a certa inclinazione più astratta e oracolare che affiora qua e là nell'ultimo libro dell'Anedda. Il rischio è che l'insistenza sul momento meta-poetico e sul motivo dell'*impasse*-impotenza espressiva, o che l'astrattezza, il mentalismo (con la relativa genericità e debolezza dei riferimenti extra-testuali) finiscano per esaurire l'intera prospettiva poetica, così da sancire una poesia che non possiede alla fine altro orizzonte che se stessa, e a scivolare da ultimo in quella priorità della Parola o della Letteratura (l'atteggiamento letterario, sempre troppo premiato nella nostra tradizione) che pure si voleva evitare. In sostanza: il trionfo del luogo non che sta prima o dopo la poesia, ma che è la poesia stessa; quel luogo-poesia (spesso con annessi heideggerismi), che se nel corso del Novecento in alcune esperienze limite ha senza dubbio avuto una precisa e dovuta necessità storica, rischia di risolversi in una tautologia. E questo è tanto più vero quando ci si accorge anche di una tendenza all'uniformità espressiva, a una sorta di medietà linguistica e stilistica, di assetto poeticamente corretto, accettato consensualmente, e per questo a rischio di inerzia e di appiattimento e a scapito di tutto ciò che può essere incandescente e interessante; di tutto ciò, soprattutto, che può rappresentare un contro-orizzonte.

"Erano in viaggio verso la loro madre / ora verso nessuno o verso un mazzo / legato da uno spago o da una carta argentata / e il cestino da presso senza nemmeno la gioia / di un bambino o di un pazzo". È il viaggio dei poeti secondo il Montale del *Quaderno di quattro anni*. E mi chiedo: è ancora questo il posto dove ci portano i poeti dell'etica della poesia? È sempre quello ■ luogo

Giudici, da esperienze ultimative come quella (inarrivabile, straordinariamente appassionata) di Celan o dell'ultimo Caproni (e in questa zona è probabilmente il più bravo, De Signoribus, sempre concentratissimo, necessario); ma penso anche all'attrazione auto-riflessiva e francesizzante cui talora si conce-

Una proposta della

**Pendragon**

info@pendragon.it

Dall'Editoriale del n. 1

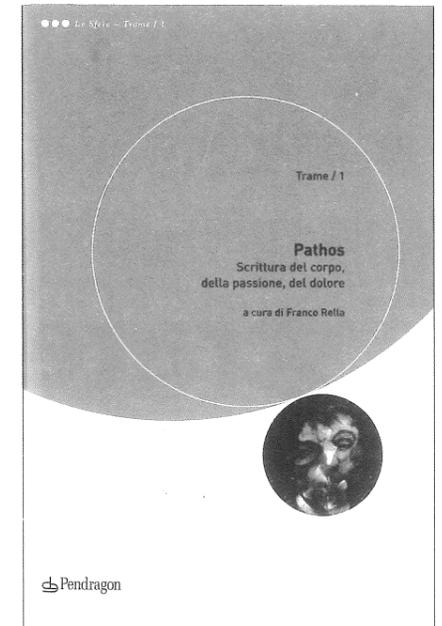
... Un pensiero che si muova interrogativamente è, di fatto, un pensiero nomade, non nel senso del rizomatismo post-strutturalista o postmoderno, ma piuttosto nel senso di un reiterato tentativo di attraversare, dislocandosi, il corpo stesso dell'esperienza conoscitiva. È così che le trame di questo sapere possono tracciare le linee che disegnano le mappe di possibili percorrimenti del mondo, del rapporto dell'uomo con il mondo. Muovendo di qui, e dal lavoro editoriale di "Trame del pensiero", con le edizioni Pendragon, è nata l'idea di una pubblicazione collettiva semestrale intitolata appunto «Trame», che intende intrecciare diverse strategie intorno ad alcuni nodi dell'esperienza conoscitiva. Siamo partiti dal tema "Pathos". Pathos è appunto passione, corpo, dolore, esperienza: è ciò che la filosofia, almeno fino a Nietzsche, ha escluso dal suo ambito come un indicibile, come un *horridum pudendum*. Su questo tema abbiamo articolato tre sezioni

del testo: la prima, "Riflessioni", che intende cogliere appunto la "riflessione" del tema nella scrittura saggistica. La seconda sezione, "Scritture", cerca di cogliere la stessa tematica all'interno del corpo della scrittura. Chiude la sezione una nuova traduzione del grande testo poetico di Valéry, *Il cimitero marino*. La terza sezione, "Appunti di lettura", è dedicata alla rilettura di alcuni testi critici, che riflettono appunto sulla problematica della scrittura saggistica, poetica e quindi anche sul linguaggio della critica.

Le prossime uscite saranno dedicate al problema del male, e poi alla seduzione. È nostra intenzione allargare la discussione del progetto fino a formare un vero e proprio corpo redazionale che rifletta e discuta sui temi proposti, allargandosi a contributi nuovi. È possibile intervenire e discutere l'intero progetto e le sue articolazioni sul sito [www.pendragon.it](http://www.pendragon.it) o direttamente con il curatore attraverso e-mail: [f.rella@seldati.it](mailto:f.rella@seldati.it).

Trame / 1  
Pathos  
Scrittura del corpo, della passione, del dolore  
a cura di Franco Rella  
Pagine 222; L.32000

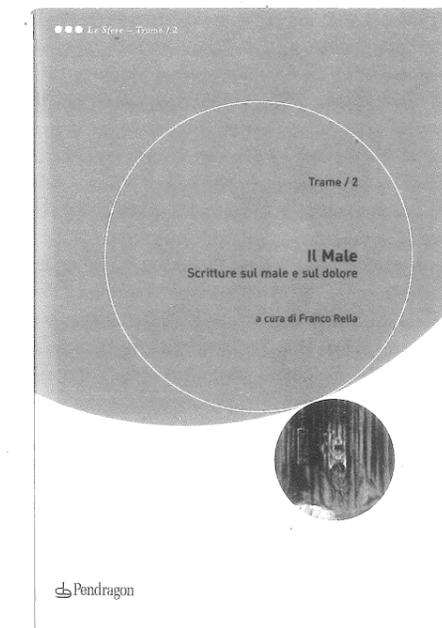
Trame / 2  
Il male  
Scritture sul male e sul dolore  
a cura di Franco Rella  
Pagine 224; illustrazioni b/n;  
L.34000



Testi di:

Rafael Argullol,  
Cinzia Bigliosi,  
Paola Capriolo,  
Roberto Carifi,  
Alessia Ferrarini,

Giorgio Franck,  
Tita Orosz,  
Francesca Piani,  
Laura Pioldi,  
Franco Rella,  
Paul Valéry,  
Marco Vozza.



Testi di:

Charles Baudelaire  
Cinzia Bigliosi  
Manuel Cruz  
Joseph De Maistre  
Georges Didi-  
Huberman

Alessia Ferrarini  
Giorgio Franck  
Irene Kajon  
Giacomo Leopardi  
Jean Luc Nancy  
Franco Rella  
Isabel Soler  
Wanda Tommasi

# La strategia del coro

## Intervista a Vincenzo Consolo

VINCENZO CONSOLO è nato a Sant'Agata Militello (Messina) nel 1933. Dal 1968 vive e lavora in ambito editoriale a Milano, sua patria di adozione. Romanziere e saggista ha pubblicato numerosi romanzi, ambientati soprattutto nella sua regione di origine: tra i più recenti *Retablo* (Sellerio 1987), *Le pietre di Pantalica* (Mondadori 1988), *Nottetempo*, casa per casa (Mondadori 1992), *Nerò metalicò*; (*Il Melangolo* 1994), *Fuga dall'Etna* (Donzelli 1993), *L'olivo e l'olivastro* (Mondadori 1994), *Lo spasimo di Palermo* (Mondadori 1998) e, con Franco Casano, *Lo sguardo italiano. Rappresentare il mediterraneo* (Mesogea 2000).

di  
Alessandro  
Di Prima

**Sono ancora recenti le polemiche nei confronti dei direttori del teatro Stabile di Roma e della Biennale di Architettura di Venezia. Senza entrare nel merito, possiamo dire che oggi si neghi la figura dell'intellettuale e si preferisca invece delegare manifestazioni o enti culturali ad una figura manageriale?**

Sono convinto che nel nostro mondo di oggi, nel nostro contesto occidentale, viviamo in una sorta di illusione di privilegio continua: pensiamo che il nostro sia il migliore dei mondi possibili, un mondo dove non si realizzano più dibattiti e contrapposizioni politiche in modi molto netti. Ci avviamo verso un unico modello, quello americano, in cui le differenze tra uno schieramento e l'altro sono minime e le contrapposizioni finiscono per somigliarsi. Abbiamo assistito all'elezione del presidente americano, e le istanze i programmi politici di destra, di Bush, e di quello cosiddetto democratico, di sinistra, erano quasi uguali. Credo che in Europa stia avvenendo la stessa cosa con il maggioritario. L'economia determina la politica, l'assetto economico è quello, e la sinistra tende di più a somigliare al suo oppositore. In questo contesto figure di intellettuali scomodi vengono sicuramente escluse, figuriamoci poi gli artisti, quelli non integrati, che non fanno parte del grande concerto del Potere e che diventano subito uno scandalo; ma parlo soprattutto degli scrittori, di quelli che vengono relegati ai margini, che vengono assolutamente ignorati. C'è quindi un abbassamento sia di valenza intellettuale - e di conseguenza anche di impegno -

sia di produzione artistica, di artisticità e di poesia. La poesia è uno scandalo, una sorta di delitto di letteratura. Nel nostro contesto occidentale la letteratura non è sopportata. Come non lo è, per ragioni opposte, nei paesi meno sviluppati dove esistono dittature che, brutalmente, arrivano anche a condannare a morte l'intellettuale, l'artista. Qui da noi il gioco è molto più invisibile, più sottile, ovattato; non si tratta di una morte fisica ma spirituale: si viene cancellati, seppelliti, espulsi se non si concorda con la società dominante, se si è discordanti. Credo che oggi intellettuali come Pasolini o Sciascia verrebbero seppelliti. Il mondo in cui ha vissuto Pasolini, venticinque anni fa, oppure appena dodici anni fa Sciascia, era un mondo assolutamente diverso. Oggi tutto si trasforma rapidissimamente, si omologa sempre di più allo schema "massimo", allo schema "eccellente", che è lo schema americano.

**Il nostro mondo allora è ancora "raccontabile"? E che cos'è che necessita di essere raccontato?**

La letteratura si deve occupare dell'uomo. Del momento in cui l'uomo è offeso, del momento in cui l'uomo è degradato, è violentato. Ma credo sia un compito dell'arte in generale: deve occuparsi di etica. L'artista, a meno che non sia giullare, buffone, che si faccia vedere nella sua comicità e nella sua allegria o spudoratamente non si metta a piangere in pubblico o pietre su se stesso, non è sopportato, non viene ascoltato. Allo stesso modo viene ignorato lo scrittore che denuncia, che indica, che esprime

**“La letteratura si deve occupare dell'uomo.**

**Del momento in cui l'uomo è offeso, è degradato,**

**è violentato. Ma credo sia un compito dell'arte**

**in generale: deve occuparsi di etica”**

me il momento dell'offesa dell'uomo, perché questo momento non vuole essere visto. Si tende a cancellare sempre di più una visione politica, umana del reale, a far passare per umano quello che umano non è, tutto ciò che è disumano, anti-umano.

**Nei suoi incontri letterari spesso cita Enzensberger e i temi del tempo e della memoria. La memoria può essere portata come valore in un mondo dove il linguaggio diventa sempre più omologato, più corto?**

Enzensberger era l'intellettuale di punta del Gruppo 47 che si appellava all'etica della memoria, alla necessità della memoria in un paese come la Germania che cercava di rimuovere la grande colpa dell'Olocausto, dei disastri provocati dal nazismo e dal fascismo in Europa. L'etica della memoria non si estingue nei momenti sereni (se mai momenti sereni possano esistere); credo che sia un'esigenza etica sempre, dovunque e in ogni momento. Perché - anche in una ipotetica società perfetta - per un narratore, per un romanziere che pratica il registro comunicativo, formativo, il male non sparisce mai. Deve esserci sempre lo spazio e il dovere della critica. Per quando riguarda il linguaggio, certamente viene fortemente modificato: viviamo di un linguaggio che occulta la realtà, di eufemismi che continuamente vengono creati per nascondere le piaghe. Gli eufemismi sono quanto di più falso si possa immaginare, sono come i trucchi sulle facce delle vecchie signore o i cerotti sopra le ferite. Tutto il linguaggio delle società avanzate è eufemistico, e quindi è un linguaggio bugiardo. E' sempre più difficile per un narratore usare il registro comunicativo in una società linguistica come questa; allora come narratore

nello spazio della letteratura, che per me significa rimanere nello spazio etico, avverto questo bisogno di spostare la scrittura verso la zona espressiva, verso la zona "poetica", quindi di alzare il tono della scrittura e di accostarla nella prosa stessa a questa forma più alta che è la forma poetica. Tutto questo l'ho teorizzato nella mia ricerca letteraria e l'ho messo in pratica sia nei miei saggi che nel mio ultimo libro "Lo Spasimo di Palermo". Concepisco la narrazione (non parlo di romanzo, è la distinzione che fa Benjamin tra romanzo e narrazione che ho in mente) come una sorta di oratoria, di recitazione orale, di perorazione, di lamento, che poi era la funzione del coro nella tragedia greca. Ecco: usare lo stile del coro.

**Dal suo primo libro, *La ferita dell'aprile*, agli ultimi romanzi, si assiste alla fiducia sempre più dichiarata nelle funzioni ritmiche e prosodiche della memoria**

In un mondo dove il linguaggio è bugiardo, contaminante in maniera deteriorata per l'esplosione dei mezzi di comunicazione di massa, credo che l'unica voce possibile per lo scrittore sia quella del monologo, perché il dialogo non è più possibile. Pensare quindi in questa zona che è anche una zona musicale, sperando che nel suono, nel ritmo si possano trovare degli ascoltatori. Trovo che oggi sia veramente immorale raccontare, non si sa a chi, una storia con tutto il suo svolgimento, con un inizio un'acme, uno scioglimento: perché ormai gli intrecci si sono sciolti in una società magmatica che ti costringe a fare un passo indietro, a tornare alle narrazioni preborghesi, prima della nascita della borghesia. Oggi tornare indietro significa tornare alle narrazioni orali, affidarsi a un linguaggio che sia sonoro:

quando il rischio è sempre il silenzio, il muro dell'afasia.

**Allora, parafrasando Steiner, il romanzo nasce con la morte della tragedia?**

Ho sempre paragonato lo scrittore a quella figura, se vogliamo prendere uno schema molto alto, che nella tragedia greca era l'ángelos, il messaggero che giungeva sulla scena e raccontava un fatto avvenuto in un altro luogo e in un altro momento. L'ángelos si rivolgeva a un pubblico presente e solo con quel pubblico era possibile dialogare perché in grado di capire la tragedia. Allora avveniva la catarsi, la liberazione dalla colpa. Oggi l'ángelos non può più apparire, lo scrittore non può più apparire sulla scena e comunicare in forma logica con questo pubblico inesistente; quindi si rifugia in una parte che è la parte del coro. Ci sono delle pagine nello Zibaldone di Leopardi sul coro greco che lo indicano come l'anima di un popolo. Lo scrittore cerca di interpretare con questo tono espressivo, sonoro, l'anima di un popolo che lui immagina non ancora contaminato dalla peste, la peste di Camus.

**Camus, il bacino del Mediterraneo... Secondo lei, nella logica del confronto, un nuovo impulso etico può venire da quelle popolazioni arabe, slave africane, che scrivono e guardano all'Europa, all'Occidente, con uno sguardo che non è il nostro?**

Sicuramente sì, penso che l'unica ricchezza, l'unica possibilità di salvezza nel nostro contesto siano queste nuove voci che scrivono nelle loro lingue, ma si affacciano anche in quelle europee. Ci sono "migranti linguistici" che cominciano a scrivere in italiano. Non importano tanto i risultati, quanto il

## “La poesia è uno scandalo, una sorta di delitto di letteratura. In occidente la letteratura non è sopportata. Si viene cancellati, seppelliti, espulsi se non si concorda con la società dominante”

fatto che questi scrittori sono portatori di una memoria diversa da quella nostra. Quantomeno la loro memoria non è stata ancora cancellata. E' gente che viene dalla tragedia, dalla fame, dalla miseria, che ha una memoria viva delle piaghe del mondo e quindi trasferisce sulla pagina, nella scrittura, questa memoria dolorosa. Forse romperanno il muro di cemento in cui siamo chiusi e arricchiranno, dal punto di vista estetico e da quello etico, il nostro mondo letterario. Con buona pace degli xenofobi, oltre che per altri aspetti della vita sociale, questa immigrazione terzomondista o quartomondista sarà la nostra salvezza culturale, la nostra ricchezza relazionale.

**Il suo ultimo libro “Di qua dal faro” è una raccolta di saggi critici. In che modo lo stile della critica può rivitalizzare con i suoi strumenti la questione etica della scrittura?**

La critica militante purtroppo non è esauriente perché lo spazio che le è concesso non è sufficiente, diventa sempre più angusto. Rimango più soddisfatto là dove c'è un discorso più articolato più pensato, ma naturalmente si tratta di cose che non hanno nessun riscontro con quello che è il canale commerciale della letteratura. Devo dire che ogni volta provo una grande soddisfazione nel trovare critici che sono lettori attenti, che hanno la consapevolezza che lo studio, la lettura è un viaggio, un'esperienza di ricerca, e quindi un completare la scrittura del libro stesso.

**L'estetica è di per sé portatrice di etica? Per tirare in causa Wittgenstein: viene prima il pensiero o il linguaggio portatore di pen-**

**siero?**

Credo ci sia una priorità del linguaggio. Come diceva Cassirer, il linguaggio nasce dalla paura: dalla paura nasce il bisogno di comunicare, di urlare. Dopo, passato questo momento emotivo, subentra l'organizzazione del pensiero. Le società si sono formate per ragioni di paura; gli uomini hanno cominciato a stare insieme e insieme hanno sviluppato un loro codice linguistico. Dopo il momento emozionale viene quello razionale, che è il momento del pensiero. L'estetica deve nascere insieme al bisogno di dire proprio dell'etica. Esistono estetismi che spesso non vanno d'accordo con l'etica: si pensi a D'Annunzio, per esempio, bravissimo dal punto di vista estetico, ma non rispettabile da quello umano. I valori etici possono essere trasmessi attraverso una scrittura data, una scrittura razionalistica, illuministica per così dire, che possiamo paragonare all'architettura; oppure possono essere trasmessi attraverso una cifra che sia espressiva, e che poi diventa una cifra barocca se ha delle risonanze al suo interno, se vuole abbracciare i molteplici significati oltre che i significanti, una cifra che possiamo paragonare alla musica. Quindi abbiamo da una parte il suono, la musica, e dall'altra parte l'architettura che è il numero, l'equilibrio. Nella letteratura più vicina a noi basta fare i nomi di Calvino, di Sciascia e metterli di fronte a nomi come Gadda, Mangano, D'Arrigo, Landolfi. Per quanto mi riguarda, proprio perché vengo da una terra composita, dove sono presenti molte realtà, diverse identità, molteplici suoni, cerco di organizzare questa materia, di coglierne tutti i significati. E quindi l'organizzazione della mia scrittura diventa barocca in questo senso: oltre che sul piano delle

risonanze, delle sonorità, sul piano della memoria letteraria; con citazioni interne che possano contrastare il mondo che si orizzontalizza, che si uniforma, si annulla. Citazioni che possano fare da eco

**Una eco che può farsi cronaca, storia e ragioni del presente, come lo fu “Le parrocchie di Regalpetra” di Sciascia o il suo “Le pietre di Pantalica”...**

“Le pietre di Pantalica” era cronaca di una situazione politico-sociale; ho voluto rappresentare il momento epico dell'occupazione delle terre nel secondo dopoguerra, le lotte contadine, la sopraffazione da parte dei poteri costituiti, da parte della mafia. Poi ho voluto fare vedere il passaggio del mondo contadino che è crollato, è stato distrutto, e quindi le figure più rappresentative intitolando i capitoli del libro Teatro, Persone, Eventi: eventi che erano i più vicini, i più orrendi. Il libro si fermava all'ottantadue, con le morti a Palermo di Dalla Chiesa e Pio La Torre. Una rivisitazione della mia terra che forse è già nel mio primo libro (nel movimento finale dell'io narrante, del giovane adolescente che dice che la sua vita è condannata a una continua fuga) una vera e propria dimensione di viaggio. La storia di un eterno Ulisse, di un eterno errante che ogni volta che cerca di raggiungere la sua Itaca, l'isola della sua memoria, si accorge che quest'Itaca è stata distrutta, devastata, è scomparsa. Credo che oggi sia la condizione di ognuno di noi. Siamo tutti degli erranti, degli ulissidi che non trovano più la loro terra, la loro trama, che subiscono l'espropriazione della loro memoria.

**Lo spazio della memoria è allora un bacino di sedimentazione do-**

**ve l'io narrante può diventare una soggettiva in terza persona, collettiva, ma con una presa di distanza, come nei suoi libri.**

Nel primo grande romanzo della nostra civiltà, nell'Odissea, ci sono due persone in atto: una terza persona che racconta la Telemachia; una prima persona nella voce di Ulisse che racconta alla corte di Alcino l'Odissea vera e propria. Ho sempre riflettuto su questo capovolgimento di clima, di prospettiva. L'Odissea non poteva che raccontarla Ulisse in prima persona, perché era il portatore di una grande colpa, la colpa del cavallo di Troia, della guerra, della tecnologia. Da lì la sua condanna. Ulisse doveva spiare, raccontare la colpa dell'invenzione, dell'ingegnosità. Oggi tutto è capovolto. L'Odissea non può che essere scritta in terza persona perché ormai non ci sono più colpe individuali, le colpe sono collettive e tutti dobbiamo liberarcene. La società dovrebbe essere quella che corregge i mali dell'esistenza, i mali della storia, ma così non è (a volte addirittura li peggiora) e questa è una grave colpa del nostro stare insieme. Narrare quindi in prima persona oggi per me significa ridurre il proprio campo visivo. La visione di Leopardi gli impediva di credere, così come aveva fatto Voltaire ironizzando con Leibniz, nelle

“magnifiche sorti e progressive”; si può alleviare il dolore umano, diceva, solo se gli uomini si confederano tra di loro, “tutti fra sé confederati” nella solidarietà.

**Certa solidarietà però spesso è stata ricercata però in una assenza di contrapposizioni: penso al “buonismo” che ha caratterizzato questi anni, e, nel campo editoriale, al credito che si è dato ad alcuni scrittori e alla letteratura cosiddetta Pulp. Una letteratura che attraverso immagini e linguaggi violenti, in realtà “distoglie lo sguardo”, ed è frutto proprio del buonismo.**

Non voglio fare del moralismo, ma penso che questi fenomeni letterari siano quanto di più ingannevole ci sia. Sono veramente speculari a quello che è l'inganno nei linguaggi del Potere, perché trasferiscono sulla pagina, senza nessuna critica, senza nessun giudizio morale, quello che è l'orrore del nostro mondo. Qualche tempo fa mi sono trovato a Firenze ad un convegno di linguisti dove erano stati invitati anche scrittori e poeti. C'era anche Sanguineti, che ad un certo punto - lui che faceva parte del gruppo 63 e che a distanza di quarant'anni continua ancora a fare l'avanguardista - ha fatto l'elogio della lingua di

Maurizio Costanzo, accettando tale lingua come cifra. Senza accorgersi, da italianista che pure dovrebbe essere molto attento a simili questioni, quanto di corrotto porti con sé questa lingua, quanta furbizia italiana, quanto ammiccamento. Parlo di quella di Costanzo come di qualsiasi altra lingua mediatica perché è una lingua allusiva, furbesca. Dall'altra parte, poi, Sanguineti elogiava gli scrittori cannibali. Io ho subito polemizzato dicendo che questi ultimi sono neo-naturalisti, perché trasferiscono sulla pagina solo gerghi parlati. Gli avanguardisti dal loro canto, a detta di un teorico del gruppo 63, portavano il disordine semantico e sintattico della pagina come immagine del disordine della società. Il risultato di una scrittura così era l'assoluta impraticabilità di questo linguaggio, una sorta di pseudo-afasia speculare all'afasia del Potere, del politico. Ricordiamoci l'analisi che Pasolini aveva fatto del linguaggio incomprendibile dietro il quale si rifugia il Potere quando non vuole comunicare. Porto l'esempio di un re di Spagna, Filippo IV, che quando riceveva i cortigiani o gli ambasciatori muoveva le labbra senza emettere suono, terrorizzando così il suo interlocutore. Il Potere è questo. Muove le labbra senza emettere nessun suono, per intimorire. ■





foto di Fabio Mantovani

## Versi a parte intervista a Gene Gnocchi

Partiamo dai "maestri", se possiamo dire così: leggendo *Sistemazione provvisoria del buio*, la tua prima raccolta poetica uscita da poco per Einaudi, ci è parso che nella tua poesia ci sia molta linea lombarda, un po' di Magrelli, e risalendo per i rami Montale e Ungaretti. Concordi?

La linea lombarda che preferisco... dico i nomi: Erba, Rovelli, Tiziano Rossi; per certi aspetti, anche se un po' distante dalla linea lombarda, Milo De Angelis. Non Raboni. Nelo Risi. Giampiero Neri. Magrelli mi ha interessato fino a *Nature e venature*, dopo l'ho trovato un po' troppo d'occasione, un po' manierato. Poi direi Zanzotto, Philip Larkin, Benn. Larkin è fondamentale per me. E Tomlison.

La cosa che colpisce di più in un libro come il tuo è la maturità del linguaggio, la ricerca di un linguaggio che sia realmente contemporaneo. C'è anche l'elaborazione di un progetto che sembra dire: la poesia oggi dev'essere diversa...

La ricerca è un legata a un bisogno di essenzialità, di nettezza del dire, di esattezza della parola che però non sempre ho raggiunto. Io, devo dire la verità, sono abbastanza critico nei miei confronti, ci sono poesie nella raccolta che da questo punto di vista sono deficitarie, però l'esigenza è sicuramente l'esattezza del dire.

Una poesia di "sottrazione", con un tono quasi di distacco da ciò che dici...

Sì, assolutamente. Il distacco viene anche dalla mia vita artistica perché quando fai un lavoro che ti asciuga come fare l'artista di teatro devi necessariamente mettere un distacco fra te e le cose. Stare davanti a 800 persone per farle ridere, alla fine, è veramente una cosa che in qualche modo ti asciuga, ti sottrae... Non so come spiegarlo, ma finisci per muoverti attorno all'essenziale, capisci che dopo aver fatto tanto spettacolo, dopo aver fatto ridere tanta gente, hai bisogno di cose essenziali.

Nel tuo linguaggio c'è comunque un forte superamento del "poetese". In questo senso lo si può definire "maturo". Perché di solito chi inizia a scrivere poesia fa prima i conti con la tradizione, deve in qualche modo uccidere i propri padri, immagazzinarli e poi...

La mia era un'esigenza non da poeta adulto, ma da chi prima di scrivere poesia aveva fatto altro e sentiva l'esigenza di dire una cosa precisa in quel momento. Le poesie della raccolta sono infatti in forma di poemetto: un poema sul transito, sull'idea del transito, del non esserci più tra poco, che è un po' la lezione di Erba. Non a caso la poesia ultima racchiude in maniera molto precisa questo viaggio.

Da dove viene la scelta, inedita, della poesia, al posto della narrativa che avevi frequentato fino ad ora?

Ma la poesia è strana, perché si palesa in modi

strani... lo lavoro per masse, per congerie abbastanza omogenee. Solitamente lavoro su un nucleo, che può essere centrale, iniziale o finale, e costruisco attorno a questo nucleo una situazione. Questo lavoro è venuto fuori così, ho sentito che veniva in forma di poesia.

Il nucleo percettivo attorno al quale lavori sembra quello dell'immagine. Non sembra che ci sia una fascinazione del suono, anche se poi ci sono cadenze, novenari o ottonari che sembrano quasi pascoliani nella loro musicalità...

Sicuramente. La critica probabilmente da fare è questa, il difetto di queste poesie è proprio la poca attenzione al suono.

La figura del padre è uno degli elementi centrali, che con grande pudore, grande discrezione, emerge attraverso immagini molto particolari, attraverso una "lateralità", una ironica obliquità di particolari e immagini.

La "lateralità" mi ha sempre affascinato. Anche l'ultimo spettacolo teatrale prende tutto "di lato".

Molte delle chiuse delle poesie sono salvifiche, come a dire chiuse: sono stato qui per un attimo, ma non pensate che sia finita qui. Anche nelle mie prove narrative è un po' così, anche se in maniera diversa. Adesso sto scrivendo una cosa che parla di uno che va a donare il sangue ma trova chiuso. Va all'AVIS ma trova chiuso. Quindi ha questo sangue in eccesso da donare. E' la giornata di questa persona che deve tornare a casa con più sangue di quello che immaginava di avere. A me cose del genere fanno ridere... è la vita che piace a me. Poi magari questo

spunto diventerà un pezzo teatrale, però, anche qui, la storia comincia sempre come nucleo... Il narrativo per me è questo. Mi piace immaginare un medium che non ha poteri, ma solo doveri paranormali. Anche nelle poesie c'è questo, solo attraversato da un senso del non esserci più che per me è presente, molto. L'ho vissuto con mio padre, ed è stata un'esperienza traumatica fortissima, perché ho scoperto cose di lui che non sapevo. Frugando fra le sue carte ho scoperto che teneva un libricino, di quelli che ti danno le banche: era tutto bianco, ma c'erano segnate le date di tutti i nostri compleanni: per dire la fragilità di quest'uomo, la sua sensibilità. E in fondo al libricino - lui vendeva vino - c'era un conticino con di un po' di vino che aveva venduto. Mi ha colpito l'idea di tutto l'affetto che ha riversato in quel po' di vino che aveva venduto, perché non era un periodo facile, eppure era un uomo molto sicuro di sé, che aveva fatto il sindacalista. E' stato come scavare in un'altra vita.

C'è una grande tradizione di poesia del dialogo con i morti: Pascoli, Montale, Sereni, Paul Celan...

In fondo il dialogo è sempre con i morti. Forse l'unico dialogo possibile è coi morti. Io di dialoghi tra vivi non ne conosco. Almeno, non è più una cosa che mi interessa.

Ci hai detto cosa ti piace della poesia. Siamo curiosi ora di sapere cosa non ti interessa della poesia...

C'è molta poesia che è uno scriversi addosso, che non ha necessità. In molti poeti non avverto la necessità, poi non so se sia un fatto di sensibilità, di lettura, o altro. Però in Rondoni

non avverto la necessità, in Conte non avverto la necessità. Non la sento. Poi ci sono poeti diseguali. Riccardi è un poeta che non mi fa impazzire, però ci sono alcune sue cose che non mi dispiacciono. Però non direi mai che mi piace Riccardi. Tanto per dire che alcune situazioni non sono poi così definitive.

Hai la sensazione anche tu che manchi in questo momento la volontà di confrontarsi tra poetiche diverse, di discutere?

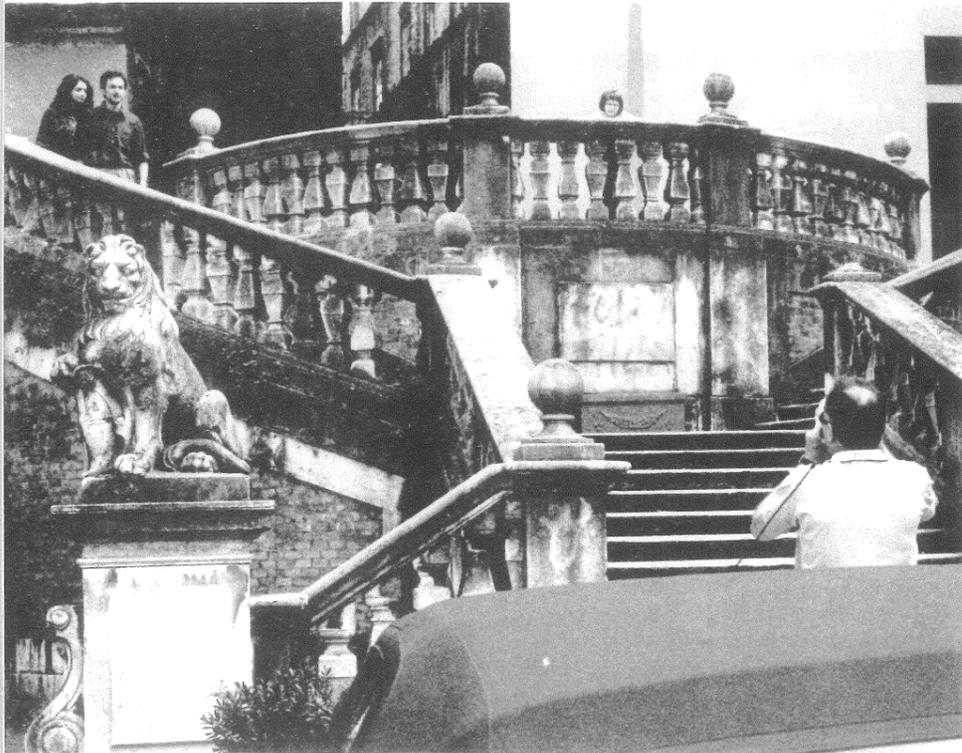
L'ipotesi di razionalizzare il dibattito sulla poesia, o comunque di farlo, il dibattito, mi ha sempre lasciato scettico. Sarà perché avendo avuto Spatola o Corrado Costa a Reggio Emilia, alla fine capisci che si trattava proprio della negazione di qualunque tentativo di razionalizzare il dibattito poetico. E allora ognuno procede per solitudini, alla fine ci si trova insieme per via di piccole consonanze e si decide che è un discorso che vale la pena di continuare a fare. Anche leggendo i vostri versi, io capisco che ci sono delle differenze, però si sente che c'è una consonanza. A me non piace invece la necessità di annettersi, di riconnettersi... Penso che il comunicare, in poesia, passi semplicemente attraverso il farla.

Quindi la migliore etica della poesia è la poesia stessa?

Io penso di sì. Anche il dibattito filosofico, ormai, su cosa è incentrato? Chi è che fa più filosofia in senso classico? Penso allo stesso Rovatti, Agamben. Ormai la filosofia è la presa di coscienza che ormai tutto può essere raggiungibile da un punto di vista artistico o prosastico o poetico, e basta. Sono assolutamente convinto di questa cosa. ►

GENE GNOCCHI (Eugenio Ghiozzi) è nato a Fidenza nel 1955. È autore del libro di racconti *Una lieve imprecisione* (Garzanti 1991) e dei romanzi *brevi Stati di famiglia* (Einaudi 1993), e il signor Leprotti è sensibile (Einaudi 1995). Nel 2001 è uscita, per Einaudi, la sua prima raccolta di poesie dal titolo *Sistemazione provvisoria del buio*. Il suo ultimo spettacolo teatrale si intitola *La responsabilità civile dei bidelli* durante il periodo estivo.

di Stefano Semeraro



Hai citato nomi come quelli di Zanzotto, Benn, che rappresentano esempi assolutamente opposti al tuo tipo di scrittura. Forse perché probabilmente i maggiori stimoli ci vengono da chi è diverso da noi...

Benn è grande anche negli scritti di prosa. E' lucidissimo. Non so se avete presente "Après-lude". E' una raccolta quasi postuma, Benn era stato invitato a scrivere dopo che aveva smesso di scrivere, infatti nel parlarne lui stesso diceva che scrivendola si era sentito come certi vecchi pugili chiamati di nuovo a salire sul ring. La trovo una cosa fantastica, uno che scrive perché è stato richiamato a salire sul ring...

E' un'immagine che utilizzi anche in Stati di famiglia...

Sì, questo però per dire che Benn vale anche per questo.

Una domanda antipatica: secondo te, chi ha comprato il tuo libro lo ha comprato come un libro di poesia o come un libro di Gene Gnocchi?

Mah, questo con i primi libri capitava. Però ultimamente chi compra un mio libro sa che trova una cosa non legata al fatto televisivo. L'effetto-tv si è un po' esaurito, ormai, poi un libro di poesia gli dai un'occhiata prima di comprarlo.

Le poesie della raccolta che arco temporale coprono?

Tre anni, dal 1998 al 2000. Prima non avevo mai scritto poesia. Ci ho lavorato su molto, ma avrei voluto lavorarci anche di più...

L'unica perplessità che ci ha fatto sorgere il tuo libro è relativa a qualche chiusa un po' "facile"...

Per questo dico che ci avrei lavorato di più! Però anche quello è sempre un modo per scappare.

Il libro dà sicuramente l'idea del provvisorio, però c'è anche la volontà di trovare di nuovo un senso nel reale, o in certi segni che ritornano nel libro

Ci sono delle ossessioni. Non la volontà di ritrovare qualcosa. C'è forse la volontà di chiarire le proprie ossessioni.

Credi che il linguaggio della poesia sia sempre sul margine fra ciò che si può dire e ciò che non si può dire, e che in questo suo stare sul margine sia il suo valore?

Sì, la poesia per me è l'ultima zona "border line" rispetto a questo buio che poi dovrebbe andare decifrato. Però in questa raccolta l'urgenza era di mettere dei segni, occorreva che la parola fosse nitida, che ci fosse una cosa... Che poi è la necessità per cui

**“Forse l'unico dialogo possibile è coi morti. Io di dialoghi tra vivi non ne conosco. Almeno, non è più una cosa che mi interessa”**

uno scrive. Ho scritto una poesia dove l'ultimo verso recita aspetto un giorno dove tutti partiamo alla pari. Avevo la necessità di dire questa cosa e quindi... "PUM". Dev'essere "PUM". Deve sentirsi questo; dopo va tutto levigato, però in partenza dev'esserci questa cosa forte.

Tu sei un appassionato di rock: qual è la colonna ideale per le tue poesie?

Questo libro come colonna sonora potrebbe avere forse un po' di new acoustic, o forse potrebbe avere *Blow your cool* degli Hoodoo Gurus perché è il disco fondante della mia vita...

Quali sono le tue letture di narrativa?

L'ultimo che mi ha incuriosito è un modenese che si chiama Cornia, che ha scritto *Sulla felicità ad oltranza* per Sellerio. Un celatiano... anche se non ne posso più di Celati, di Cavazzoni. Mi ha incuriosito. Se parliamo di classici invece Delfini, Flaiano de *Le ombre bianche* e Vitaliano Brancati. *Gli anni perduti* è uno dei più bei libri che io abbia letto, lo rileggo continuamente. E ve lo consiglio caldamente. ■



# BERLINO POSTUMA

## Intervista a Durs Grünbein

In una cultura sempre più globalizzata, qual è la funzione della poesia, può essere ancora resistenziale?

La funzione della poesia oggi è di rendere forte la soggettività, la visione intima del reale, ma anche del mondo interiore, e, soprattutto, di recuperare i tempi persi, intimi, di ogni individuo. La poesia deve operare una ricerca del tempo stesso di ogni persona, per resistere e sfuggire a tutti i pesi e a tutti gli ostacoli della globalizzazione.

Il tempo intimo della poesia, cosa ci può dire, e come può dircelo? E' forse anche un problema di voce, di oralità.

La poesia ti può educare a un'altra sensibilità del linguaggio. In effetti, nella poesia, la parola chiave è la psiche. Ogni parola che il poeta adopera non è una semplice informazione, una parola del dizionario, ma una parola scelta che trattiene in sé una psiche, delle energie psicologiche - se ce l'hanno! perché è per questo, appunto, che devi combattere. Soltanto in poesia, nella buona letteratura, secondo me, si può realizzare che il cervello, l'intelligenza, è più grande più potente del mondo, il mondo vero, quotidiano, quello degli affari... La poesia ti dimostra che ci sono molte e più cose su cui ti devi concentrare, ed è la sua eredità, il suo messaggio.

Nella sua poesia abbiamo notato come l'attraversamento della città, della sua periferia, ma anche gli elementi della sua confusione, siano uno spazio tipico

Sì, credo che anche nel mio caso la poesia possa essere la memoria di una città, una città par-

ticolare, concreta. Ed è per questo che preferisco nominare tutti i luoghi dove sono stato. Ma la città ha anche una componente mitica, post mortem. Cosa vedrei se fossi già morto? Non so perché, ma un giorno ebbi una strana impressione: pensavo che se fossi morto, se non fossi esistito più, nel mondo tutto sarebbe continuato semplicemente senza di me, e con questa nuova attitudine adesso io percorro la città. Conduco una sorta di attraversamento luttuoso della città.

Quale funzione ha la città nella poesia?

Alcuni poeti famosi del novecento, come per esempio Baudelaire ne *Les Fleurs du Mal*, o Eliot in *The Waste Land*, hanno visto la poesia come lo specchio della città e la città come lo specchio della poesia, quindi l'una appartiene all'altra. Penso veramente che la metropoli sia il luogo in assoluto per la poesia.

La poesia oggi in che modo si può confrontare con i linguaggi mass mediali? Il problema dello stile è ancora attuale?

Sì, penso di sì. La poesia e le diverse forme di poesia hanno sempre come difesa contro il linguaggio mass mediale neutro, asettico, il loro stile. Lo stile è la forma di un'energia psicologica, espressiva. Lo stile e l'espressione sono gli strumenti di difesa della poesia contro il linguaggio vuoto dei media.

Quale è la situazione in Germania delle riviste letterarie, ce ne sono molte?

Sì, ce ne sono molte, ma la maggior parte è rappresentata da riviste specializzate. Alcune appartengono alle case editrici, e ogni tanto si as-

DURS GRÜNBEIN è nato nel 1962 a Dresda e vive attualmente a Berlino. In Germania ha pubblicato raccolte di poesie (*Grauzone Morgens*, 1988; *Schadeldbasislektion*, 1991; *Falten un Fallen*, Den teuren Toten, 1994; *Nach den Satiren* 1999) e una raccolta di saggi. Nel 1999 Einaudi ha pubblicato una scelta delle sue poesie tradotte in italiano da Anna Maria Carpi dal titolo *A metà partita*.

di  
Alessandro  
Di Prima

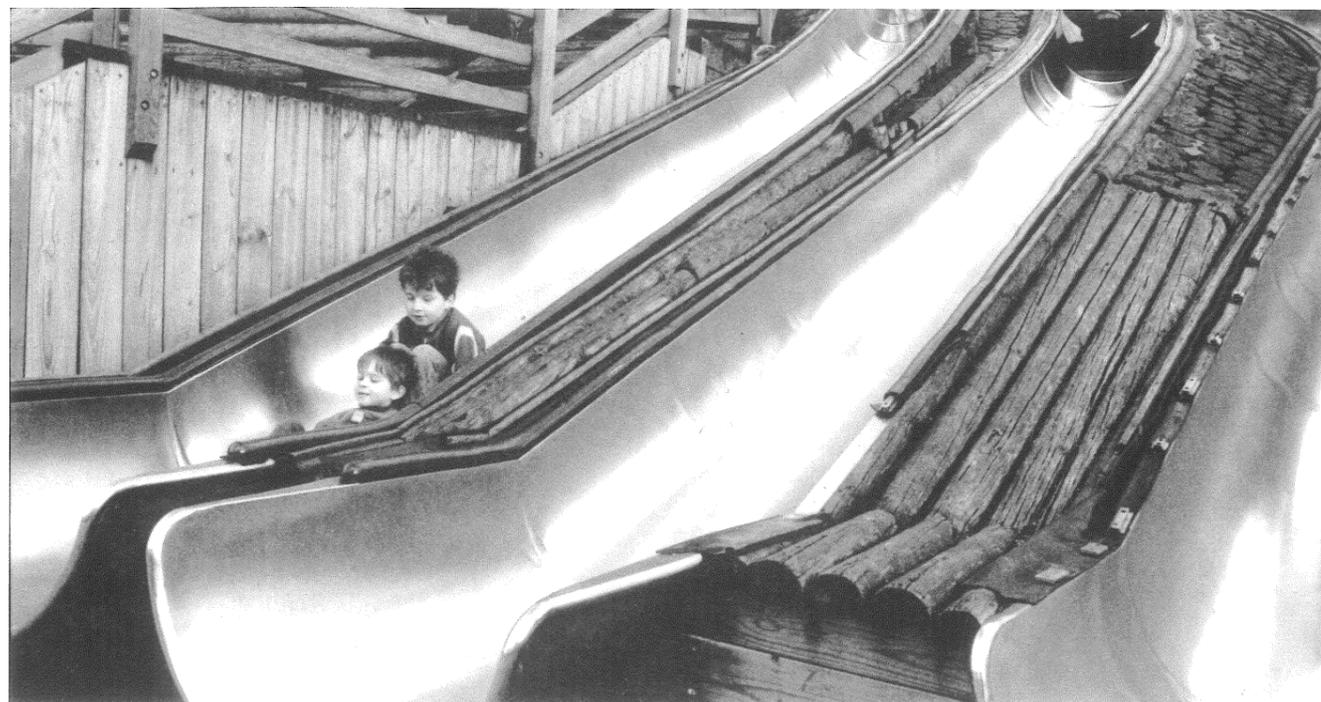


foto di Fabio Mantovani

siste al tentativo di crearne di un nuovo tipo. Adesso stanno tentando di mettere insieme una rivista che includa tutto: saggi, recensioni... ma non so se può funzionare. Non ce ne sono che si vendono in edicola. Comunque in generale sono molto specializzate e spesso i numeri sono brevi.

**I poeti contemporanei che preferisce?**

I migliori poeti sono morti. C'è qualche nome, ma preferisco parlare dei classici, come ad esempio Caproni, Montale, Ungaretti, Andrea Zanzotto, l'unico in vita di questo gruppo.

**In "Berlino postuma" l'ultimo verso dice "un lungo lutto non serve a nessuno", cosa significa questo per un intellettuale tedesco?**

E' una variazione di uno slogan famoso negli anni venti. C'era a Berlino un'agenzia di pompe funebri che esiste ancora, si chiama "Greeneisen", e loro avevano uno slogan che diceva: "Essere afflitto per lungo tempo non serve a niente, noi ti togliamo i cadaveri". Io ho semplicemente seppellito questa sequenza come ultimo verso nella mia poesia.

**Se la poesia fosse un luogo della città quale sarebbe?**

Qualcosa fra il pub e l'obitorio. ■

Durs Grünbein

## BERLINO POSTUMA

*"Certo che puoi andare a Berlino. Ci sei già stato."  
(Kierkegaard, La ripetizione)*

Mattina di dicembre. Passando in taxi lungo un muro di cimitero ti scopri a provare invidia. - "Ecco, quelli ce l'hanno fatta".  
Ti bruciano gli occhi sfondati dalla luce come ci avessi della sabbia bagnata.

L'autista sgrana il rosario. Tu vedi soltanto le bare nelle vetrine, ciarpame, dietro tendine gialle, raccolte di lato. Allora cominci a contare. Le dita delle due mani non bastano - tante sono le imprese funebri sul tuo percorso dalla porta di casa alla stazione. Spudorati i loro richiami, nero su bianco, ai morti di domani, in termini duri. Gli angoli qui sono tutti retti. Solo croci e grate frenano l'impulso, a morire da samurai, la spada piantata nell'incavo dello stomaco. I fornai hanno impastato il pane. I macellai affilano le lame prima di mettersi all'opera. Brilla la frutta, disposta in scala. Il tassametro, a balzi di venti, maltratta i soldi che con versi elegiaci ci vuole un tempo infinito a guadagnare. In brividi di freddo il cervello, presidio esclusivo del cinismo del tempo, reagisce con la sonnolenza. Muto ricambia il passeggero nel retrovisore l'occhiate del tassista. Bisogna far presto se non si vuole perdere il treno. Dalla radio dell'auto nenia una voce fredda le notizie del mondo alle sei e tre minuti. In qualche luogo in borsa c'è un grosso rialzo, esplode un assegno. "Provveduto per tempo?" blatera in grassetto un Bara Discount. Al margine della strada balena una vita, singola e - già passata. "Un lungo lutto non ha senso. Al cadavere ci pensiamo noi".

traduzione di Anna Maria Carpi

# Luigi Di Ruscio

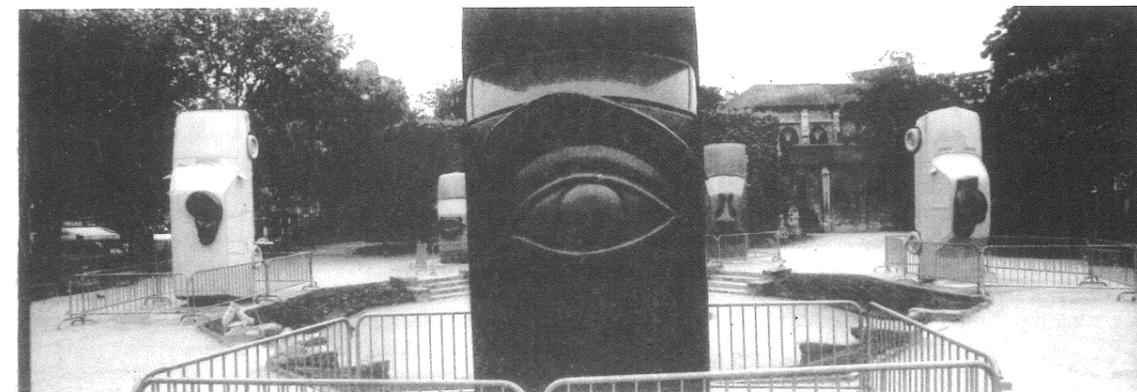
## dal romanzo inedito

### Il sottoscritto: Smerri!

Luigi Di Ruscio, è nato a Fermo (Ancona) nel 1930 e vive in Oslo dal 1957. Tra le sue pubblicazioni segnaliamo:

*Poesia*

Non possiamo abituarci a morire. Prefazione Franco Fortini, Schwarz, Milano, 1953; Le streghe s'arrotano le dentiere. Prefazione Salvatore Quasimodo, Napoli, 1966; Apprendistati. Bagaloni, Ancona, 1978; Istruzioni per l'uso della repressione. Presentazione Giancarlo Majorino, Savelli, 1980; Epigramma. Valore d'uso edizioni, Roma, 1982; Enunciati. A cura di Eugenio De Signoribus, Grottammare, 1993; Firmum. (Poesie 1953-1999), Pequod, Ancona 1999. In Narrativa: Palmiro. Presentazione Antonio Porta, il lavoro editoriale, Ancona, 1986.



...l'individuo è la forma assoluta, vale a dire è la certezza immediata di se stesso ed è quindi, se si preferisce questa espressione, incondizionato essere.  
(G.W.F.Hegel dalla sua prefazione alla "Fenomenologia dello spirito")

#### I POETI

Poco prima della vigilia di natale in piazza c'erano tutti i poeti anche i romanzieri non mancavano, li vedo uno ad uno, Manucci, Valentini e Mortini che mi presentano Vitaliani, che abitava in un paese vicino molto solare d'estate e pieno di turisti milanesi che snobbano il mondo locale provinciale e molto dialettale, uno stava recitando che viveva nel periodo in cui vedeva tutti i propri denti nella bacinella del dentista, l'altro invece era quel poeta possidente di fabbrica di scarpe, famoso come era si mise a recitare: canta chitarra ubrificata, canta. Si ripeteva da tutte le parti che un poeta si riconosce dalla forza con cui incide sulla coscienza del lettore, non mettevano in dubbio la questione dell'incisione però i lettori era una inesistenza. Si discuteva di certi versi, dove c'era un grande e bellissimo orrore o errore: Si passa per un muretto di cinta \ che al sole s'empie di lucertole \ e i bimbi alla posta \ con cappi di avena \ le prese girano a lungo \ facendo quel rumore di vento \ sino a morirle. \ Quel morirle era cosa sbagliata, si doveva scrivere sino ad ucciderle, però la cosa corretta a me sembrava una cazzata. Era proprio verso le ore 19, cioè erano circa le sette di sera e nonostante che ci trovavamo nell'ultima settimana di dicembre o penultima, c'era

un tepore speciale in quella sera, era una di quelle secrete miracolose che io stavo tanto bene che perfino ero commosso dalle chitarre ubriacate e dai denti che cadevano sulla bacinella del dentista. Manucci era incattivissimo e disse: È impossibile che in un paese come il nostro che in tutti i millenni della sua storia, a detta dei filologi locali il nostro è un paese creato prima di Cristo e anche di Roma, insomma un paese che per millenni di storia non ha mai poetato, è impossibile che proprio ora abbia tanti poeti quando in millenni di storia non ce n'è stato mai uno!

Veramente i poeti presenti in piazza quella sera erano una piccola parte del tutto fuori della piazza ce n'erano ancora tanti che aspettavano di essere tutti introdotti rappresentati. Così seppi nel paese nostro per tanti millenni nessuno aveva poetato. Invece nel novecento tanti si mise improvvisamente a poetare, c'è la frenesia poetica ovunque. Erano stati per troppi millenni analfabeti e non potevano poetare dissi io. Ma mica erano tutti analfabeti. Non tutti. Però l'alfabeto era in mano a proprietari terrieri e preti addetti alle proprietà, che non perdevano certo tempo a poetare, anche se qualche parto poetico di circostanza riuscivano pure a farlo. Il ragionamento di Manucci era troppo interessato: se per millenni di poeti in questo paese non ce ne furono neppure uno, nel novecento bene che vada riuscirà a partorire un solo poeta e basta e chi potrà essere questo unico se non lui il Manucci già proclamato da uno dei bravi dell'università di Urbino l'unico poeta del circondario? Il neorealismo è passato di moda, di realtà ne abbiamo anche troppa, raggiungere le bassissime altezze, un apprendistato capovolto, capire carpire sem-

pre meno, entrare nei diversi giardini evitare che gli schizzi di sangue ti spruzzino in faccia, una poesia fragile per modo di dire ci potete sbattere le corna e rompervele, ignorando l'orrore è facile che l'orrore sparisca, captiamo una grande quantità di segnali e non sappiamo cosa segnalano, comunque la situazione non dovrebbe essere disperata ulteriormente, era insistente e ripetitivo il Manucci nel dirmi che dovevo smettermela di fare il pagliaccio con il neorealismo passato di moda, noioso inseguire tutte queste mode meglio sarebbe se le mode inseguissero noi, neorealista con male realizzate storie delle serve violentate però certe volte nonostante le male parole Manucci mi invitava a casa sua. Mi imprestava le raccolte di poesia neorealiste libri che aveva solo lui introuvabili erano anche nelle librerie di Milano e a Manucci arrivavano gratis perché era considerato un caposcuola e aveva scritto le canzoni rosse ed ora stava scrivendo un poema per tutti i santi dell'anno ed era tanta la meraviglia che perfino Flora ci rimase di merda, cose grosse, si diceva, cose veramente grosse. Ed anche io ero meravigliato perché che madonna avrei potuto dire del mese di gennaio? Piove nevica, insomma la solita situazione meteorologica senza la minima caduta di meteore. Ed ogni volta che andavo a trovarlo c'era un santo cioè un canto tutto pronto, certe pagine erano diventate cartoni a forza di attaccarci sopra nuovi pezzi di carta tutti iscritti con una Olivetti portatile, era difficile anche per Manucci a trovare il verso che inchiodasse il reale come inchiodarono Cristo in croce, sta realtà tutta mensile e così strana, imprevedibile e con tutti i sotterfugi immaginabili e possibili e con tutti quelli che piangono miseria senza conoscere miseria e tutti quelli che si vantano di grandi ricchezze con una grande miseria addosso e tutti sti scemi che sembrano intelligenti e tutti quelli che sembrano scemi invece sono furbi come vipere avvelenatissime. Certe volte non solo mi invitava e mi imprestava libri mi offriva anche un bicchierino di un liquore molto denso e dolcissimo e tanto forte che mi inebriava e mi legge perfino le sue ultime poesie. Il segretario della sezione del PCI che era il poeta concorrente al Manucci un giorno in gran segreto mi disse: Guardati da Manucci che è un cosmopolita. Parola che non capivo affatto, cercai nel vocabolario cosmopolita e internazionalista sembravano sinonimi, infatti li

foto di Fabio Mantovani



era tutto il nodo della questione, eravamo stalinisti e quindi nazional-populisti. Leggere la bellissima poesia "Versi vecchi" di Montale uno intuisce subito l'ambiente sociale del poeta, siamo nel salotto della borghesia italiana, nessuno va a dire che Montale è un borghese, io invece essendo nato in un ambiente popolare vengo qualificato populista nonostante che tra le tante belle qualità delle mie poesie sia anche un estremo individualismo, in "Versi vecchi" c'è una lampada, dove abitavo io c'erano solo le lampadine, c'era una cucina e due camere da letto e niente salotti o salottini, io dormivo su una branda in cucina, in queste condizioni accusarmi di populismo ha solo questo significato: Solo gli appartenenti alle classi borghesi o piccolo borghesi devono iscrivere le poesie, infatti io mi misi a scrivere le poesie per un presupposto del tutto utopistico, il proletariato era destinato a divenire classe dirigente, un capovolgimento di tutti i valori, gli ultimi saranno i primi è scritto perfino nel vangelo e ci credevo però un prete mi disse che gli ultimi saranno i primi si è vero solo dopo morti e non prima come vogliono i comunisti. Bisognava fare molti lavori preparatori, continue riscritture per una poesia nuova e sfacciatamente sgrammaticata.

Ricevevo letterine di editori che si proponevano di stampare le mie poesie però solo se pagavo dieci milioni, la prefazione dello Sbarbotti Sborbini compresa. Incredibile che tanto costasse essere un poeta italico, probabilmente si crede che possiedo numerosissimi e bellissimi pacchetti di carta moneta, gli scambi epistolari arrufati e

incazzati con bravissime persone che non si rendevano conto a chi chiedono soldi, si sarebbero vergognati o si dovrebbero vergognare a chiedere soldi a me. Venne fuori anche un certo Paccari o Porcari anche lui voleva i soldi dal disgraziato e c'era di mezzo anche un Piccari o Pippari? Mica crederanno che oltre tutto sia anche scemo di dare dieci milioni di lire a Porpini, Carfini o Melmini? Manucci mi va sputtanando con la storia del poeta delle serve e mi sbatte la porta in faccia, altre volte è gentilissimo mi fa entrare, mi fa complimenti, mi annuncia i bellissimi nuovi regni degli uomini e delle donne e verranno anche gli astronauti o cosmonauti. Guarda Manucci, se vado a serve io alle serve le mie poesie non glielie faccio leggere proprio, che durante i nostri convegni estralitterari abbiamo altro da pensare e se vado a serve non è per un principio classista o per questioni evangeliche, non è che dico solo le ultime arriveranno prime al mio cazzo, che io andrei anche con le professoresse di belle lettere, ma essendo e non già biologicamente, ma proprio socialmente declassato, non vengono con me le ragazze delle magistrali che sono anche bone, ma ragazze un po' disgraziate e anche per vari disagi sociali molto adoperate, insomma, se io biologicamente sto abbastanza bene, socialmente sono un disgraziato, biologicamente però vado benissimo, che neppure i carabinieri riescono a prendermi di notte quando mi corrono dietro perché vado pittando con pennello e calce i muri dei nostri viva e abbasso. Insomma ti giuro che biologicamente parlando sono abbastanza valente che perfino nelle mie fughe

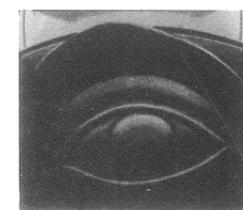
negli incubi del sonno neppure il padreterno riesce ad agguantarmi! Poi non è neppure vero che io ho falsificato le deleghe dell'ultimo congresso provinciale, c'erano certo degli analfabeti, molti che non potevano mettere la firma per analfabetismo e la firma la misi io, e così mi firmai anche Pietrini Pietro, per far un esempio. Queste mie ragioni neppure le sentiva il Manucci, era incazzato o preoccupato, con chi ce l'avesse non si capiva bene, io non avevo voglia di far domande incerte. Ci fu un momento di silenzio poi improvvisamente mi porse un invito: "Poesia viva" nel teatrino della società operaia. Sei invitato anche tu, entrata gratis, mai sentita cosa simile, fu il primo in Italia il Manucci. Ecco l'eroe con un capello a cilindro un frack senza niente sotto, il Manucci fu il primo poeta italiano a scoprire l'ombellico, non portava pantaloni ma solo lunghi mutandoni di un tipo veramente poco usato da noi, alla comparsa il pubblico già tratteneva il fiato, folte le sopracciglia, larga la bocca, gli occhi spiritati, il Manucci si rivela attore di prima classe, eccolo che da un sacco nero di plastica fuoriesce la meraviglia, un girasole finto e viene innalzato un cartello dove si legge: LA NOTTE DEL POETA CALVO! Il Manucci scopre la testa, era come al solito calva, nuovo cartello: LA MORTE DEL COMUNISTA SLAVO, inizia a proiettare diapositive, la chiesa di Loreto capovolta, tutta una serie di diapositive su i luoghi più sacri e spiritati di Loreto però tutto capovolto, poi una donna nuda, seduta a gambe spalancate, viso coperto, davanti alla parte più intima c'era una grossa rosa. Nuovi sacchi neri da dove fuoriesce di tutto, padelle, mitre, bicchieri, una bottiglia di spumante che viene stappata il contenuto versato sul palcoscenico, un orinale dove Manucci voltando le spalle al pubblico orina e improvvisamente voltandosi di scatto scopre il cartello con la scritta: L'ATTESA DEL MERAVIGLIOSO È FINITA e il Manucci afferra un microfono e dice: lo organizzatore di eventi con una vitalità poetica tremenda tutta esposta gratis davanti voi privilegiati testimoni dell'evento che per l'eternità non sarà più ripetuto.

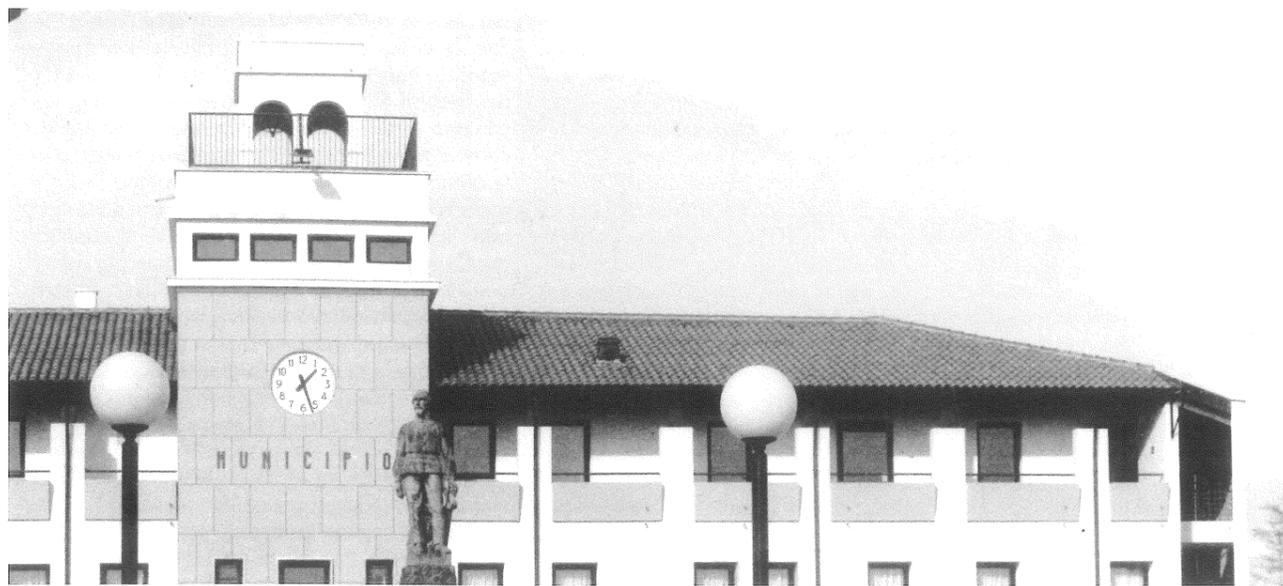
Ripensando a questo spettacolo al critico urbinato potevo dire che anche noi eravamo il centro del mondo, non eravamo ripetitivi, anzi eravamo al centro dell'universo che sarebbe una sfera con il centro ovunque e i confini in nessuna parte, non sarei stato un

cretino neppure se non fossi nato al Trocchiario Piceno dichiarato ombelico del mondo dal poeta nativo Manucci, che diceva anche che il padre era carducciano e da ragazzino provava grandissima invidia a vedere i tanti volumi dell'opera completa del Carducci, sembra proprio che voleva farlo capire a tutti che la molla della sua attività poetica era l'invidia, la mia è poesia ha realismo colto diceva il professore in belle lettere che aspirava all'università e certamente non voleva fare brutte figure con poesie incolte e faceva il professore per tutte le ventiquattro ore del giorno, aveva sempre qualcosa da spiegare, io educatamente domandavo chi dovrà leggere tutte le poesie nostre dove mandarle? Chi dovrebbero essere i nostri lettori preferiti, spedisce agli editori rinomati, hanno le loro commissioni di lettura che non leggono niente e il manoscritto sparisce per sempre, per introdursi nel sistema culturale occorre che un grande critico militante ti dia credito, è lui che decide quello che va pubblicato e chi deve essere letto, la lotta per la sopravvivenza non è un idillio neppure per le poesie, se hai soldini da buttar via magari ti fai una bella edizione privata e paghi un presunto editore locale, ma chi recensirà poi il capolavoro? Anche il recensore vuole i soldini, anche il tipo che fa la prefazione vuole soldini. Non si pensava ancora di saltare il potere culturale con i ciclostili, non eravamo arrivati al 68 quando i ciclostili le attività dei collettivi avrebbero cercato di trapassato il potere culturale come un ferro ardentissimo trapassa una vescica di strutto, non c'era ancora a Palermo Terminelli, a Firenze la Bettarini e a Milano Giancarlo, non c'era ancora la Savelli con gli editori vicini al potere operaio, non sognavamo ancora lo sfondamento del sistema culturale dominante attraverso la miseria dei ciclostili e degli intergruppi, stavamo ancora negli anni cinquanta, in mezzo al paese c'era una catasta di macerie, decisero di spazzarle via con la ruspa, mentre la ruspa spazzava le macerie frotte di ratti orribili sfuggivano verso tutte le direzioni lasciando scoperti i loro nidi orribili. Non si capovolge pietra senza scoprire un orrore, rivoltavi il manifesto dei comunisti o stato e rivoluzione e scopri lo stalinismo, per arrivare a quest'uomo una serie interminabile di scimmie, una serie continua di sconfitte per giungere all'angoscia dell'animale eretto, tutta una serie d'illusioni cariche l'entusiasmo nostro verso le utopie

più disgraziate, la sconfitta è certa anche se ci illuderemo sempre che la sconfitta non è in definitiva. È come nel mito di Sisifo orgogliosamente e con una certa allegria speranzosa ricominceremo a portare il masso verso la cima sfidando tutte le irrisioni ricominceremo con la nuova raccolta e non c'è certo un Toscanini a dirigere il caos e sopporteremo le ironie, le irrisioni, le frasi scherzose di certi tipi attori rimbacchiti dalla recitazione, il ruolo vuole la sua maschera e tanti si vergognerebbero di andare in giro smascherati che sarebbe peggio dell'andare in giro nudi con la vergogna esposta.

Manucci mi regalava i suoi libri sempre firmati con bellissima dedica al Poeta Luigino, anche quel Luigino graziosa portata per culo. Libri che prima di emigrare ho venduto ad uno strano collezionista Bellagamba o Zampacavallo il proprietario dell'unica casa di tolleranza del circondario. Ma come venivano reclutate quelle povere ragazze? Ce ne erano due sole e tante volte c'era una fila di ragazzi smaniosi, ma come facevano a resistere? È proprio vero, un essere umano può resistere a qualsiasi brutalizzazione. Nel rione dove abitavo c'era rimasta ancora la scritta una delle parole d'ordine del Duce: Credere, Obbedire, Combattere. Devi invece dubitare, devi disubbidire e devi disertare, vedrai che sbagli meno. Poesie brutte raccapriccianti come l'esposizione della belva. Correo e non sapevo se ero inseguito oppure stavo inseguendolo, gli angeli (rara avis) prodigiosi uccelli volavano attorno alle pifferie ed io modestamente ero preso da stati statici e perfino estetici. Non può essere che tu pretenda gloria letteraria con la sola qualità di una scrittura insensata, caotica che in ultima analisi rispecchia esclusivamente il tuo stato montato o mentale che sia, il rispecchiamento preciso di una innata incapacità di tracciare una trama ragionevole, è possibile che con quotidiani elettroshock si ritrovi un filo d'ordine nel caos, è provato che con elettroshock consecutivi si attenuano voglie suicide, studiati tutti i metodi per suicidi innocui, evitare di mettere notizie di suicidati i prima pagina, evitare la pubblicazione della foto della vittima, evitare la parola "suicidio" evitare i dettagli delle modalità del suicidio, e ▶





stabile, aumento delle prestazioni scolastiche più la violenza impunemente viene esercitata, con discorsi fiduciosi e ottimistici si pongono al centro dell'attenzione della scolaresca, il suicidio è contagioso però non può essere rimosso per non causare la rimozione pericolosa del lutto, per individui a rischio consigliano ripetuti elettroshock, svegliamo sta mummia. L'extra letterarietà è un fatto quasi sempre negativo, il suicidio di un poeta è un fatto extra letterario però molto positivo per le poesie del suicidato, nei paesi scandinavi il suicidio è tabù, se ne parla solo come fenomeno, mai se il suicidio riguarda una persona specifica, qui si muore e basta, i poeti non si suicidano, muiono semplicemente, conosco poeti che fanno una terribile fatica a vivere, preferirebbero finire al più presto possibile se non fosse per evitare uno strazio maggiore a quelli che rimangono e continueranno a vivere nonostante una crisi esistenziale perenne, crisi depressive, non tutti muiono di cancro, non tutti i depressi vanno a suicidarsi, a volte però la cosa ci prende alla gola, ci strozza. I suicidi del letterati non riguardano la disperazione di chi non ha più possibilità materiale per una esistenza che non sia lo squallore più atroce, il disoccupato che ammazza se stesso con i figli. Per i letterati è una vita sognata che diventata impossibile, uccello con le ali stanche, non riuscire a vedere in maniera equilibrata gli orrori della vita, quest'ultimo viaggio è per il meglio, inforca la bicicletta e si perde per sempre nella nebbia.

Non hai neppure l'automobile e come

resisti all'angoscia dell'appiedamento? Il difficile non è tanto difficile è il facile che mi schianta, quando faccio una cosa per la prima volta mi riesce benissimo è alla seconda volta che mi sbaglio, faccio escursioni con la bicicletta da secoli adoperata, a notte fonda mi appropriavo del motorino di mio padre, attraversavo tutta la notte, qualche laghetto, filari d'olivi, le vigne, riempio le tasche di foglioline della ruota, un piccolissimo cimitero ebraico una ventina di tombe in tutto, certe tombe sono ormai tutte ricoperte di vegetazione stranissima, degli ebrei locali c'è rimasto solo il loro cimitero, poco lontano ippocastani giganteschi ed è come entrare dentro un tempio, c'erano ancora cumuli di foglie morte, c'erano moltissimi foglietti pubblicitari, maghi e maghe con la loro pubblicità a mani aperte, i segni dei fiumi seccati arsi delle mie mani, i venti trasportano cartacce ovunque se non le raccolgo io rimarranno qui per l'eternità. Trovo la strada per entrare, una rete attraverso un buco mi lascia tranquillamente entrare, il cancello e il lucchetto sono tanto arrugginiti che il cancello non deve mai essere stato aperto, una volta mi sono ritrovato in un cimitero gigantesco quasi deserto, non riuscivo a trovare la strada per uscire fuori, scorgo una ragazza bellissima, gli domando la strada per uscire fuori, le strade sono tante e una passa proprio sopra di me mi disse ridendo. I delinquenti non hanno vinto bastano minimali punti di resistenza perché tutto sia ancora in discussione, le certezze sono ancora possibili, a quella carogna è possibile che riesca a spaccargli la faccia. Con questa istoria tutta

inventata dedicata al pronipote della gattara non potranno mai trarne un film come è successo alla "montagna incantata", iscrivere l'infilmabile, i puri movimenti mentali, mi permetto di scrivere che tutti i cardinali compresi gli episcopi vengono scomunicati dalla mia chiesa invisibile e se mi incazzo scomunico anche il sottoscritto che scrive solo cazzate e manda manoscritti allo sbaraglio del caos postale e tutto viene annullato, papi, presidenti corporativi, terre gioconde e castelli delle tirannidi italiche, batte l'annullo tondo o ondulato sulle loro facce e poeta in belle lettere dell'università urbinate mentre passeggiava in piazza del popolo a bruciapelo mi domanda: Ma dimmi carissimo come fa a venirti in mente tutto quello che scrivi? E in quella piazza così cardinalizia ed episcopa con la faccia di bronzo del papa che minaccia benedicendo mentre fa i bisogni corporali e le lapidi di tutti quelli che sono caduti e i visi di tutti quelli che cadranno, c'è una grande incertezza sulle cose però il certo è che la specie umana non è eterna. Manucci riusciva a pubblicare articoli di terza pagina sul Paese Sera ne ricordo uno era una stroncatura per Penna, quando mi piacerebbe leggergli ora questi articoli, quando andavo a trovarlo certe volte trovavo anche un professore di francese che insegnava in un istituto magistrale per sole ragazze, era misogino, non faceva che parlare male delle donne, quando Manucci leggeva qualche sua poesia il professore di francese alla fine mi urlava: Queste sono poesie caro lei! E mi sventolava i fogli sotto naso, qui siamo ai livelli altissimi, una volta

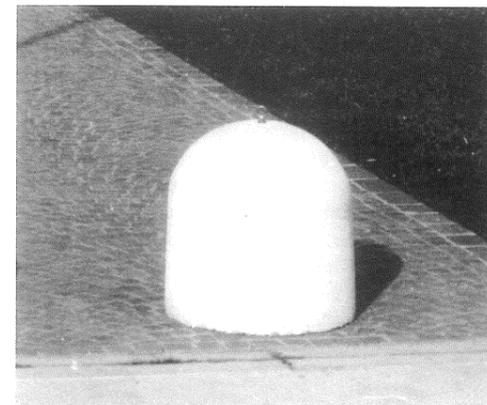
esclamò che eravamo arrivati all'ultimo canto del paradiso e Manucci sorrideva. C'erano le esagerazioni come quando Accrocca, un poeta neorealista romano, a proposito di un personaggio femminile scrisse che dopo Beatrice, Laura, Silvia e Anna Stickler la letteratura era arrivata alla nuova donna chiamata Pao. Però è possibile che la frase fosse ironica anche se io Accrocca l'ho conosciuto personalmente, non era tipo di ironie, una volta andai a trovare Manucci scriveva GLI ORTI TRORCHIARI, dalle finestre si vedevano veramente gli orti, tanti sono i poeti che scrivono del mondo visto dalla finestra poi Manucci disse che l'appartamento gli si era riempito di formiche, almeno così disse. Saranno dieci formiche. No, erano milioni, miliardi mi disse urlando. Io comunque a casa sua di formiche non ne ho vista neppure una.

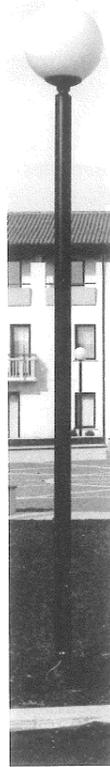
Non raccontava mai barzellette e non rideva, immerso nella tragicommedia dell'esistere, aveva pacchi e pacchi di manoscritti, apriva una credenza a muro mostrava i tanti pacchi, poesie in eternitate tante erano, le poesie pubblicate erano la parte emergente il ghiaccio enorme era ancora sott'acqua. Io poeta Piceno e il Piceno è la patria putativa di tutto l'alfabeto nostro che si è sparso per tutto il pianeta come spermatozoi dentro una vagina grassa e piena di umori fertilissimi, vi scovo tutti figli di putte onoratissime, in ogni condizione sarei riuscito a scrivere versi mai immaginati e che mai sarebbero stati immaginati senza l'esistenza del tutto casuale del sottoscritto, uno come me non poteva assolutamente essere programmato o immaginato, è possibile che la letteratura abbia lo scopo di normalizzare l'assurdità dell'esistere, Trocchiario paese dimenticato d'Iddio, appoggiato al muro del cimitero il poeta stava a scrivere l'ultima apocalisse, quando saremo dichiarati animali immaginari capaci di scrittura e la nostra esistenza corporale sarà dubitata, dichiarano che siamo animali ciechi quando ci vediamo benissimo, la valle dei porci sacri, l'olio d'olivo non si sapeva più come riuscivano a farlo senza le ulive. Gridava: Figli di puttane avrete una vita eterna tutta posta nei regni dell'inesistenza, diventate adulti, vivere con il coraggio della non speranza e basta con le stroncate. Raffiche di tramontana soffiava facendolo dondolare, con una mano gesticolava con l'altra teneva un vecchio Borsellino marrone a fascia

larga, vive continuamente con la paura della morte io che ho tanta paura dei dentisti un giorno dovrò perfino morire. Del paese conoscevo tutto quello che era il fuori, i tetti, gli scalini delle porte, conoscevo bene la casa nostra che immaginavo atipica, invece del tipico andavo dietro allo strano, al diverso, sopra in tetti ci sono anche i gatti, non credevo che sotto i tetti c'erano le stesse cose che c'erano a casa mia. Sarebbe bello se riuscissero a convincermi che è semplicemente tutto l'opposto di quello che vado scrivendo. Quando il pessimismo o la depressione è più radicale e tutte le palle diventano lineari e tutti si mettono a ridere e basta vedere il volo di una farfalla a sollevarci. Depresso da tutte le repressioni, la forza di gravità sociale diventa sempre più schiacciante e non ci rimane altro che "scappare verso la morte" ma ecco ancora una volta gli aquiloni leggeri e colorati, l'angoscia era tanta che perfino il vedere galleggiare nell'aria nostra aquiloni e farfalle mi dava sollievo, non siamo al punto di una gravità tanto schiacciante che la leggerezza delle farfalle non riesca più a volare. Andavo sul punto più alto del paese scorgevo i gatti passeggiare sopra i tetti, non c'era nessuna curiosità per vedere il dentro, il paese era visto dal punto di vista migliore, il punto di vista più lirico è sempre il fuori delle case, dentro le case le sudare carte, le faticose tele, la farfalla dal teschio umano, i salotti crepuscolari, luttuosi, pieni di muffe e putrefazioni, fuori c'era anche il padre gallo isolano, dentro la madre con gli oggetti che non devono essere toccati, i versi di Sanguinetti con tutto quell'orrore del dentro, materiali biologici in avanzato stato di putrefazione. Il fuori di Fortini è come se fosse visto dalla finestra, in Sereni ci sono i temibili vicini di casa, nella "casa dei doganieri" nell'ultimo verso improvvisamente il fuori, l'orizzonte in fuga, la luce della petroliera, il tutto visto come al solito dalla finestra. Immagino che nella poesia istituzionalizzata ci sia perenne l'affanno del dentro casa, la ricerca dei momenti liberatori appena scorsi delle finestre, un dentro e fuori dalle istituzioni sociali, fuori anche delitti spaventosi, nelle case assediati con un fuori che può divenire sempre più minaccioso e il tutto e il contrario di tutto.

Ero caduto dentro una colpevolezza veramente esagerata nonostante che non solo non commettevo reati ma

non facevo assolutamente niente, stavo come un matto sballato a leggere Lutero, la grazia e l'innocenza è un dono gratuito e disinteressato, mi mancava proprio questa innocenza gratuita, non ero neppure stato baciato in fronte dalla divina provvidenza, sono un colpevole e un disgraziato disconoscendo perfino l'esistenza di un salvatore incrociato nonostante che come ammatito risolvevo parole incrociate, enigmi di tutti i tipi, problemi scacchisti e della scopa reale, cercavo di sfuggire dalle trappole della metropoli senza cadere nelle necropoli suburbane, ed ero anche fortunato essendo capitato in un secolo dove almeno in Europa non c'era più la moda di bruciare vivi stregoni ed eretici avendo in fronte tutti i segni dei mali immaginari severamente puniti avendo avuto perfino il coraggio di sputare in faccia all'esorcista dicendogli ti rompo il culo figlio di putta. Furono riconosciuti eretici dopo morti e furono sfossati e bruciati, chi sa che spettacolo edificante, che bel divertimento. Con l'incarnazione Iddio si è umanizzato e l'umanità è nel grembo d'Iddio, non potete più niente contro i rinnovati e antitrinitari che venivano bruciati vivi per il puro gusto cattolico di veder bruciare esseri viventi, la caccia agli eretici era una pura scusa, avevano un estremo bisogno di vedere essere viventi bruciare, c'era tutta una ideologia adatta a tali voglie, c'era anche tutta una carriera rispettabile perfettamente adatta a tutte le voglie sadiche, la toponomastica del paese è piena di tali tipi, addetti illustri ai tribunali dell'inquisizione, c'è sempre una grande voglia di sbranamenti, non possiamo vivere senza avere in prospettiva un grande nemico, un grande male da sbranare, se un torturatore dei tribunali dell'inquisizione avesse avuto dubbi sull'esistenza d'Iddio avrebbe continuato a torturare, ►





oppure avrebbe smesso? Avrebbe continuato a torturare con maggiori orgasmi? Con o senza Iddio avrebbero continuato ad ammazzare impunemente esseri inermi, in totale balia della voglia sadica inesauribile, indiavolata, c'è chi si stupisce quando la vittima di ieri diventa il persecutore di oggi. Gli uomini nuovi che non sono schiavi e non vogliono propri schiavi ogni tanto si affacciano alle soglie della storia per essere subito sconfitti, il non voler essere ne perseguitati e ne persecutori è la prova più ardua, un tempo c'erano le clausure, i ritiri gli eremitaggi, cose possibili solo per pochi individui privilegiati, una aristocrazia dello spirito, il compito di rimanere fuori dei riti cannibaleschi è arduo. L'anelito bolscevico per una società senza sfruttati e senza sfruttatori è stato

sconfitto, le belve religiose si sono scatenate, sparire rendersi invisibili. L'assoluta perfezione renderebbe Iddio completamente immobile e l'immobilità è la morte o la merda d'Iddio. Il vizio di scrivere s'incarnava sempre di più, è come quando avevo il vizio di fumare, più fumi e più ne hai voglia, lo scrivere forse fa bene alla salute mentale, il fumare mi teneva in un affanno continuo, una continua tosse, per lunghi periodi il vizio dello scrivere sono riuscito a tenerlo segreto anche ai compagni prediletti. Ricercavo i primi eventi ma non sapevo più dove cercarli, i tempi diventavano sempre più confusi richiamato ad una furiosa vita collettiva che sembrava sempre più disperata con davanti mucchi di cambiali che stavano per essere protestate, l'atroce dolore, le poesie di una identità incerta, cellule vive su un cadavere, la ricostruzione del blocco dei rivoluzionari, la nuova internazionale dei comunisti però di chiaro c'era solo il niente. Perché tutto sembrava autentico bisognerà lavorare moltissimo sulla forma, l'autenticità e la spontaneità sembrano cose opposte, per sembrare spontaneo l'attore dovrà fare un mucchio di mosse davanti allo specchio,

più la cosa sembra autentica e più è cosa molto meditata e studiata.

Questa macchina da scrivere che tramette con tutte le distrazioni e disperazioni. Uno mi ha confessato che riesce ad avere l'erezione solo durante lo strepito dei canti nazionali, coiti sotto lo sventolio delle bandiere patriottiche. Una diceva che era meglio che avesse partorito un serpente invece della figlia che l'avrebbe morsa morta subito e non nel tormento di tutta una vita. Con il mio ateismo a volte credo perfino alla resurrezione di tutti i gatti arrotati, da piccolo ero frequentatore della parrocchia molto ricca di San Michele Arcangelo il protettore della Celere, l'angelo fulgido biondissimo, ali spalancate con la spada puntata sulla gola del solito diavolaccio pestato con gli occhi stralunati dalla paura, di un povero diavolo nero, capelli neri, occhi quasi bovini, ali di pipistrello, coda bovina, zoccoli da capra, tutti emblemi dei mammiferi al contrario degli angeli con le ali piumate, quindi ovipari uccelli i discendenti dei dinosauri. Per la parrocchia raccoglievo sacchi di lauro per spandere sul pavimento quando veniva l'arcivescovo agrario ricchissimo che predicava tanto la carità ma non dava un soldo ad un cieco neppure se sputi sangue. Bisognava uscire fuori da questi baracconi d'orrore, è risaputo che gli assassini hanno sempre una bella scusa per ammazzare, il più orribile assassino è sempre sicuro di ammazzare il male. Fare cinque copie di tutto quello che scrivo e spedire il tutto ai miei lettori preferiti. Caino e Babele, le biri, le tutturazioni, l'astrologia e l'antropologia della condizione poetica, una letteratura iscritta dal punto di vista delle api e delle vespe, scandalo ecologico, patologico e tetralogico. Portava la catastrofe nei covi delle formiche, versava alcol denaturato e dava fuoco al tutto. Tutti queste statue equestri nelle piazze d'Italia, i Re per volontà divina e imbecillità popolare, spiegati, dove è rivolta la tua rabbia? Contro chi ti accanisci? Quale sarebbe il chiodo fesso? Una raccolta metaforicamente esplosiva che appena il critico militante la sfoglia gli scoppia tra le mani. Cerchiamo di rivelare l'inconscio, amabilmente alfabetizzarlo, durante il giorno la maggior parte dei nostri atti sono fatti in maniera automatica, inconsapevole, una gestualità spontanea, ho paura che l'inconscio diventato nemico mi provochi disgrazie continue quando con la bicicletta m'inoltro nei traffici

più disperati, quando sfreccio veloce sopra i geli, invece ho questo inconscio che come un angelo dalle grandi ali mi salva dalle situazioni più disperate e se cado dalla bicicletta cado come un angelo che plana e dopo aver liberato l'imbecille facciamolo agire il più velocemente possibile, scoprire i suoi infami tranelli, le luride furbizie, liberiamo il mostro dalla nebbia delle parole, la cortina fumogena che copre i suoi tranelli, scoprire l'infamia che ci perseguita, quell'orrore che vorrebbe perpetuare aumentando di continuo la nostra bestialità, c'era gente di una malvagità gentile, la religiosità e cristianità delle belve, fenomeno che dovetti costatare tante volte con sbalordimento, sempre uguali sino alla fine.

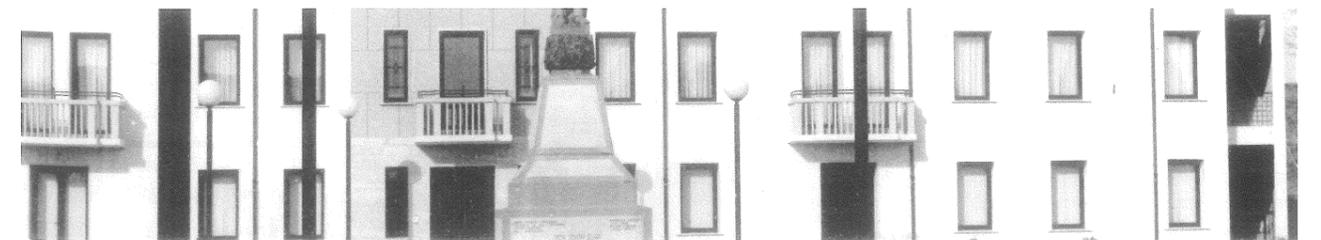
Mogli clandestine di preti segretamente esposti e sposati ma non spretati, una libera procreazione di ostie, i presunti cultori di satana e santana che erano molto sporchi e puzzavano, senza neppure immaginare che il satana vero non fa mai brutte figure, non è ripugnante anzi tutto l'opposto e per fare il male vero catastrofico si mimetizza con una sottilissima patina sacra e santa, avrà l'emblema e tutti i simboli del bello-buono anche se di tanto in tanto non riesce a nascondere uno sprazzo di ghigno animalesco, non ha certo l'aspetto dello iettatore come il sottoscritto non sbarbato e trasandato e sporco nel vestire e nelle ortografie e i critici militari mi dicono cornuto iettatore nonostante che non possono essere mie le colpe degli sfizi extra coniugati delle madri o spose vostre e non sarò certo io il ladro delle reliquie del padreterno. Hanno rubato il calice, saio, tovaglia con sangue autentico, ciocca di capelli anche esse autentica, sospettano messe sataniche fatte con reliquie di santi, tutta la luce verso la teca che verrà intagliata come un diamante e dentro la statua piangente. Trasformare il paese in una Lourdes del tirreno o lordura del tremila, gli addetti ai riconoscimenti dei miracoli assolutamente non nostri e poi viene lui che dice: lo iettatore vi aietto tutti. Malattie gravi, incidenti artificiali, spettacoli indecenti e puramente esibizionistici. Se prendete la cosa come uno scherzo, se sorridete, le iettature non vi aietteranno mai e camminerete tranquilli nei marciapiedi più trafficati. Vennero proclamati miracoli infami, alcuni sicuramente diabolici come il risuscitare i morti per farli morire due volte, anche il diavolo può spruzzare materia rossastra e

merdosa sulle faccette delle belle statue, una estrema necessità di miracoli sempre più spudorati, la divina verginità fu tutta squadrata, le membra risultarono intatte, i soliti lenzuoli furono esposti per assicurare la pubblica incredulità, anche in via già Ghibellina si verificarono fenomeni di carta, una stampa raffigurante la solita vergine lagrima, trasuda. Con la massima riservatezza dei curiali però il sangue dell'impostore che colava sulla faccia della bella statua fu dall'episcopo esposto al pubblico culto. Ecco che si esprime il prefetto della congregazione per preservare la fede del cretino nostro, davanti al pinocchietto la volpe tace la fata è in agguato.

Mi svegliai prestissimo e mi diressi verso la camera del lavoro di cui io avevo anche la chiave, la macchina da scrivere che era stata la macchina da scrivere del fascio ed ora scriveva tutto il mio neorealismo stava ad aspettarmi. Sta macchina se diventasse parlante direbbe che gli tocca sopportare tutte le pene infernali. Però era una macchina da scrivere di prima della guerra, monumentale, e floreale e indistruttibile, ha sopportato e sopporta tutte le più incazzate battiture, mitraglia proprio come un kalashnikov. Stavolta dovevo scrivere diverse lettere ai poeti della setta neorealista che ormai era contrastata da tutti, dal Bo pontefice massimo della poesia italiana, dai Pasolini di Officina anche loro molto incazzati con i neorealisti e la setta neorealista vacillava ai colpi ma io cercavo con le mie lettere epistolari di fomentare la massima resistenza nonostante che il nostro neorealismo era dichiarato di essere fuori di ogni realtà. Molte frasi da scrivere per le lettere epistolari già me le ero composte a memoria, una frase me la ripetevi spesso: La nostra poesia deve diventare invisibile, ogni raccolta di poesia deve contenere le tante poesie che non sono state scritte per la vergogna, una raccolta come raccolte di romanzi in sintesi o sintetici. Mentre affabulando con le pratiche impossibili e scrivevo le poesie affabulate, mi leggo la rivista "incontri" diretta da Lucio Lom-

bardo Radice che getta nuove parole d'ordine a tutti i poeti neorealisti, e insomma mentre sono dentro a diversi affabulamenti tutti però attraversati eroicamente e anche con molta incoscienza, ecco che in questa camera del lavoro entra il protestante con il suo fare molto spaurito ed estremamente timido, come dicesse: Scusate se respiro. Viviamo in periodo pacelliano, papa è ancora il mistico Pio XII e quindi i protestanti rarissimi e i pochi sono insultati, irrisi e snobbati atrocemente perché accusati di negare il vergine di Maria, accusati di volersi impadronire loro solo d'Iddio, senza opere di sorta ma con la sola pura fede. Poi questi protestanti coltivano anche i balbettamenti e le guarigioni col porgere delle mani e il guaritore mi ha confessato che è facile guarire emicranie e raffreddori però è difficile far rinascere le gambe agli sgambati. Ci sono miracoli impossibili non perché Iddio non sarebbe capace di farli ma perché per il peccato di Eva e anche Adamo la nostra incredulità è tanta. Se credessimo a tutto, il tutto sarebbe possibile, anche trasportare Roma tutta intera sulla luna liberando l'umanità tutta intera di tanti palazzi, farei sparire quelli che sono rinserrati nei palazzi come animali nelle tane. Insomma, ecco che entra il luterano, il protestante, l'avventista, il buddista, il carismatico, giustizia e libertà o comunione e liberazione. Non voglio liberare proprio tutto! I preti comunque no! Così io la penso. Non liberare i torturatori che non faranno altro che andare a torturare sempre meglio. Bisogna sapere bene cosa è da liberare e cosa è da incatenare, per questo sono comunista e vado dietro alla dittatura del proletariato, liberare tutto ma non gli scemi. Però poi sono proprio gli scemi che si liberano con estrema facilità e invece i non scemi si fanno incatenare sempre di più nei propri dubbi, nelle proprie indecisioni. Invece gli scemi sono sempre decisi a tutto e senza dubbi con tutta la loro spudoratezza. (spudoratezza nel senso del contrario del pudore, devo proprio spiegarvi tutto) Entra nella camera del lavoro l'eretico reduce dal congresso evangelico

regionale tenuto in Ancona e alla fine del congresso evangelico è stato pubblicato un opuscolo perché la gente adoperi la santa bibbia in maniera sistematica e come manuale di pronto soccorso. Per esempio, devo comperare un vestito? leggi subito Matteo capitolo 6 e verso 25: non preoccupatevi dei vestiti, la vita è più del nutrimento e il corpo più di un vestito, e se non sei soddisfatto puoi leggermi anche Luca capitolo 12 e verso 28: Iddio riveste le erbe che sono nei campi e poi butta l'erba nel forno e maggiormente rivestirà tutti voi, uomini di poca fede e poi, vestiti o nudi, brucerete tutti ugualmente. Se invece hai problemi nel bere leggi l'Esodo capitolo 17 verso 6: percuoti la roccia, uscirà l'acqua e bevine tranquillamente. Per il mangiare c'è tutta una lista di raccomandazioni: pioverà pane fresco dal cielo, se Iddio benedirà il vostro pane, e anche l'acqua, spariranno tutte le infermità, poi c'è che non mangerai i coccodrilli, i porci e il sangue, e poi c'è Cristo che dice mangia quello che ti pare perché il peccato nasce in ciò che esce dalla bocca e non in ciò che vi entra, quindi non mangiare il vomitato, e per il resto mangiate tutto, anche le pietre: mangiare pietre spaccate eccetera. Poi se vuoi costruirti una casa ci sono moltissimi consigli: per esempio, non costruire nella sabbia che crolla tutto, poi possono venire anche i terremoti. Se invece hai problemi con l'insonnia vedi salmo numero 4: solo con te Dio mio posso dormire tranquillo. Sembra proprio che con satana c'è anche l'insonnia. Poi c'è il grande problema del sangue, e di sangue è pervasa tutta la bibbia. C'è l'abbacinazione del sangue: Non mangiare sangue perché il sangue è l'anima, non versare il suo sangue ma buttalo in un pozzo tutto intero, il sangue ricopriva tutto l'Egitto. Mosè prese la metà del sangue, fece un patto di sangue, il sangue del corpo espiatorio dovrà allagare l'altare, spruzzò sangue sette volte, segnò con il sangue, pulisci la tua casa con il sangue degli uccelli, fa uscire il sangue dal suo corpo, fa uscire il sangue, annienta il filisto o palestinesi, l'anima della carne è il san-



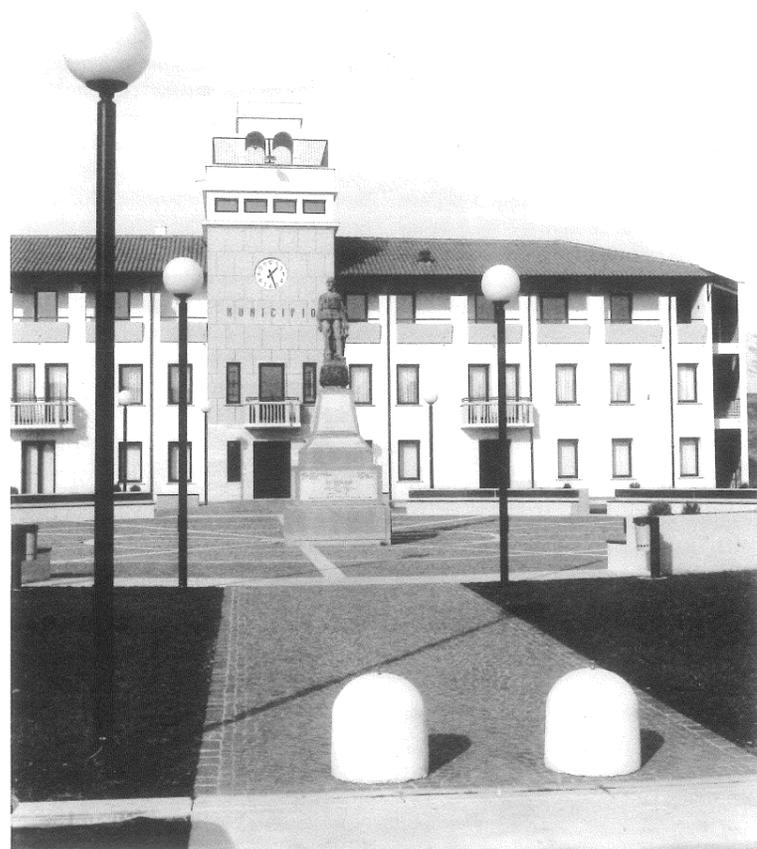
gue che pacifica, caro Iddio il sangue scorre sul tuo altare, il popolo mangia carne e non il sangue, c'è anche che i monti galleggeranno nel sangue, insomma c'è tutto questo sangue nella bibbia, da versare o da non versare, sangue per gli altari o per annegare l'Egitto, il sangue dei nemici da versare e quello sacro degli amici. Poi venne anche il battesimo di sangue, che è molto più efficace di quello con acqua santa.

Nella bibbia c'è tutto, è tutta la parola di Dio e tutto va preso alla lettera (fondamentalismo), e non si scherza. Però io preferivo in quel periodo i classici greci e latini che avranno tanti difetti però non c'è tutto quel sangue nei classici nostri. Il protestante evangelico battista luterano e calvinista e pentecostale balbuziente continuava a sfogliarmi l'opuscolo del pronto soccorso biblico che io stavo anche stancandomi di tutte le prodezze che nella bibbia erano iscritte, e preferirei ritornare alla venerazione di Venere, per-

ché la cosa mi sembrerebbe meno sconcia. Ma il protestante mi viene fuori con l'ultima prodezza, che sarebbe il nome d'Iddio perché chi sa chiamare Iddio col vero nome lo domina, alla stessa maniera di come Iddio ha creato con i nomi tutte le cose noi con il nome giusto potremo avere un dio tutto al nostro mansueto servizio. Ormai il cosiddetto spiritato protestante stava trasformandosi in un mago, e appena iniziò a parlarmi del nome d'Iddio stava a sussurrarmi nell'orecchio riempiendomi di sputi: c'era da scoprire il nome segreto d'Iddio per dominare tutte le cose. Poi si rifecce subito sorridente e si staccò dalla mia orecchia e si mise a spiegarmi i segreti dei nomi biblici. E mi ricordo che disse che Dagon significa pesce, Adamo il terreno, Eva, la vivente, Damasco, un sacco pieno di sangue, Debora, ape, Dionisio, il toccato da Dio, Diomete, il toccato dal grano, Ester, il segreto, Euodia, profumo dolce, Hierapolis, la città santa, Filippo, il prediletto dai cavalli. E prima di andarsene con tutti i

suoi misteri biblici mi disse l'ultima, il vecchio testamento è tutto un profondo mistero. Nel nuovo testamento tutto è più chiaro perché è stato tutto scritto in greco e i greci, da uomini pratici che erano scrivevano le parole con tutte le vocali e ci mettevano anche le consonanti e così il nome di Cristo lo conosciamo, però con il possesso del nome di Cristo non si domina né Cristo né la Madonna, e poi il protestante dopo avermi sputato addosso tutte le sue bravure sparì e trascrisse subito le sue dicerie bibliche sperando che siano tutte menzogne e malvagità per la mia salute e quella dei lettori nostri.

Sto in questa camera del lavoro e mentre scrivo le poesie vengono i diversi campioni del nostro mondo e devo saperla raccontare tutta questa vita dall'asilo infantile all'asilo dei vecchi poveri, dagli assegni famigliari alla pensione minima di 300.000 lire al mese. Pensione minima non perché non si è lavorato, ma perché si è lavorato anche troppo, in lavori neri e nerissimi come la notte, e penso anche che in caso di guerra atomica l'unico rifugio certo sarà la notte cioè la morte e dovrei procurarmi fiala piena di cianuro e poter saltare così nel niente, tranquillamente. Assistendo in questa camera del lavoro alle disgrazie altrui dimentico tanto bene le mie personali catastrofi che posso scrivere perfino poesie ottimistiche. Così fanno i salvatori del mondo, preoccupandosi della salvezza del mondo non hanno più il problema della propria personale salvezza, insomma perdonando il mondo rimuovono il problema di perdonarsi. C'è questo scontro, come in certi matrimoni, che si reggono solo per lo scontro quotidiano tra gli amorosi coniugi e se in certi matrimoni non ci fosse la mania dello scornarsi tutti i santi giorni tanti matrimoni crollerebbero e se devo ancora andare con i lupi dovrò imparare a ululare e trovare una sistemazione significa integrarsi in un mondo ripugnante da cui tanti fanno del tutto per scappar via per sempre. La città più vivibile d'Italia è Siena che però ha il più alto numero di suicidi. ■



# Naja Marie Aidt

## *Come volano gli angeli*

NAJA MARIE AIDT è nata nel 1963 in Danimarca.

Ha fatto il suo debutto letterario nel 1991 con *Sålænge jer er ung* (Finché sono giovane), primo volume di una trilogia poetica che comprende anche *Et vanskeligt møde* (Un difficile incontro, 1992) e *Det tredje landskab* (Il terzo paesaggio, 1994).

Del 1996 è l'altra raccolta poetica *Huset overfor* (La casa di fronte), seguita nel 1999 da *Rejse for en fremmed* (Viaggio per uno straniero). È inoltre autrice di radiodrammi, commedie e due volumi di racconti: *Vandmærket* (Filigrana, 1993) e *Tilgang* (Entrata, 1995).

traduzione  
di Bruno Berni

Non si può negare che quell'inverno fu molto gelido e terso, e noi sentivamo la nostra stridente singolarità mentre vagavamo per le strade scivolose nelle prime ore del mattino, vestiti di nero e magri. Solo i lampioni rivelavano le nostre pupille pungenti, e in realtà non vagavamo. Volavamo. Ma il resto era buio. Sempre buio. Vedevamo solo le nostre ombre, e i movimenti tracciavano ogni giorno nuovi schemi, scivolavamo l'uno verso l'altro e ci incontravamo, vicini e duri, e poi ci ritraevamo per trovare nuova redenzione in un incontro, in un nuovo corpo.

Avremmo tanto voluto volare. Durò tutto l'inverno, e l'inverno sembrò infinitamente lungo, quell'anno. Lungo e bianco e freddo.

L'edificio sarebbe stato sicuramente abbattuto a primavera. I locali erano grandi, freschi di umidità, la pittura si scrostava dalle pareti; parole e frasi isolate spuntavano dalle mura, spruzzate con la tinta nera. Un tono di acustica quasi costante rintonava nelle vuote stanze dal soffitto alto.

Era un edificio disabitato. Ma qualcuno ci abitava. Ci abitava Creepy, e molti altri. Abitavano qui sui materassi sparsi, con le loro chitarre e i loro rettili, con le loro bottiglie piene e vuote che rotolavano in giro per il pavimento, con i loro mucchietti bianchi di speed e cocaina e diverse altre cose in buste di plastica e tubi tappati, nascosti nelle tasche e in scatole chiuse. Specchi e lamette da barba. Gioielli che pendevano pesanti dai polsi magri e dalle giovani gole inquiete.

Ci tingevamo i capelli, neri o bianchi o rossi, e ci vestivamo attillati, di gomma e pelle. Le calze delle ragazze erano a brandelli e arrivavano a metà coscia,

e così doveva essere. Volevamo che fosse così; più profondo e più buio e più interminabile ogni giorno che passava. Ogni notte di vento. Sentire l'esplosione nei nostri cervelli e vedere la luce che sempre la accompagna. Quando visioni e demoni prendono il sopravvento e il corpo segue i sentieri segreti, così pieni di doloroso desiderio.

Creepy era l'unico stabile nella casa; noi altri andavamo e venivamo. La sua stanza era in cima all'edificio, bisognava arrampicarsi su per una stretta scala, e l'unica luce che aveva era una lampada fluorescente ultravioletta appesa sopra una grossa gabbia. Una sorta di lampada per riscaldare. Nella gabbia viveva Plexus, un anaconda lungo quattro metri, adulto e giallo con dei bei disegni neri. Creepy gli dava da mangiare topi e piccoli porcellini d'India. Non dimenticava mai le ore dei suoi pasti, e non lo disturbava durante la digestione.

Al centro della stanza c'era una lunga cassa nera, foderata di satin bianco, macchiato da molti anni d'uso. Perché Creepy dormiva nella cassa, e scopava nella cassa. Aveva fatto cinque-sei buchi nel coperchio, in modo da poter respirare dopo esserselo calato sopra. I buchi somigliavano a piccole stelle in un cielo buio, a guardarle dal basso erano attraversate dalla luce: la luce lilla, isterica, del tubo al neon. Un grosso pezzo di stoffa copriva il piccolo abbaino nella stanza di Creepy. C'era un odore strano, di Creepy, dei suoi vestiti e del suo sperma e della sua pelle, e di Plexus, la sabbia in fondo alla gabbia, i resti dei suoi pasti. Di polvere e di carne. Da un chiodo sul soffitto ciondolava una maschera bianca con una grande bocca rossa. Vestiti e scarpe erano sparsi sul pavimento, a mucchi. Oltre alla cassa c'era un solo mobi-

le: una bassa scaffalatura lungo una delle pareti. Lì sopra c'era un uccello morto sotto spirito, e un piccolo scrigno di legno scuro. Lì Creepy nascondeva la roba. Lo scatto della serratura quando lo apriva e prendeva una bustina. La sensazione di dolce freddo sulla nuca.

Tutte le ragazze andavano pazze per Creepy, lui era così brutto e così dolce e così duro con noi nella cassa, e noi amavamo anche quello, perché era come se la follia ci sollevasse fino a Dio, quando stavamo distese sotto le stelle, nude sul fresco satin, e ci lasciavamo squarciare. Dalle spinte brutali e disperate di Creepy e dalla violenza delle sue unghie affilate che lasciavano tracce rosse sulla pelle. Creepy amava solo Plexus, ma aveva bisogno di noi. Così diceva. Diceva che eravamo le sue bambole, e non distingueva i nostri nomi. Ma noi eravamo comunque senza nome, quell'inverno, perciò non faceva alcuna differenza.

Creepy invece aveva il suo nome, la sua stanza, e aveva Plexus. Per di più aveva, unico fra noi, un lavoro. Faceva maschere di gomma per film dell'orrore, ed era così richiesto da fornire anche l'estero. I soldi che guadagnava erano per lo più bianchi come il gesso, e guadagnava bene. Perché si faceva tutte le strisce di cui aveva voglia, e non erano poche. In compenso non era avaro, quando si trattava di dividere i beni; una poteva sempre contare su una bella sniffata, se andava con Creepy nella cassa. Andavamo davvero pazze per lui.

La sera e la notte, dagli altoparlanti, tuonava musica davvero alta che faceva tremare le pareti. Anche noi tremavamo, ballavamo e ballavamo e sbattevamo le teste una contro l'altra facendole risuonare.

Avevamo il naso secco e irritato a forza di sniffare alla grande. I genitali erano pieni di piccole ulcere e ferite, perché ci mettevamo la cocaina direttamente sopra, e devo ammettere che funziona. Come supplemento allo sballo vero e proprio. Manette e impaziente tintinnio di catene spuntavano dal buio quando la musica ammutoliva, un tremolio di brevi grida rompeva il silenzio del mattino. I crocifissi venivano strappati dalle loro catene e lasciavano segni

sulle gole pulsanti. Ci mordevamo a sangue.

Fu quando la primavera si avvicinava con la sua luce cruda. Alla fine la vista e l'odore del sangue erano l'unica cosa che ci portava abbastanza in alto. E avremmo tanto voluto volare. Le ali ci crescevano quasi sulla schiena quando ci marchiavamo coi denti e i piccoli coltelli affilati. Ci facevamo marchiare.

Mi specchiai, mentre raccoglievo insieme sottili strisce di neve con le mani tremanti, e mi sentii molto bella e invulnerabile. Alzai lo sguardo verso Creepy. Stava seduto a guardarmi nel buio pesto, come un'ombra nera, con la testa liscia e rasata un po' inclinata. Mi sorrise. Andavo veramente pazza per lui.

L'inverno aveva cominciato a dissolversi, la neve sciolta colava dal tetto e i primi germogli, turgidi di desiderio, spuntavano dai rami nudi degli alberi. Sotto il cielo di Creepy le stelle lilla scintillavano nella loro malia, ed esplodevano in un mare di luce che riempiva tutta la cassa. "Somigli a una Barbie che vorrebbe morire" sussurrò Creepy rauco e ansimante, mi stringeva i capezzoli fra le unghie in una lunga presa tagliente. Io risi forte e mi cullai sul satin imbottito. Mi sembrò che l'uccello sbattesse le ali nella sua soluzione alcolica.

Non si può negare che l'inverno fosse stato lungo, noi eravamo così laceri per tutto quel freddo.

\*

Diceva che era un bel trip. Che durava. Diceva che non dovevo immischiarmi e che dovevo lasciarla in pace. La

sua risata era dolce e piena di sprezzante scherno. In realtà rideva molto quell'inverno, più del normale, un riso stridulo e limpido, mentre si passava le mani nervose sulle braccia e sul petto. Si sfregava la pelle, lisciava e strofinava e grattava la sua pelle bianca, e agitava la testa, e i suoi capelli lunghi erano continuamente in movimento. Sotto i capelli gli occhi sfuggenti, tirava su col naso e si inumidiva le labbra con la lingua.

Nostra madre aveva rinunciato da un pezzo. Solo quando trovava delle vecchie polaroid di noi due bambine con le trecce e il vestito per il ballo di chiusura, allora piangeva. Spegneva con le lacrime la sigaretta senza filtro che le pendeva all'angolo della bocca. Altrimenti niente. Come se Sisse fosse già morta. Ma lei era molto viva quell'inverno, molto inquieta e viva. Sisse che cazzo, dicevo io, e provavo a farsarla negli occhi. Lei si limitava a ridere.

Ben presto rinunciai a parlare troppo e mi limitai a farla entrare quando, nei momenti più strani della giornata, suonava alla mia porta. Naturalmente voleva dei soldi. E naturalmente io non potevo fare a meno di dargliene. Mi tormentava, come se volesse caramelle, come se fossimo bambine e lei avesse finito la sua busta di dolci troppo velocemente, mentre io ne avevo messo da parte un intero magazzino nel cassetto della scrivania, ansiosa come sono.

Era una ragazzina avida, la mia sorellina, e molto affascinante. Anche quell'inverno. Terribilmente affascinante, con la risata più civettuola che uno si possa immaginare. Non si rendeva con-

to per niente di quanto si fosse stanca. Io la mettevo a letto e mi addormentavo stringendola fra le braccia perché non scomparisse mentre dormivo. Ma scompariva sempre. Quando mi svegliavo era andata via, solo le lenzuola gualcite e il suo odore nella stanza rivelavano che era stata lì. Per molto tempo non seppi dove andasse al mattino così presto, e mi sentivo sola quando se ne andava via così, senza salutare. Ma veniva a casa a Natale.

Nostra madre, il suo compagno Kaj e io ballammo intorno a un alberello di Natale troppo carico di addobbi, nel loro appartamento sulla Gammel K'ge Landevej. Era tutto un po' misero, tre adulti e un'intera cerimonia natalizia. Nostra madre aveva nascosto due casse di birra sotto il lavandino della cucina. Queste cose le scopro sempre. Kaj arrivò già ubriaco, ma noi facemmo finta.

Ed eravamo in pieno caffè quando lei improvvisamente si presentò sulla porta. Con le stelle negli occhi e vestita troppo leggera.

"Non ci sono regali per me?" chiese con una dolcezza infantile, e si buttò su una poltrona.

Nostra madre accese una sigaretta senza filtro e guardò Kaj, nervosa. Ma a lui non importava niente. Si mise a fare solitari sul tavolino del divano. Le portammo un piatto pieno di anatra arrostita tiepida, e uno dei miei regali. Avevo cambiato l'etichetta in cucina. Poi gettò indietro i capelli e si strofinò le braccia nude. Si alzò velocemente e si mise la giacca.

"Ora però devo andare" disse, e ci baciò tutte e due sulla guancia. I suoi bracciali tintinnavano, quasi non toccava le scale con i piedi mentre correva giù. Come se volasse.

Poi nostra madre si ubriacò apertamente, andò a prendere l'album delle foto e si mise a gemere. Io le accarezzai i capelli inariditi dalla permanente e spensi le luci elettriche dell'albero. Kaj se ne andò in osteria. Questo fu il Natale.

"Non dire niente a Kaj" disse nostra madre prima di addormentarsi sulla brandina, "ma le ho passato un cinquecentone. Visto che non c'erano regali per lei?"

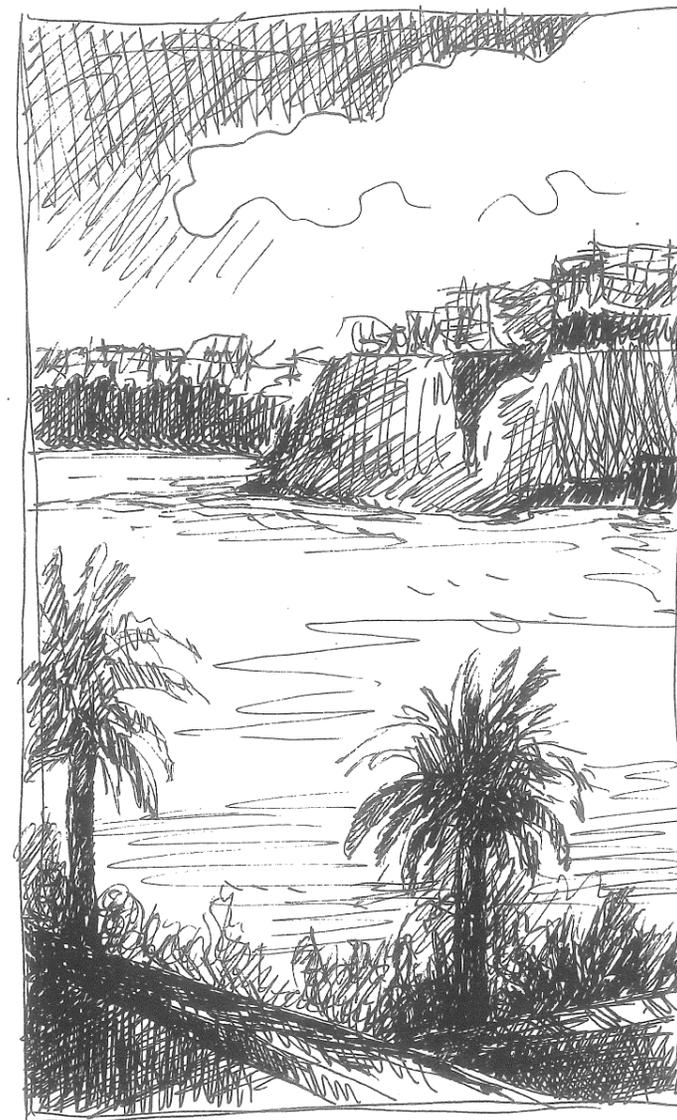
Presi un taxi per tornare a casa, la notte di Natale era nebbiosa e cadde un po' di neve umida e sparsa che si scioglieva quasi prima di toccare terra.

Fu poco dopo Capodanno che un giorno ebbi bisogno di trovare Sisse. O all'inizio di febbraio? Telefonai a qualcuna delle sue amiche; il solito circo in cui la coprono e non vogliono raccontare niente e sono tutte innocenti. Avevo così voglia di picchiare Sisse, semplicemente riempirla di botte, cancellarle il sorriso dalle labbra, il suono della risata argentina che mi perseguitava nei sogni più confusi. Un giorno una ragazza che disse di chiamarsi Tina telefonò in ambulatorio (io lavoro stabile e tranquillo come assistente di ambulatorio da un dentista). Se cercavo Sisse. Se volevo sapere dov'era. Un edificio in centro, lei non aveva l'indirizzo preciso, disse, e attaccò.

Andavo in giro sotto la pioggia dopo aver staccato dal lavoro, nei pomeriggi bui. Cercavo la mia indisciplinata sorella che è così affamata e non prova mai sazietà.

Era un edificio piuttosto grande, vecchio e fatiscente, la pioggia scendeva da un'infinità di buchi nella grondaia e nel tubo di scolo. Vidi la casa verso le sei di sera, e seppi subito che era quella giusta. L'atmosfera intorno era cupa e rassegnata ed ermeticamente serrata, proprio come me l'ero immaginata quando Tina aveva telefonato. Entrai in un grande portone. Non era chiuso, mi accolse una scala polverosa.

Ebbi uno shock quando un ruggito pazzesco coprì lo sgocciolare della pioggia fuori e il rumore dei miei vestiti mentre mi muovevo. Mi resi conto di quanto mi ero spaventata, cominciai a sudare. Tanto valeva girarmi e lasciar perdere, sono comunque tante, le cose che ho lasciato perdere nel corso degli anni, ma qualcosa mi spinse a rimanere e a camminare in direzione del suono. Aprii molte porte e attraversai molti locali devastati. Vecchie sale per macchi-





nari o qualcosa del genere.

Il rumore di persone che gridavano e parlavano, e colpi di diversa intensità, si mescolavano a quel ruggito che a intervalli riempiva l'edificio, e mi faceva rizzare i peli sulle braccia. Nessuno si curò di me quando all'improvviso mi trovai sulla porta ed entrai fra loro. Erano, credo, sette-otto, forse di più, un tavolo capovolto in mezzo al locale, latte e succo di frutta e yogurt rovesciati sul pavimento. Evidentemente avevano fatto colazione. C'era un odore acre, molto fumo, i volti rilucevano bianchi nella semioscurità. Cercai il volto di Sisse. Era quasi irriconoscibile. Era accucciata contro una parete e fumava uno spinello.

"Fumo schifoso" la sentii dire con voce nasale, apatica e rivolta al vuoto.

Avrei voluto correre lì e afferrarla. Avrei voluto infilarla nella tasca del mio piumino caldo, portarla via di lì e metterla in un letto di bambola, allontanarla da quel rumore cullandola. Ma non riuscivo a muovermi.

Un tipo folle, a torso nudo e con un serpente vivo intorno al collo, stava spaccando una chitarra contro la parete di pietra. I suoi capelli lunghi erano intrisi di sudore, il sudore gli colava sul petto. Ruggiva; era lui che ruggiva. Il

serpente sollevava la testa rigida dal suo corpo ogni volta che il suono gli cresceva nella gola per assordare ogni cosa.

Anche il mio cuore che batteva, il mio respiro affannato.

Qualcuno tirò su senza impegno un paio delle sedie rovesciate. Uno si mise a dormire sotto una finestra. Una ragazza con un teschio tatuato sulla spalla nuda si mise a baciare con passione un tipo piccolo e pelato. Era completamente rasato, anche le sopracciglia non c'erano più. Lui le afferrò i seni e li strinse. Lei gettò indietro la testa e chiuse gli occhi. Sisse passò lo spinello a un'altra.

"Fumo schifoso" disse Sisse.

L'altra annuì a lungo e fece un tiro profondo.

Il folle col serpente buttò in un angolo la chitarra, che atterrò con un colpo sordo. Quello che si

era messo a dormire la raccolse e cominciò a suonarla. Chino sulla tastiera, i capelli lunghi nascondevano il suo volto e la chitarra.

"Bella pera..." mormorò, "bella pera - è di Joe, no?"

"Col cazzo che è di Joe, straccione impotente" gridò il pazzo col serpente, e si diresse rapido e minaccioso verso di lui.

"Fumo schifoso" disse la ragazza che adesso aveva lo spinello, e gettò la cenere sul pavimento. Sisse annuì a lungo e pensierosa. Intanto il rasato si liberò dal bacio e gridò, rivolto al pazzo:

"Dammi Plexus, che cazzo, Steen! Sballa male se non lo lasci adesso, lascia quel serpente... cazzo sei proprio scemo!"

Attraversò la stanza di corsa, verso Steen che protendeva le mani per afferrare il capellone con la chitarra. Si fermò a mezz'aria, esitò e poi si voltò verso il pelato, afferrò il serpente con tutte e due le mani e provò a liberarsi dal suo corpo arrotolato che gli avvolgeva il collo. Il pelato liberò rapidamente l'animale mentre mormorava con monotona e sorprendente dolcezza. Con il serpente in braccio mi passò proprio davanti e uscì dalla porta che sbatté alle sue spalle.

Io ero incollata al pavimento e gelavo nei miei abiti invernali, nessuno si era accorto di me, Sisse incontrò di sfuggita il mio sguardo, i suoi occhi incontrarono i miei per una frazione di secondo, e poi scivolarono via. Non mi riconobbe. Poi ruggì di nuovo, quello che chiamavano Steen, con rinnovata forza ruggì e sollevò il tipo con la chitarra sulle braccia tese.

"Porco fottuto, non hai capito un cazzo di niente, ti spacco quel muso da frocio, così!" strillò e lo sbatté a terra.

Afferrò la chitarra e cominciò a picchiarlo. Picchiava e picchiava e picchiava e non la finiva mai, riempiva di botte quell'altro che somigliava più che altro a un cane magro, nemmeno si faceva scudo con le mani, il sangue gli scorreva in una striscia sottile dalla testa sul pavimento polveroso di assi di legno. Nessuno alzò nemmeno un dito.

Alla fine smise. L'uomo stava disteso sul pavimento, svenuto, col volto pieno di sangue.

"Datti una calmata" disse la ragazza col teschio sulla spalla e raccolse da terra un cartone di succo di frutta. "Che cazzo, non c'è più succo di frutta?" Agitò il cartone su e giù. "Ne ho abbastanza di voi!"

Steen fece un respiro profondo e si asciugò il sudore dalla fronte. Si diresse verso la porta a passi rumorosi, con gli stivali a punta. Sentivo l'afrore della sua pelle e il suo respiro affannato sulle mie orecchie. Credevo di morire. Di paura; come in un incubo in cui uno pensa: Adesso è proprio finita...

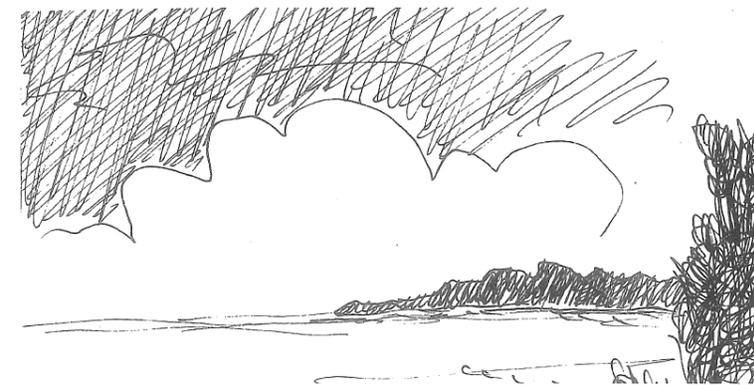
Sisse stava seduta con gli occhi chiusi. Credevo che dormisse. Ma poi tornò il piccoletto rasato, entrò dalla porta con il serpente appeso lungo e giallo sullo stomaco. Prese Sisse per un braccio e la scosse.

"Vieni su?" chiese. "Oh! Vieni su a vedere le stelle?"

Lei si alzò a fatica, e prima che io facessi in tempo a reagire era uscita dalla porta.

"Abbastanza..." disse una voce apatica mentre con molta cautela e le ginocchia di gelatina mi muovevo verso la porta che sbatteva. Quasi non riuscivo a respirare.

In strada cominciai subito a piangere. Si era fatto scuro. Potevano essere passate molte settimane da quando ero entrata in quell'edificio, poteva anche essere stato un altro giorno, un'altra sera. Ma guardai il mio orologio digitale e faceva le 18.32. Ero stanca come non ero mai stata e mi trascinai a casa dove andai direttamente a letto senza spo-



gliarmi o accendere la luce, caddi subito in un sonno profondo ed estenuante.

Dopo quel giorno non andai mai più a cercare Sisse. Né lei venne a cercare me. E arrivò la primavera, come arriva sempre, eravamo in aprile inoltrato quando mi fu ricordata di nuovo mia sorella.

E allora era già volata.

\*

Laceri. Lo eravamo tutti quanti. Come ci chiamavamo. Ma Creepy si occupava di me. Ero la sua bambola preferita, diceva, perché lo sparavo a velocità incredibile sotto il cielo stellato. Non mi mancava niente, e ogni tanto mi permetteva persino di tenere Plexus, diceva che stavamo bene insieme, e lo faceva arrotolare sul mio corpo nudo. Era un po' freddo, o meglio: non era né freddo né caldo, non era stranamente niente. Ma non importava. Non avevo più freddo, Creepy prendeva le bustine dallo scrigno molte volte al giorno, e anche la notte.

Mi sentii addirittura lusingata quando mi chiese se volevo partecipare a un film. Non ebbi per niente paura.

"E' merce esclusiva, un'ordinazione americana, se dici di sì faccio un bel colpo."

"Sì" dissi io, "per me va bene."

Lui sorrise e mi preparò una striscia lussuosa.

"Niente è troppo per te" disse.

Mi regalò la sua croce migliore, fatta a mano e di pesante argento grezzo, disse che mi avrebbe portato fortuna durante le riprese. Poco dopo partimmo. La stretta allo stomaco fu assolutamente indescrivibile per tutta quella neve.

Fa molto caldo in California, questo me lo ricordo, caldo e secco, la mia pelle non era per niente abituata alla luce. C'era anche Plexus, Creepy lo aveva contrabbandato in una valigia. Natural-

mente c'era anche Plexus.

E le riprese. Ovvero la ripresa, perché ci fu solo quella. Nel deserto, sabbia e sole in quantità, luce e voci in quantità, movimento. Parlavano spagnolo e inglese, non capivo quello che dicevano. Creepy era fiero delle sue maschere, ce n'erano due, per gli uomini; maschere folli, distorte, da mostri. Non che mi importassero. Non che qualcosa mi importasse. Non avevo per niente paura, mi facevo scivolare la sabbia gialla fra le dita, chiudevo gli occhi alla luce forte e aspettavo che toccasse a me. Toccasse a me. Plexus mi guardava con i suoi occhi da serpente e giocava con la lingua fra le sbarre della gabbia.

E poi cominciarono. Le macchine da presa giravano, io ero ben dopata, Creepy mi aveva sparato qualcosa nel braccio e aveva sussurrato che era il meglio, il meglio del meglio. "Tocca a te, Barbie, fra poco decolli." Fece un sorriso sghembo. Mi baciò. Non mi aveva mai baciata.

Gli uomini con le maschere mi scossero a turno, mi legarono le mani e i piedi e mi frustarono con una frusta corta. Mi tagliarono sul seno e intorno al pube, piccole lacerazioni sanguinose nella carne. Io sentivo più che altro la sabbia, una sabbia così dà una sensazione del tutto speciale. E' dappertutto e penetra dappertutto. Il sapore secco e polveroso della sabbia che scricchiola fra i denti, piccoli granelli nei miei occhi...

E poi. Poi cominciarono a pugnalarlo. Io li vidi bene che sollevavano i coltelli. Gridai? Non credo. Io lo sapevo. E fu così rapido. Così infinitamente rapido. Finché decollai; decollai e volai. Sopra il deserto giallo e il corpo perforato, senza vita. Il serpente nella gabbia, Creepy chino sul corpo, gli uomini che si strapavano le maschere e si accendevano una sigaretta. Le ali mi crescevano sulla schiena invisibile, percepivo me stessa. Come una figura leggera, leggera, senza peso e piena di felicità. Ero diventata

un angelo, io che ho sempre sognato di volare. In breve tutto divenne luminoso e fantastico, ed eccomi qui, e così è da un pezzo. Mi limito a volare e volare attraverso gli spazi più variopinti. Non esistono più ostacoli.

\*

"E' MORTA" gridò nostra madre nella cornetta, e la sala d'aspetto era piena di persone.

Presi un taxi per la Gammel K'ge Landevej e le accarezzai i capelli inariditi dalla permanente. Gridava come un neonato. Kaj fece il caffè e le accese una sigaretta senza filtro. Poi io telefonai alla guardia medica che venne e le diede un tranquillante.

Era morta. Era morta. Lo aveva detto la polizia. Quando mia madre si fu assopita telefonai, e me lo raccontarono. Che era morta. Uno l'aveva riportata in una cassa. Un incidente, affermava lui. Un'aggressione, diceva la polizia di San Diego, stava scritto nel rapporto.

"Ma noi non ne siamo sicuri" disse l'uomo dall'altro capo del telefono, "andremo a fondo con questa storia."

La sua voce aveva un accento dolce e dello Jutland e io non piansi. Ero solo rigida in tutto il corpo e molto stanca.

Le avevano chiuso gli occhi, quando dovevo identificarla, e io ero contenta, non volevo vedere i suoi occhi verdi stellati guardarmi avidamente. Non rideva. Ma aveva delle brutte ferite da taglio quasi in tutto il corpo, e aveva della sabbia nei capelli, sabbia grossa, gialla, e nelle orecchie; in realtà non sembrava spaventata o altro, solo che la bocca non aveva più niente da raccontare.

Ora è estate. Sto seduta dietro il mio bancone e il mio camice è pulito e bianco. L'abbiamo seppellita bene. Mia madre da allora prende lo Stesolid e peggio ancora. E Kaj è andato ad abitare da un'altra parte. Altrimenti non è accaduto niente di particolare.

Qualche volta guardiamo le pallide polaroid di quando io e Sisse eravamo piccole. "Da piccola era proprio un angelo" dice mia madre, "proprio un vero angioletto. Era proprio così"

Semplicemente non c'erano abbastanza caramelle al mondo per Sisse. Così vedo la cosa. Per questo posso stare qui oggi e lisciami il camice fresco. Con la maschella chiusa e i capelli in ordine. Senza la minima lacrima. E questo nonostante l'amassi davvero, quel piccolo diavolo. Ma soli si rimane così spesso. ■



disegni di  
**Giorgio Bertelli**

# I luoghi della poesia: Islanda

Nelle lunghe notti dell'estremo nord, quali luoghi offrono rifugio alla poesia? La terra dei geysir si rivela ancora abitata dalle inquietudini nomadi dei suoi antenati.

Sembra che la poesia a Reykjavík non abbia un luogo tutto suo: non un edificio, non un palazzo. Nessuno si è mai prestato a costruirle una casa a lei dedicata, così che si è dovuta adattare, al limite, a vivere in condominio. Bisogna infatti ricordare che le case in Islanda sono poche, e pare proprio che non ce ne sia mai stata una in più da riservare alla poesia: a pensarci, neanche la musica ha una casa tutta sua nella capitale, neppure l'architettura stessa.

Ci sono stati però degli alloggi nei quali la poesia ha potuto cercare rifugio, per così dire, "in affitto": appartamenti e stanze. C'è stato l'Hotel Borg, albergo storico nel pieno centro di Reykjavík costruito nel 1930, è stato un punto di ritrovo per poeti e scrittori, insieme a grandi pittori, a partire dagli anni successivi. È un albergo di lusso, con specchi dorati e lampadari di cristallo. Carico d'ispirazione, ma forse alla fine troppo pesante per la leggerissima poesia. I tempi sono ora cambiati. L'albergo esiste ancora, sempre grandioso, ma mancano le visite quotidiane degli artisti.

C'è stato il Laugavegur 11, un punto di ritrovo poetico simile, ma più "a misura d'uomo". Oggi non ne rimane traccia, poiché i suoi locali sono stati trasformati in un ristorante italiano.

C'è stato il Mokka, un caffè semplice e rilassante, con molti quadri ma niente musica; un posto ideale per ozio, chiacchiere, filosofare. Si dice che il suo fondatore fosse andato in Italia per studiare il canto lirico, ma che ne sia tornato invece con la prima macchina per il caffè d'Islanda. Lì molti giovani negli anni Sessanta e Settanta hanno fatto la loro entrata nel mondo degli intellettuali, sulla scena della poesia: discutevano con entusiasmo e calore, e sono ancora leggendarie alcune frasi immortali uscite dalle bocche dei grandi bohémien. Non facevano letture organizzate, ma parlavano delle idee, commentavano le opere. "Bastava presentarsi e fingere l'aria da intellettuale", scherza Sigurður Pálsson, uno dei poeti contemporanei più popolari, che all'epoca

aveva attorno ai trenta anni. Il Mokka c'è ancora e ci si ritrovano ancora i giovani di Reykjavík. Forse, sotto le nuvole di fumo, si stanno formando idee capaci di cambiare il mondo... ma ancora non si sa, perché neanche oggi vi si tengono letture di poesia.

L'eco del Mokka si sente in diversi caffè nel centro di Reykjavík, uno a fianco all'altro: Il Prikið, il Sólun, lo Súfistinn... luoghi dove i poeti hanno a lungo bevuto alle fonti delle Muse. Ma fra questi non c'è un posto per eccellenza che ancora attrae squadre di poeti, un rifugio che sia riuscito a prolungare la leggenda. In fondo Reykjavík è capitale solo da 200 anni, e può essere considerata una metropoli solo da 50 anni. Non c'è niente di storico: tutto è contemporaneo.

Ci sono state case private capaci di essere veri centri d'ispirazione, per esempio la Casa di Una, a cui il premio Nobel Halldór Laxness ha dedicato un famoso libro di ricordi. Ma ora quelle case sono abitate da nuova gente, vi si svolgono altre attività. Solo Gunnarshús, la casa dello scrittore Gunnar Gunnarsson, mantiene il suo ruolo come alloggio per la letteratura: lì si che fanno letture, addirittura col fuoco acceso nel camino, come in una casa propria. È infatti diventata la sede dell'Associazione degli Scrittori e ha così invitato la poesia a sistemarsi stabilmente.

La poesia le è grata per questo, ma sente una certa irritazione sotto la pelle. Non è abituata a restare in un posto fisso; non avendo mai posseduto una casa, si è abituata al vagabondaggio. Ed è proprio così: la poesia islandese è e rimane un vagabondo. Dalla preistoria dell'era letteraria in Islanda le rime hanno viaggiato fra gli individui in campagna e nei paesi, da una regione dell'isola all'altra, di bocca in bocca. Questo tipo di circolazione è ancora attiva oggi, con rime più recenti e con i mezzi della nuova oralità, via telefono e posta elettronica. La poesia contemporanea, il verso libero, è pure in costante movimento. Almeno due antologie, recentemente pubblicate con

**“Quando il buio pare senza limiti, quando i termometri calano, la poesia emerge con forza ed entusiasmo. Ricambia l'ospitalità ricevuta con l'intensità e l'ispirazione”**

poesia nuovissima, sono state messe in circolazione al di fuori dei circuiti tradizionali, con notevole flessibilità: non vendute in nessun posto, ma regalate dai poeti stessi in giro per la città. Questa scelta è stata rafforzata da letture in centri commerciali, nei musei d'arte, nel palazzo del comune e così via. La poesia si è presentata in mezzo alla gente, come una sorpresa fra il ripetersi della quotidianità, perché questa è la sua vera natura: essa non ama stare chiusa in nessun posto, vuole e deve sempre girare per fare amicizia con i suoi concittadini.

L'organizzazione più vivace che ora promuove la poesia a Reykjavík si chiama *Il miglior amico della poesia*. In perfetta sintonia con quello che è già stato detto, non ha un indirizzo né una casella postale, non possiede una casa o una sede. È un'organizzazione informale, gestita da un poeta e giornalista, Hrafn Jökulsson, fratello di una poetessa nota e figlio di un drammaturgo apprezzato. Per quindici anni *Il miglior amico della poesia* ha organizzato letture in posti vari per tutta Reykjavík, dalle prigioni alle sale da ballo, dai bar più oscuri alla sede del governo, attirando molti ascoltatori e molto rispetto. Con l'aiuto di questo suo "miglior amico", la poesia contemporanea si presenta all'improvviso e ovunque, incontra la gente e fa la sua performance.

È particolarmente ammirata, la poesia, per sopravvivere al grande freddo e al destino misero dei senza tetto nelle città. Ma per qualche motivo sembra più forte che mai proprio nel pieno inverno. Quando il buio pare senza limiti, quando i termometri calano, la poesia emerge con forza ed entusiasmo. Guidata dalle candele accese nei caffè e nelle case s'avvicina, bussa, entra e riempie l'aria con calore e parole. Ricambia l'ospitalità ricevuta con l'intensità e l'ispirazione. E ci si chiede: se la poesia riesce a farsi accogliere nelle case degli altri, perché mai dovrebbe avere bisogno di una casa tutta sua?

Da *Hnattflug*:

Norðurströnd

Il tramonto sul parabrezza le luci della città nel retrovisore faccio a meno di guardare a destra e a sinistra in auto verso ovest mi si annubla la vista e non vedo cosa trattenga l'aurora già prevista.

Oceano Atlantico I

Guardala, quest'isola minuscola quest'isola enorme e solitaria dove nessuno corre a piedi nudi sulle spiagge nere, in autunno guarda queste insenature ostinate e i villaggi temerari dove la gente veglia le barche naufragano e il legname conosciuto accosta alla deriva.

Uppsala

Perfino la bonaccia è segnata sulla piantina smaltata un vecchio schizzo di un giardino troppo curato dove fiorisce la funzione della bellezza

...voglio essere Narciso lambire lo specchio e scivolare su una chiatta di ninfee...

per quattrocento anni i nostri nemici hanno tentato di celare cesoie fra gli alberi tracciare linee in croce; e ora vorremmo foreste ancora vergini

Ischia Ischia è l'Islanda in un sogno sfrenato di tempi migliori e fiori sui balconi

forse può anche sfuggirti ma Ischia è eldey, un'isola di fuoco reykholt, una collina di fumo hveragerði, un bosco di vapori

impacchettate in strana carta verde nell'occhio del mare sotto un sole incantato.

(trad. di Silvia Cosimini)



Sigurbjörg Þrastardóttir è nata ad Akranes, in Islanda, nel 1973. Laureata in Letterature comparate è da tre anni giornalista d'attualità presso il "Morgunblaðid", il quotidiano più diffuso d'Islanda. Poetessa apprezzata in patria come all'estero (è tradotta in Germania), dopo la silloge *Blálogaland (Terra di fiamme azzurre)*, 1999, e l'antologia *Bok i mannhafid (Libro per la marea di gente)*, 2000, ha di recente pubblicato la raccolta *Hnattflug (Volo sul mondo)*.

di Sigurbjörg Þrastardóttir

LIBRI

PER LA POESIA:

Mariano Bàimo, Pinocchio (moviole), Piero Manni, Lecce 2000. £ 20.000

Giancarlo Baroni, Cambiamenti, Mobydick, Faenza 2001. £ 18.000

Silvia Bortoli, Tutti i fiumi, Anterem Edizioni, Verona 2000. S.i.p.

Tony Curtis, Dal confine, Mobydick, Faenza (RA) 2000. £ 20.000

Vera Lucia de Oliveira, La Guarigione, Premio Spiaggia di velluto, Senigallia 2000. £ 15.000

Lina Fritsch, Poesie estreme 1998-1999, Edizioni dell'Erba, Fucecchio (FI) 2000. £ 20.000

Riccardo Ielmini, Il privilegio della vita, Edizioni Atelier, Borgomanero (NO) 2000. S.i.p.

Giovanni Nadiani, Sens, Pazzini Editore, Verucchio (RN) 2000. £ 20.000

Luciano Neri, Dal cuore di Daguerre, Gazebo, Firenze 2001. S.i.p.

Lorenzo Pittaluga, La buona lentezza (poesie 1993-95), Campanotto, Udine 2000. £ 18.000

Giuseppina Rando, Duplice veste, Via Herakleia, Verona 2001. S.i.p.

Antonio Santori, Saltata, Quaderni del Battello Ebbro, Bologna 2000. £ 24.000

Andrea Schenone, Animalie, Zona editrice, Rapallo (Genova) 2000. £ 6.000

Norma Stramucci, Erica, Piero Manni, Lecce 2000. £ 16.000

Ranieri Teti, Il senso scritto, Anterem Edizioni, Verona 2001. S.i.p.

Davide Tornaghi, Mutazioni, Edizioni del Leone, Venezia 2000. £ 15.000

Giovanni Tuzet, 365-secondo, Liberty House, Ferrara 2000. S.i.p.

PER LA NARRATIVA:

Antonin Artaud, Sul suicidio e altre prose, Via del Vento Edizioni, Pistoia 2001. £ 5.000

Corinna Bille, Cento piccole storie crudeli, Casagrande, Bellinzona, Svizzera 2001. £ 26.000

Enrico Capodaglio, Galleria del vento, Istm, Urbana (PU) 2001. £ 22.000

Fabio Ciolfi, Il paese di C..., Mobydick, Faenza 2001. £ 16.000



a cura di Loredana Magazzeni

info *altrove*



Dal 5 al 14 novembre si è svolto a Grosseto il convegno "Riviste di cultura e industria della comunicazione" a cura della Fondazione Luciano Bianciardi. Chi l'avrebbe mai detto? Si torna a parlare di intellettualità di massa diffusa e frammentata, fra "compagni" toscani vecchia maniera, veri, profondi, che citano Fortini e si interrogano sulla complessità del fare cultura oggi. Hanno realizzato una bellissima mostra di oltre centoventi riviste nella suggestiva ambientazione del Cassero Senese e si offrono come centro di coordinamento ed emeroteca, anche attraverso il loro semestrale "Il Gabellino", per trasformare la frammentazione e marginalità delle riviste di cultura oggi in Italia risorsa per dire altro rispetto alla cultura dominante. Chiedono idee, interventi, piccoli incontri fra riviste che si scoprono simili per impostazione e sguardo sul reale, per discutere di ruolo della letteratura e impegno. Interventi di Velio Abati, Gian Carlo Ferretti, Simone Giusti, Giovanni Nadiani, Anna Grazia D'Oria. Presenze di poeti di formazione operaia e anarchica, come Ennio Abate, che fa una rivista autoprodotta in 100 copie dal titolo: Samisdat Colognom. Per informazioni Walter Lorenzoni: wlorenzo@gol.grosseto.it

L'1 e 2 settembre 2001 si è svolto a Sasso Marconi, presso la Cà Vecchia, organizzato dal Circolo Culturale 'Le Voci della Luna' il Laboratorio di Poesia: "Scrivere e vivere insieme", condotto da Rosaria Lo Russo e Mariella Bettarini. Finalità: offrire a chi scrive la possibilità di confrontarsi con "scritture autorevoli"; affrontare in prima persona

i nodi del proprio percorso poetico, dalla nascita del bisogno di scrittura all'elaborazione consapevole, alle tecniche di scrittura, alla struttura vocale del testo. Il Laboratorio verrà riproposto anche nel settembre 2002. Per informazioni: pag9064@iperbole.bologna.it; voci@iol.it

"Versinguerra. La guerra, la pace, la voce, le voci, che vogliono dire e agire contro la guerra" è il titolo dell'iniziativa promossa dal poeta Adam Vaccaro e dall'Associazione Milanocosa, aperta a tutti coloro che vogliono incontrarsi e inviare propri testi in prosa e in poesia nati dall'insofferenza e dalla ricerca di possibilità diverse rispetto alle tendenze in atto. È un invito a dare testimonianza di presenza, nonché di condivisione del comunicato del Sindacato Nazionale Scrittori che ribadisce, oggi più che mai, il principio della responsabilità attiva degli uomini di cultura a favore di un dialogo sempre più aperto ed intenso tra le diverse civiltà del mondo. Per informazioni: Adam Vaccaro - Milanocosa T./Fax: 02 4459577 - E-mail: vacad@tiscalinet.it

Poesia contro la guerra è anche il tema conduttore della quinta edizione del festival "Lo spirito dei luoghi" organizzato dalla Casa della poesia di Baronissi. Tra i poeti invitati Jack Hirschman (Stati Uniti), Agneta Falk (Svezia/Inghilterra), Carmen Yanez (Cile), Louis-Philippe Dalembert (Haiti), Juan Vicente Piqueras e Eloy José Santos (Spagna), Giancarlo Cavallo (Italia). Il programma del festival prevede anche un convegno sul tema: può la poesia salvare il mondo. Per informazioni: multimediaedizioni@galactica.it

in *evidenza*

a cura della Redazione

**Adrienne Rich, Cartografie del silenzio, Crocetti, Milano 2000, £ 31.000.**

Se è vero - come io credo, soprattutto quando si tratta d'America - che i poeti validi qui da noi si scoprono sempre con macroscopici ritardi, va detto che l'impegno con cui Maria Luisa Vezzali e Massimo Bacigalupo hanno curato quest'edizione antologica del corpus delle opere di Adrienne Rich ripaga ogni attesa e merita elogio senza riserve. Nel dettaglio, la poderosa introduzione redatta dal secondo radiografa come meglio non si potrebbe il percorso autoriale (dal 1951 al 1998) e le molteplici intonazioni della voce poetica di questa figlia delle solitudini d'oltreoceano, nata nel Maryland, laureatasi ad Harvard, sodale di W. H. Auden e gratificata nel 1974 da un National Book Award ottenuto in ex-aequo con Allen Ginsberg. Ecco, tanto è rapsodico, immaginifico, scattante e salmodiante il creatore di Hydrogen jukebox, tanto la Rich si presenta essenziale, diretta, talvolta schi-

va e talvolta carnalmente sanguigna, ma sempre soccorsa da un nitore accecante. Nelle sue liriche migliori (per quanto mi riguarda, tutte quelle di Snapshots of a daughter-in-love, 1963, e buona parte dei Twenty-one love poems dedicati alla compagna Michelle Cliff), Adrienne Rich disegna con tratto solido una lineare e quieta malinconia, sicura ispirazione - ad esempio - per i successivi poemetti in prosa di Grace Paley, suggerendo un individualismo nuovo, rigenerato, immune da violenza e prevaricazione anche nelle sobrie parentesi femministe. Elegiaco senza indulgere nella commiserazione, severo nel ricusare il proprio sporadico abbandono, il discorso artistico della Rich si dipana sempre a partire da un groviglio interiore, per poi immergerlo nell'acqua di coltura di un'esperienza del mondo aperta ma solidamente bastanta a se stessa: "Donne, non vale la pena sospirare./ Il Tempo è maschio/ e quando beve brinda alle belle." (Gianfranco Callieri)

in *evidenza*

**Gabriele Ghiandoni, La mùsiga, Marsilio, Venezia 2000, £ 22.000; I racconti di Fano, Manni, Lecce 1999, £ 18.000.**

"Stagh atent e mut: / i cant se slóngnen lenti / pòrten tel post di sogn". In un Silenzio ostile si aprono i versi di Gabriele Ghiandoni, marchigiano di Fano. La mùsiga è un libro intenso quanto più si avvale del silenzio intermittente che una poetica della reticenza deve praticare. Dentro queste fessure temporali le figure che popolano i versi di Ghiandoni trovano la loro misura vissuta o sognata. E la musica stessa della lingua non fa che registrare quella dell'esistenza, o meglio delle esistenze inermi di fronte al proprio accadere. A sorreggere le vicende di un tempo discronico, ma reale, ci sono le stagioni, le variazioni minime del paesaggio, del mare, della città. Lo sguardo poetico si posa sugli eventi con una lucidità istantanea: "Ogn giorn giva a marina / fin'a la mort: / en c'era gnen", e con la stessa nettezza registra forme di vita interiori e esteriori. Verrebbe da pensare allo sguardo di Giampiero Neri innestato sui monologhi di un grande dialettale romagnolo come Raffaello Baldini. Il registro elegiaco si mescola con quello epigrammatico, la breve narrazione fa da contrappunto all'illuminazione fulminante, in una sorta di filo ritmico che non si interrompe. Allo stesso modo Ghiandoni procede nei Racconti di Fano. La prosa spesso qui trova delle svolte ripide e secche che impongono alla lingua velocissimi cambiamenti di andatura. Ecco allora che il passo del narratore cede a quello del poeta, entrambi sottoposti alle oscillazioni, spesso sconnesse e incerte della memoria. I segnali del presente è come se baluginassero da uno spazio tempo indefinito. Testi come I Barbanti, Il sarto innamorato, Uccelli, La lezione giacciono come sospesi all'interno di una memoria che quanto più è esatta tanto più sembra smaterializzare i contorni dei personaggi e dei luoghi. Ancora, come in poesia, Fano diviene cifra esistenziale, memoria carsica di una lingua che trova la sua compiutezza quanto più si fa voce interna e corale di un avamposto della vita. (Vitaniello Bonito)

**Geraldina Colotti, Sparge rosas, Manni, Lecce 2000, £ 22.000**

Far fiorire i deserti è un antico sogno dell'uomo, soprattutto quando nel deserto, in senso metaforico, si vive e si lavora, questo deserto del quotidiano nel quale Geraldina si muove spargendo le rose della propria ironia, meticolosamente ripulite dalle spine, trattenute per sé in un tentativo di preservamento ultimo dal dolore, di accudimento estremo di sé e di risarcimento. Sono tutte qua, le spine, in questo libretto autoironico, un requiem ai caduti che la risata magna del mondo ha seppellito, tra l'accettazione di un disadattamento scontato con gioco e ironia, unici antidoti alle 'ferite piccole che non smettono mai di sanguinare' e la realtà inverecconda che 'gli esseri umani sono infami, sempre'. A questa 'Pelle d'asino', 'coscine di pollo', 'Pollicina', che vorrebbe 'avere più memoria/ o non averne affatto', si addicono i giochi di parole, i divertissement, l'uso delle litanie ossessive, i refrain, i tormentoni che percorrono questi versi, a mimare i

rituali autoconsolatori della perdita, le oscillazioni mute dei bambini autistici quando si fanno compagnia.

Una fanciullezza rievocata e reinvocata, dove la figura della madre e il tema dell'amicizia fra donne luccicano, di tanto in tanto, nella dilagante opacità delle relazioni come copioni d'abbandono, autoripetitivi, cui Geraldina oppone il salvifico dono della sintesi e del ribaltamento parodico, come in questi versi di 'Segreteria telefonica': 'Riascolto la voce/ un dolore remoto/ semitoni secoli clic'. (Loredana Magazzeni)

**Henry Miller, Natale a villa Seurat e altre prose, Edizioni Via Del Vento, Pistoia 1999, £ 5.000.**

Segue a ruota la riverniciatura mondadoriana del Big Sur e le arance di Hieronymus Bosch, questo delizioso libriccino, confezionato con la consueta, artigianale dedizione dalle pistoiesi edizioni Via Del Vento. Di quel volume, ed in particolar modo del Paradiso perduto (che lì figurava quale ultimo frammento nel contesto di un vero e proprio trittico), Natale a Villa Seurat ripropone umori, atmosfere, scenografie: dunque, allegre gozzoviglie (quando i pochi soldi lo consentono) e lunghe disquisizioni sui moti dell'arte (col surrealismo ancora vivo) sullo sfondo della Parigi del 1934, opaca e fatiscente. Questo per quanto riguarda il racconto omonimo e, in misura minore, la divagazione etilica di Preparare birra per l'umanità (Scuse ad Horace Traubel); altrove, il minueto quasi pittorico di Viaggiatori dell'alba (amorevole ritratto di chi si sobbarca "il lavoro sporco del mondo"), nonché il lirismo impressionista di Circe e Sala da ballo (splendido e raggelante l'one-liner introduttivo del secondo: "Notturmo recinto americano di innocua iniquità.", punto e a capo), rimandano direttamente alle ondivaghe geometrie di senso dei Tropici. Stupisce e affascina, ancora una volta, il flusso inarrestabile della prosa milleriana: energica, piroettante, sensuosa, lutulenta, debordante, che sgomma e inchioda senza soluzione di continuità, assecondando l'estro del momento si che da ogni periodo pare ne debba nascere di prepotenza uno ulteriore. Com'era costume, sembra, al n°34 di Villa Seurat, viuzza parigina dove Anais Nin seppe rimediare un modesto studiolo all'esule statunitense Henry Miller, rapido nel trasformare le tre stanze in un permanente simposio di pittori, scrittori, astrologi, scultori e casi umani assortiti. (Gianfranco Callieri)

**Lucetta Frisa, Notte alta, con una nota di Stefano Verdino, Book Editore, Castelmaggiore (BO) 1997, £ 20.000.**

**Lucetta Frisa, Gioia piccola, All'antico mercato saraceno, Treviso 1999, s.i.p.**

Come nelle liriche ispirate alle Anamorfosi di Holbein o agli sposi arnolfini di Van Eyck, la poesia di Lucetta Frisa ritaglia nello spazio la fissità dello sguardo, rivelando la sua natura di finzione e di rispecchiamento. Una volontà metapoetica governa questa scrittura, la volontà del dire 'come belva s'aggira in poco spazio', quasi la forza scatenante del vincolo testuale sia direttamente proporzionale al suo pote-

Matteo Curradi, Via da me, Edizioni L'Obliquo, Brescia 2000. £ 25.000

Daniilo Montanari, Volo d'angelo, Edizioni L'Obliquo, Brescia 2000. £ 20.000

PER LA SAGGISTICA:

Lina Angioletti, Transito con catene, saggi Quaderno n° 7. Supplemento a TESTUALE critica della poesia contemporanea n° 28/2000. La rivista e il quaderno £ 10.000

AA.VV., Cinquantanove ricette d'autore, Edizioni L'Obliquo, Brescia 2000. £ 20.000

AA. VV., Scritti sulla poesia di Alfredo De Palchi con inediti dell'autore, I quaderni di Hebenon, Torino 2000. Supplemento a Hebenon Rivista internazionale di letteratura n. 6 - Ottobre 2000

Vitaniello Bonito, Poesia e orfanità, CLUEB, Bologna 1999. £ 20.000

Elettra Bedon, Al di là della veste. Per scribendi licentia di Ruffato: una proposta di lettura, Coedizione Hebenon Terziaria, Torino - Milano 2000. £ 16.000

Erba d'Arno, gli artisti (1980 - 2000), catalogo della mostra realizzata per i vent'anni della rivista a cura di Luigi Bernardi e Mauro Pratesi, allestimento di Ottorino Tonelli, Palazzo della Volta - Fucecchio (FI) 11 nov. - dic. 2000. Edizioni dell'Erba, Fucecchio (FI) 2000. £ 20.000

Marco Ercolani, Fuoricanto, Campanotto, Udine 2000. £ 30.000

Gian Carlo Ferretti, La morte irridente, Piero Manni, Lecce 2000. £ 22.000

Massimo Raffaelli, Appunti su Fortini, Edizioni L'Obliquo, Brescia 2000. £ 15.000

Stefano Raimondi, La "Frontiera" di Vittorio Sereni, Unicopoli, Milano 2000. £ 25.000

Michelangelo Zizzi, Autoritratto con monade, Pensa Multimedia, Lecce 2000. £ 24.000.

Segnaliamo i primi due volumi usciti per le edizioni Casta Diva di Roma (06/44700704) nella nuova collana Poesia:

A cura di Mariola Offredi, Poeti hindi (antologia del '900). £ 28.000  
Rainer Maria Rilke, Teneri tributi alla Francia. £ 7.000

Segnaliamo inoltre il bel libro del fotografo Luigi Arcangeli, Anime lontane, Edizioni L'Obliquo, Brescia 2001. £ 30.000. Tra gli altri, i testi di Antonella Anedda, Valerio Magrelli, Massimo Morasso, Roberto Roversi.

Riviste

I lunghi tempi di edizione di questo numero di Versodove hanno reso difficile l'aggiornamento della rubrica. Ci scusiamo con i lettori e con le testate che ci hanno inviato le riviste se le informazioni qui fornite non corrispondono ai numeri più recenti.

ANTEREM. Rivista di ricerca letteraria. Anno XXVI, n. 62, Giugno 2001. £ 25.000  
Via San Giovanni in Valle, 2 - 37129 Verona.  
Sito web: anterem.blunet.it  
www.comune.verona.it  
www.webspawner.com/users/montano

"Grados" il tema di questo ultimo numero della rivista, aperto e concluso da una prosa di Roger Laporte tradotta da Federico Nicolao. Birgitta Trotzig, Sarah Kirsch, Per Aage Brandt, i poeti stranieri ospitati, rispettivamente tradotti da Daniela Marcheschi, Riccardo Morello, Eva Kampmann. Milo De Angelis, Paolo Badini, il "nostro" Vitanelli Bonito, Alli Caracciolo, Fabio Scotto, Mara Curi e Roberto Cogo, i poeti italiani. Ancora: Jean-Luc Nancy, Jean-Christophe Bailly, Cesare Greppi, José Mármol, Gianni Vattimo ed Edoardo Sanguineti.

ARCA. Quaderni di scrittura.  
N° 5, 2000. £ 25.000  
C/o Marco Ercolani, V.le Pio VII, 18 - 16148 Genova.

E' difficile scegliere tra le pagine del n° 5 cosa segnalare ai lettori. Certamente le intere sezioni "Destini" e "Sinopie". La prima dedicata a Henri Michaux raccoglie i contributi di Paul Celan, André-Pierre de Mandiargues, Jean Starobinski, Dora Bienaimé, Sergio Czapiz e Giuseppe Zuccharino, oltre che la traduzione di alcuni testi dello stesso Michaux. La seconda riporta alcune produzioni che, a vario titolo, Robert Desnos dedicò a Max Ernst, quattro scritti di Michel Leiris sull'arte, ed i Manifesti del Surrealismo e del Reismo stesi da Yvan Goll.

ATELIER. Trimestrale di poesia, critica, letteratura.  
Anno VI, n° 21, Marzo 2001. Quota associativa annuale £ 30.000  
C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO).  
Sito Web: digilander.iol.it/atelierpoesia

"Militare più che militante". Prendendo a spunto un verso di Gianni Priano, posto ad epigrafe del volume, Atelier, definendosi "bollettino di guerra" affronta una questione cruciale per una rivista di letteratura, una questione che spesso, ma non sempre, rappresenta la ragione stessa della sua esistenza. E si vorrebbe che alle dichiarazioni seguissero tangibili prese di posizione e coraggiose scelte di campo. Invece nello stesso editoriale si ritrovano professioni di fede nella poesia "pura", nella "celebrazione dei soli valori letterari", che sembrano piuttosto un arroccamento su posizioni difensive. Ma forse è perché Versodove crede nella letteratura contaminata, consapevole veicolo di pensiero e di ideologia, che prova fastidio di fronte al timore che la poesia divenga oggetto di strumentalizzazione.

CONTROCORRENTE. Trimestrale di cultura e arte.  
Anno VI, Giugno 2000, n° 19. £ 8.000  
Via Losanna, 6 - 20154 Milano.  
E-mail: giulypre@libero.it

In apertura Giuseppe Possa e Gianni Pre ripropongono la figura del pittore ossolano Giorgio da Valeggia, già presentato nel n° 7. Nella sezione saggi Gianni Pre dedica alcune pagine al poeta Vittorio De Asmundis di cui sono pubblicati anche otto componimenti. Infine, come sempre, apprezziamo l'iniziativa di concedere spazio e attenzione alle voci giovani e non ancora note.

ERBA D'ARNO. Rivista trimestrale.  
N° 80/81, primavera-estate 2000. £ 15.000  
Piazza Garibaldi, 3 - 50054 Fucecchio (FI).  
E-mail: ederba@leonet.it

Degni di nota in questo numero sono soprattutto i contributi in prosa: "Rainer e Sebastian" di Leonardo Conti, "La figlia del Tintoretto" di Angela Di Francesca, "Via Romea" di Riccardo Cardellicchio. Pregevoli anche gli interventi saggistici sulla toponomastica, di Alberto Malvolti; sull'industria conciaria livornese, di Brunello Mannini; le note di Gioiello Tognoni sul romanzo "Maestro Domenico" del pisano Narciso Feliciano Pelosini (1833-1896), e le osservazioni di Monica Gori sulla raccolta di Massimo Lippi uscita nel 1999 per i tipi di Vanni Scheiwiller, "Passi il mondo e venga la Grazia".

re enunciativo. E infatti 'Stretta la gabbia, larga la passione': copione metafisico che la avvicina a maestri del segno come De Chirico o Magritte, mentre componimenti come 'Danza intorno a una rosa' o 'Teoria dei colori' confermano che la poesia è costretta suo malgrado nell'inganno, nel trompe-l'oeil, per quanto 'la mira esatta era il cielo limpido/ conoscevamo a memoria le piste'.

Ma è in 'Piccole invocazioni a Mercurio' che questa certezza s'incrina. Lucetta scopre che la distanza non è altro che un 'oblio alleviato... come se qualcosa che striscia / infine spiccasse un volo', ovvero la passione raggelata e l'aplomb sono la punta di un iceberg: il fuoco è altrove e cova proprio nel ghiaccio, liquefacendolo.

Nel 'corpo-clessidra', nei gesti antichi delle mani: 'ti guardavo le mani. / Da lì mi è nato il male di cercare / l'inizio di ogni cosa', nei piccoli prosimetri che si alternano alle liriche di 'Notte alta' costituendone proprio il punto di tensione massima e di non ritorno, dialogando con una tradizione letteraria europea svizzera in virtù della propria esperienza di traduttrice, Lucetta ritesse i nodi delle figure genitoriali, del padre/Prospero e della madre/Parca che manipola nel ricordo i fili del proprio passato. Qui conduce la strada piccola che ha raggiunto il fuoco. 'Amo il mio nulla e il demone che lo abita', demone che, una volta 'addomesticato', permette di 'chiudere un cerchio', 'fare coincidere la propria esistenza con il suo invisibile progetto, come il ragno con la tela'.

Ed è in 'gioia piccola' che, come dice nella prefazione Carlo Rao 'si snoda con cadenza ninniche' la figura primigenia della madre che tiene fra le mani l'uncinetto e l'incomprensibile trama del mondo perché la vita, per tutti noi, comincia con un nodo. E un colpo di forbici.

(Loredana Magazzeni)

**Ann Charney, Ritorno a Dobryd, Marsilio, Venezia 2000, £ 26.000.**

Come è possibile che una bambina di cinque anni, ebrea e polacca, che ha passato metà della sua vita accovacciata in un fienile, nutrendosi d'acqua e di patate, subito dopo la sua liberazione ci faccia sentire ogni aspetto della realtà, della vita come un felice miracolo?

Quando nel 1973 Ann Charney, narratrice e giornalista, decide di scrivere la sua via salvationis dal genocidio nazista ha 33 anni e vive a Montreal. Il libro inizia con l'arrivo dei liberatori russi e si chiude nella sua nuova terra, il Canada, dall'altra parte del mare.

Tra l'uno e l'altro di questi confini, l'autrice ci fa accompagnare da questo splendido sguardo di bambina, limpido, appassionato e duro come solo i bambini e gli scrittori di rango sanno essere, alla scoperta di una scoperta incessante; la vita tra le macerie; il desiderio, la possibilità della gioia, in mezzo a quella immane catena di lutti. Ann Charney è ben consapevole della non ovvietà del suo punto di vista, la tematizza anche "Sono gli adulti a essere sentimentali, non i bambini... per mia madre, che aveva perso tutto, per mia zia... per queste donne era essenziale che io fossi felice"

A volta nella coperta protettiva di una madre eccezionalmente forte e intelligente, nutrita dei racconti della zia intorno a un passato vitale e opu-

lento e con l'aiuto di Yuri, il buon soldato russo che si prodiga per quel che è rimasto della sua famiglia, la piccola protagonista inizia a strutturare la sua infanzia con una sorprendente, alcuni potrebbero dire quasi blasfema normalità: i compagni di giochi, la percezione della differenza tra bambini e adulti, alcune prime, confuse intuizioni del mondo dei sensi.

È una rinominazione del mondo, di un mondo azzerato, ma fatta da un io che non è schiacciato, che non è battuto. Questo è, se si vuole, l'aspetto scandaloso di questo libro. La voce che parla non intende obbedire a quel comando che pure ha prodotto pagine indimenticabili sulla Shoah, non accoglie in se il desiderio del nemico, di quella forza che la vuole ridotta al silenzio. C'è qualcosa di vittorioso in questo libro che non ha bisogno di nessuna rimozione dell'orrore. Questo è il suo fascino, questa è anche la sua principale comunicazione. Non è un caso che sia stato tradotto in quasi tutte le lingue europee. Perché non è solo un libro bello è anche un libro importante. Con la stessa dura, serena calma della sua bambina, Ann Charney compie con la discrezione che è anche della sua vita, un passo decisivo per togliere dall'angolo il punto di vista della vittima e lo fa con la scelta del suo materiale, ma lo fa anche con uno strumento linguistico scarno e insieme elaboratissimo che varrà la pena di analizzare in un contesto più largo di questa breve recensione.

(Riccardo Held)

**Medbh McGuckian, Scene da un bordello, traduzione di Giovanna Iorio, Edizioni Via del vento, Pistoia 2000, £ 5.000.**

Di questa poetessa irlandese, nata a Belfast nel 1950, sino ad oggi si conoscevano, in traduzione italiana, solo alcuni testi pubblicati su antologie e riviste. Esce ora, nella bella traduzione di Giovanna Iorio, Scene da un bordello ed altre poesie. Ciò che stupisce, già dalla prima lettura, è la cupa forza cromatica delle poesie della McGuckian, una sorta di arcobaleno del negativo. I suoi versi hanno la concretezza del dolore e lo rappresentano attraverso squarci cromatici intensi, nell'equilibrio difficile tra una parola lirica ed una sotterranea intenzione alla crudeltà ed al gelo. Non a caso uno dei testi più belli della raccolta ha il titolo programmatico di Il dolore ti dice cosa indossare. Ma l'intero libro è attraversato da "ferite di coltello", "cicatrici della parola" e si potrebbe continuare con altri esempi.

Nonostante ci sia nella scrittura della McGuckian una propensione all'uso di immagini surreali ed indeterminate, si ritrova, nel fondo della sua poesia la concretezza della vita quotidiana, l'ombra della storia.

(Fabrizio Lombardo)

**Alfonso Berardinelli, Cactus, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli 2001, £ 18.000.**

Berardinelli è ancora un critico letterario? Fra le questioni spinose affrontate in questo suo Cactus, ben poche riguardano un'opera letteraria in senso stretto. Di fatto questo volumetto di "meditazioni, satire, scherzi" allude, già nella brevità delle sue

componenti, costituite da altrettanti interventi giornalistici apparsi su quotidiani e riviste a partire dal 1988, ma in gran parte molto recenti, al nuovo imperativo della velocità e all'esigenza ansiosa della sintesi, imperativo ed esigenza che l'autore, proveniente da una generazione di imponenti dibattiti, subisce con una compostezza invidiabile (ma da parte di pochi, c'è da giurarci), ostinato al ragionamento e al principio di non contraddizione. Satira socio-culturale, dunque, e non critica letteraria: c'è un vistoso arretramento dalla letteratura al resto, quel resto che in molti (strutturalisti o idealisti) si sono provati nei decenni scorsi a negare. Ma di questo arretramento non dovremmo mettere in risalto né la riuscita stilistica (la forma breve presa in parola, in una malinconia accesa che renitente e lieve a un tempo si ricrea in apologo, in ritratto scorciato o si adagia strettissima nell'aforisma), né l'innegabile dignità, ferita, naturalmente, dato che solo in quel caso essa esiste; quanto il fatto che il letterato, rinculando sul resto, non fa che rimettere in gioco il proprio improponibile specialismo, della letteratura cercando ancora le condizioni di possibilità, che sono poi quelle stesse che presiedono, o dovrebbero presiedere, alla sua distinzione: "scandalo, conoscenza, evasione, immedesimazione". Va da sé che se il critico si fa satiro, come i moralisti dei tempi storici sinistramente opulenti ("satiri", davvero) ma incrinati di insensatezza e di massificante irreflessione, trapassa dalla ricognizione sui tempi alla meditazione sul tempo, dalla stigmatizzazione menippea di un uso risale all'indagine affettuosamente didattica di un'essenza. E' così che la satira parte precisa e puntuale nei bersagli quanto - umiltà grandiosa - sconfinata e impertinente negli orizzonti. L'amore volutamente reazionario per il dettaglio e per le sue lentezze, che distingue dalle semplificazioni dell'ideologo progressista o conservatore, è premessa, se non garanzia, di laica universalità: "tutto è Segno, o tutto è Sogno", abbrevia Berardinelli la diade connivente Eco-Citati. Manca, lì in mezzo, la vita.

(Paolo Febbraro)

Franco Buffoni, **Il profilo del rosa**, Mondadori, Milano 2000, £ 25.000.

La struttura del libro è poematica, nonostante non lo sia l'enunciato che frena e frantuma il filo narrativo, generando così sei diverse serie di componimenti, tra di loro legati da una rete di rimandi. Il tema è apparentemente duplice: topografia sentimentale alla Sereni e autobiografia in versi alla Giudici, dove l'attraversamento dei luoghi coincide con un attraversamento delle epoche biografiche. In realtà, la fisionomia individuale della memoria è perennemente oltrepassata verso un fondo stratificato e corale, di carattere antropologico. Il dolore di uno ripete il dolore dei

molti, in quanto le tribù umane si susseguono, modificano l'organizzazione del loro territorio, ma ogni volta s'imbattono nei loro limiti costitutivi (o nelle loro brevi liberazioni): "Anche i longobardi che appoggiavano/i loro muri fragili e non dritti / Al castro diroccato, e si vedono i vani di due metri / Coi resti sulla parete più robusta, / Avevano appuntamenti / Segnali dati da amici efficienti routine / Silenzi interrotti dal cinguettare / Degli uccelli che si riproducono." Maestro di una figurazione ellittica che s'impone nitida e nel contempo straniata, Buffoni condensa il flusso della narrazione in paesaggi e ritratti di grande concretezza e densità emotiva. La crudeltà del mondo e la capacità del singolo di patire, di farsi partecipe (la sua pietà), si confrontano quasi in ogni testo. E al "giudizio" che ha urgenza di espellere il male, Buffoni antepone la costanza di misurarne su di sé e sugli altri l'impatto.

(Andrea Inglese)

Saragei Antonini, **Il cerino soggetto**, La Vita Felice, Milano 2000, £ 12.000.

Poesia di intima ricognizione quella di Saragei Antonini, di misurazione del tempo cronologico privato e di un tempo atmosferico, quasi penetranti l'uno nell'altro attraverso un verso che ne segna subito i margini: "io scrivo / a tempo / pieno / vuoto / variabile / nuvolo / perso"; ma anche poesia dichiarativa della sua scrittura artigianale, povera, con la penna più economica "giusto perché ci sono cose/che non possono essere scritte a macchina", una scrittura che dice per sottrazione della necessaria solitudine del proprio farsi: "si scrive soli / è inutile insistere / si scrive soli / oggi niente panorama / si scrive soli / si giura che farà bel tempo / brutto tempo / tanto tempo."

Lo spazio concesso all'occhio sembra quello di una sola stanza dove per guardare, per attraversare la distanza, gli oggetti finiscono per sostituirsi allo sguardo, per garantirne la visibilità, la sua stabilità: "e la sedia / ... / io non conosco il suo davanti / ... / mi fa lo scheletro del giorno / stabile e in mezzo alla stanza."; o ancora, diventano posizionamento sufficiente a simulare l'azione come: "e la candela / fa l'accesa incoronata / in un centro abitato."

Il cerino acquista allora la sua funzione di soggetto, è condizione naturale e sobria di accensione per le schiarite del pensiero, messa a fuoco familiare per una poesia che "non riesce a non inchiodarsi sulla fronte" se prova "a non sezionare gli oggetti"; una poesia "a fuoco lento" che arriva ad essere, per conclusione, rito della mensa, pietanza della tavola: "riscaldamento l'acqua/metto la tovaglia sul tavolo / e comincio a scrivere- / c'è chi cena con meno / e chi non si siede / se non è tutto pronto."

(Alessandro Di Prima)

HEBENON. Rivista internazionale di letteratura.  
Anno V Seconda serie, n° 6, Ottobre 2000. Abbonamento Associativo minimo £ 30.000  
Via De Gasperi, 16 - 10010 Burolo (TO).

L'essenzialità e l'ermetismo del poeta rumeno Ion Barbu, tradotto da Cristina Zaccanti; l'americano Richard Foerster trasposto in italiano da Alfredo De Palchi; una selezione di testi di Laura Riding presentati da Maria Giust e prefati dalla stessa autrice. Sono molto belli i versi dello svedese Ilpo Tuhkanen e quelli dell'argentino Juan Gelman, presentato e tradotto da Leonardo D'Amico. Fanno seguito due capitoli del romanzo di Mihangel Morgan "Melog", tradotti da Marco Morello, e la presentazione di Gwendolyn Mac Ewen redatta da Emma Preti.

IL COBOLD. Rivista di estetica e spazi creativi.  
I e II semestre, n° 28/29, gennaio-dicembre 1999.  
£ 18.000  
Via Trento, 12/20 - 16145 Genova.

Un importante contributo di Massimo Morasso sullo statuto della poesia e del poeta in rapporto alla realtà; la carrellata di artisti inglesi ritratti da George Noskov e quella di artisti napoletani presentati da Giuseppe Bilotto. E, come sempre, un ampio spazio, riservato alla poesia.

IL FILOROSSO. Semestrale di cultura.  
Anno XV, n° 29, luglio-dicembre 2000. £ 10.000  
Via Marinella, 4 - 87054 Rogliano (CS).

Giuseppe Leonetti traccia un percorso di rifondazione della teoria del personaggio dell'opera letteraria, mentre Adriana Tosi indaga sul significato psicosociale della foggia dei tacchi delle calzature femminili, in un divertente saggio che consigliamo di leggere. Nella sezione "Filodivoco" i versi de "L'Italia sepolta sotto la neve" di Roberto Roveri, quelli di Pasquale Emanuele, di Luigi Fontanella e di Domenico Cara.

IL SEGNALE. Percorsi di ricerca letteraria.  
Anno XIX, n° 58, giugno 2000. £ 7.000  
Via F.lli Bronzetti, 17 - 20129 Milano.  
E-mail: il\_segnales@hotmail.com

I motivi per leggere "Il segnale" n° 58: la silloge di testi del poeta greco Jorgos Themelis, curata da Crescenzo Sangiuglio; i versi in friulano di Nelya Di Monte; le segnalazioni e le recensioni di autori usciti per case editrici (auto)escluse dal circuito commerciale: Silvia Bortoli, Mikl58: la silloge di testi del poeta greco Jorgos Themelis, culmine aggiungereemo l'excursus sulle recenti antologie di poesia contemporanea tracciato da Sandro Montalto, rassegna che troviamo interessante sebbene Versodove non ne possa condividere sino in fondo i giudizi.

IL VASCELLO DI CARTA. Diario di bordo sulle scritture nascoste.  
n° 4, settima esperienza, novembre 2000. £ 5.000  
Associazione Culturale "Il vascello di Carta" c/o Giovanni Bellini, c.p. 739 - 40100 Bologna Centro o c/o Via Marzabotto, 6 - 40067 Rastignano (BO).

Un numero contraddittorio e polemico questo de "Il vascello di carta" che da un lato dichiara di aderire all'iniziativa ákusma - e dedica molte pagine sia all'omonimo volume che, nel 2000, ne è scaturito per i tipi di Metauro Edizioni, sia ai versi e alle parole di Giuliano Mesa che ne è sempre stato il promotore primo - ma che, dall'altro, sente il bisogno di prenderne le distanze pubblicando gli interventi dissenzienti dei singoli redattori.

L'AREA DI BROCA. Semestrale di letteratura e conoscenza (già "Salvo imprevisti"). Anno XXVI, n. 71-72, gennaio-dicembre 2000. € 7.000

Via Palazzuolo, 20 - 50123 Firenze.  
E-mail: bettarini.broca@tin.it  
Sito web: www.emt.it/broca

Testi poetici e narrativi, interviste e interventi, impegnati a rispondere, a riflettere, sul ponderoso quesito: "scrittura e (è) potere (?)". Un'interrogazione, quella riguardante il rapporto fra scrittura/cultura/critica, da un lato, e potere/poteri dall'altro, che, storicamente, gli intellettuali non hanno mai smesso di porsi, ma che oggi è indispensabile affrontare. Questa, forse, la ragione che ha indotto la redazione a proporre il tema anche sotto forma di questionario a un cospicuo numero di autori.

L'IMMAGINAZIONE. Mensile di letteratura. Anno XVIII, n. 175, febbraio-marzo 2001. € 5.000, via N. Bixio 11/B - 73100 Lecce  
E-mail: pieromannisi@clio.it

Anche se non è l'ultimo numero della rivista pubblicata dall'Editore Manni, il fascicolo 175 ci sembra particolarmente meritevole di menzione. Molto ricco e ben strutturato, propone un omaggio ad Andrea Zanzotto, curato da Niva Lorenzini e Andrea Cortellessa, che a tre inediti del poeta affianca saggi critici di: Michele Bordin, Stefano Agosti, Stefano Dal Bianco, Gian Mario Villalta, Philippe Di Meo, Giosetta Fioroni, gli stessi Cortellessa e Lorenzini, e molti altri che per ragioni di brevità non riusciamo a menzionare. Apprezzabile anche la rubrica "Altre Letterature" dove troviamo i versi della poetessa tedesca, ancora poco nota in Italia, Rose Ausländer, tradotti da Maria Enrica D'Agostini, e presentati da Corrado Chierici.

L'ORTICA. Pagine trimestrali di informazione culturale. Anno 15, n° 78, aprile-giugno 2000. € 10.000  
Via Paradiso 4 - 47100 Forlì.

Aprono il numero le riflessioni di Claudia Bortolotti sulla figura controversa di Knut Hamsun, lo scrittore norvegese insignito nel 1920 del Premio Nobel e processato a novant'anni per alto tradimento, avendo sostenuto il nazional-socialismo della Germania invasore. Nelle pagine centrali troviamo invece i versi del poeta di Longiano Tito Balestra, ricordato da Gino Montesanto e Sante Pedrelli.

LA CLESSIDRA. Semestrale di Cultura Letteraria. Anno VII, n. 1, aprile 2001. € 25.000  
Ed. Joker, Via Verdi, 68 - 15067 Novi Ligure (AL).  
E-mail: mauroxferrari@libero.it - monica@idp.it

Sul tema "Poesia e oggetto": Mauro Ferrari su Charles Tomlinson; Sandro Montalto su Wislawa Szymborska; Massimo Morasso; Marco Ercolani; Gianmario Lucini e ancora: Paolo Ruffilli, Gio Ferri e Isabella Vicentini. Nella sezione testi i versi presentati sono di qualità decisamente superiore alla prosa. Spiccano in particolare le poesie di Tomlinson tradotte da Mauro Ferrari, di Donatella Bisutti, di Giovanni Commare, di Angelo Jacomuzzi - introdotto dagli "Appunti di lettura" di Franco

Pappalardo La Rosa - Carlangelo Mauro e Flavio Russo. Lo stesso si dica anche degli interventi critici: Mario Marchisio scrive di Montale, Loris M. Marchetti del sublime in Saba, Pascoli e Leopardi, mentre Vincenzo Moretti rilegge Ugo Tarchetti, Cesare Pavese e Umberto Eco. Il volume riporta anche i testi dei vincitori del VII Concorso per Giovani Autori all'interno della X Biennale di Poesia di Alessandria.

LA MOSCA di Milano. Intrecci, nodi di poesia, arte, musica.  
Numero doppio 7, aprile 2001. € 10.000  
C/o Gabriela Fantato, Via Soperga, 65 - 20127 Milano.  
Oppure Annalisa Manstretta, Via dei Transiti 2 - 20127 Milano.  
E-mail: porfirogenito@libero.it

Percorso dalla tematica del "Dono", questo numero raccoglie, fra gli altri, i contributi di: Giorgio Majorino, Elio Pecora, Gio Ferri, Marina Corona, Edoardo Zuccato. In apertura un'intervista a Umberto Fiori curata da Gabriela Fantato e Annalisa Manstretta.

LA NUOVA TRIBUNA LETTERARIA. Periodico di Lettere ed Arte fondato da Giacomo Luzzagni. Anno XI, n° 62, 2° trimestre 2001. € 15.000  
Via dei Longobardi, 14 - 35030 Montemerlo (PD).  
Sito Web: www.tribunaletteraria.it  
E-mail: tribuna@tin.it

Sono molti i ritratti di autori che questo numero vuole portare all'attenzione del pubblico: Diego Valeri, Mario Stefani; rivalutare: Luca d'Erano, Giosuè Carducci; o solo ricordare, Sylvia Plath. E ancora tanti incontri: Umberto Marinello, Giampaolo Pansa, e più di quaranta recensioni.

LE VOCI DELLA LUNA. Trimestrale di Informazione e Cultura Letteraria ed Artistica.  
N° 16, Marzo 2001. € 5.000  
Via Maranina, 9  
40037 Sasso Marconi (BO) C.P. 107.  
E-mail: voci@iol.it

Un 8 Marzo, quello organizzato quest'anno dal Circolo Culturale "Le Voci della Luna", all'insegna della Letteratura al femminile, soprattutto di quei paesi dove le lotte per l'emancipazione delle donne sono ancora affidate al coraggio di poche ed eroiche voci. E sono queste che vengono riproposte sulle pagine del Trimestrale, attraverso lo sguardo di traduttori, critici e studiosi. Ma anche saggi di letture poetiche e narrative, percorsi vivivi e recensioni.

NEL RACCONTO. Dispensa di narrativa libera in lingua italiana.  
N° 28, Maggio 2001. Spedizione in abbonamento omaggio.  
Collection Littéraire Clarentia,  
C.P. 136 - CH 1815 Clarens.  
Sito Web: www.nelracconto.it

Si segnalano gli ultimi tre autori dei cinque posti: Anna Luisa Pignatelli col suo racconto lungo "La duchessa diventata"; Emilio Gatto che interpreta un epigramma di Marziale; Giorgio Rialdi che in "Contrappunto - Libro II. Intorno agli uo-

mini" assembla quindici sue riflessioni sulla natura umana e i rapporti fra i generi.

ORIGINI. Quadrimestrale di segno e poesia. Anno XIV, n. 42, dicembre 2000. € 12.000  
Via San Matteo, 27a - 42020 San Polo di Reggio Emilia (RE).

Quasi interamente riservato all'arte visiva, il numero 42 di "Origini" ospita i versi di Pier Paolo Pasolini per Giuseppe Zigaina, di Tommaso Franco, di Vico Faggi e Camilla Salvago Raggi. Completa il côté littéraire, il saggio di Gabrio Vitali sulla poesia di Alberto Bellocchio.

PAGINE. Quadrimestrale di poesia internazionale. Anno XI, n. 29, maggio-agosto 2000. € 10.000  
Via Arnobbio, 11 - 00136 Roma.

Prevalgono le voci femminili in questo numero di "Pagine", come sempre generoso di interessanti autori internazionali e italiani. Fra tutti sceglieremo, dalla sezione "poeta traduce poeta", i versi dello scrittore e saggista brasiliano Léo Ivo, tradotti dalla connazionale Vera Lúcia de Oliveira, nota anche per le sue numerose raccolte pubblicate in Italia negli anni '90.

SCRITTINEDITI. Periodico di letteratura arte inedita.  
Anno II, n° 4. Rivista on line.  
www.scrittinediti.it

Anche per chi è avvezzo all'uso quotidiano di internet una rivista di letteratura on line sembra un osimoro. "Scrittinediti", invece, grazie ad una grafica sobria ed essenziale ha il pregio di essere facilmente leggibile. Dalle pagine della rivista si intravede l'entusiasmo, la passione e la convinzione dei redattori. Ci auguriamo che "Scrittinediti" prosegua lungo il cammino intrapreso già con questo numero, arricchendosi di contributi sempre più importanti. Sul tema di queste pagine, "Lo stretto necessario", disegni, prose e poesie di giovani autori. Nella Sezione che porta lo stesso titolo del periodico, inediti di Ivano Ferrari ed una silloge del vicedirettore di Versodove, Fabrizio Lombardo.

SOGLIE. Rivista Quadrimestrale di Poesia e Critica Letteraria.  
Anno II, n° 3, Dicembre 2000. € 7.000  
Via Vecchia Fiorentina, 272 - 56023 Badia (PI).

Non si saprebbe cosa trascogliere in questo numero di "Soglie": i due inediti di Caproni che lo aprono, o il ritratto del poeta che emerge dalle parole del figlio Attilio Mauro, nell'intervista rivolta da Sauro Damiani? E ancora, i versi dialettali di Paolo Bertolani o i due saggi che Marina Foschi Albert e Fausto Ciompi hanno dedicato rispettivamente a Eduard Mörike e a Philip Larkin?

TESTO A FRONTE. Semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria.  
Il semestre dicembre 2000, n° 23. € 22.000  
Marcos Y Marcos, Via Padova 221 - 20127 Milano.

Talmente denso che basta enumerarne i contenuti per illustrarne la qualità. Due brani dalla "Poétique du traduire" (Verdier, 1999) di Henry Meschonnic precedono le posizioni di Rolf Klopfer e

Friedmar Apel, riportate da Riccarda Novello, e le riflessioni di Vladimir Nabhe. Due brani dalla "Poétique du traduire" (Verdier, 1999) di Henry Meschonnic precedono le posizioni di Rolf Klopfer e Friedmar Apel, riportate da Riccarda Novello, e le riflessioni; alle traduzioni di Vittorio Benini da "Moly" di Thom Gunn; fino alla versione inglese di una poesia di Bertolucci e le sue traduzioni di John Milton e Edward Thomas. In chiusa il quaderno di traduzioni con le prove di Nelo Risi, Michele Coco, Stefano Agosti, Charles Wright, Cesare Greppi, Giorgia Sensi, Massimo Morasso e altri ancora.

TESTUALE. Critica della poesia contemporanea. Anno 17°, n° 28-29, Primo e secondo semestre 2000. € 10.000  
C.P. 71-28040 Lesa (NO).

Emy Genesio rilegge "To the lighthouse" di Virginia Woolf; Rosaria Lo Russo "recensisce" "Maschera di scimmia" della scrittrice americana Dorothy Porter e "Out of the dust" dell'australiana Karen Hesse. Se in un unico saggio tripartito Flavio Ermini commenta Milo De Angelis, Giampiero Neri e Ida Travi, nei due saggi seguenti Pietro Cataldi e Neuro Bonifazi scrivono entrambi di Cesare Ruffato. Concludono il numero Guido Oldani di cui si occupa Amedeo Anelli, e la rubrica di Gio Ferri riservata alle sue lettere per i "contemporanei".

TRAME di letteratura comparata.  
Anno I, n° 1, Autunno 2000. € 22.000  
Dipartimento di Linguistica e Letterature comparate - Via Bellini 1 - 03043 Cassino (FR).

Annunciare la nascita di una rivista di letteratura rappresenta sempre un piacere al quale si unisce la soddisfazione per il segnale di "resistenza" che essa costituisce. Questo vale in modo particolare quando si tratta di un progetto pregevole e ambizioso come quello ideato dal Dipartimento di Linguistica e Letterature comparate dell'Università di Cassino, che prevede che dalle sezioni/rubriche della rivista scaturiscano due collane editoriali di testi e saggi. Fra i numerosi spunti offerti da questa prima uscita segnaliamo la panoramica sulla poesia portoghese del Novecento, curata da Giulia Lanciani, apprezzabile tanto per l'ampiezza e il numero dei testi tradotti, che per la ricchezza di autori proposti.

TRATTI. Fogli di letteratura e grafica da una provincia dell'impero.  
Anno XVII, n. 56, primavera 2001. € 16.000  
C.so Mazzini, 85 - 48018 Faenza (Ra).

Ancora un numero di grande pregio per la rivista della casa editrice Mobydick. Una scelta di poeti di matura espressività, a cominciare dal "nostro" Mario Corticelli, i cui versi, insieme a quelli di altri giovani scrittori, si affiancano alle sillogi dell'austriaco Christoph Wilhelm Aigner, del catalano Antoni Clapés e di Anna McLeod, tradotti rispettivamente da Riccarda Novello, Pietro Civitareale, Gioia Angeletti. Seguono le interviste a Raffaello Baldini e a Dannie Abse, e le letture critiche di Fernando Grignola stesa da Maria Grazia Lenisa; di Luigi Bressan redatta da Maurizio Casagrande; e del recentemente scomparso Gianfranco Rossi, ricordato da Marco Sangiorgi.

# Accendiamo il ventilatore!

C hissà non sia venuta l'ora in cui si riaprono i giochi. Gli ultimi numeri di questa rivista hanno ridato diritto di cittadinanza a un invitato che al desco della poesia, negli ultimi vent'anni, era guardato sempre peggio. Sino a farlo apparire pietrificato. Parlo della vecchia, cara poetica. (Che sia l'aria della Bologna di Luciano Anceschi, ad aver baciato la bella addormentata?) Ce la ricordiamo *La parola innamorata*? Era il 1980. Dopo - probabilmente - troppi dibattiti, era venuto improvvisamente il tempo del *dibattito no!* I prefatori maramaldeggiavano proprio contro critica e poetica ("questa chiacchiera parsimoniosa di 'dopo' e di 'prima'"). Inseguivano, bacchici, la POESIA: senza aggettivi (e, appunto, senza discussioni). Vent'anni dopo i risultati si son visti, si vedono.

La deresponsabilizzazione della creatività verbale, e l'eclissi dello scrittore come intellettuale - prodotti del postmoderno più easy, senza la minima "criticità"; da noi per soprammercato innestati su certa trombonesca vacuità da annoverare, temo, fra i caratteri dominanti l'identità nazionale, non solo letteraria - , non è bastata a estinguere la ricerca poetica (come dimostrano tra gli altri, fra le ultime generazioni, i redattori di questa rivista); ma ha seriamente minacciato di estinzione quel suo correlato organico, e quella sua travatura da almeno due secoli indispensabile, che è appunto la *poetica*. Questa ha dovuto serpeggiare carisca, sotto mentite spoglie, in forme spettrali (ne ho parlato su *Akúsmá* - il volume corale animato da Giuliano Mesa che ha a sua volta tentato, seppur scompostamente, di ridare spazio al pensiero della poesia): mentre però lo spazio che l'industria editoriale (per qualche riflesso condizionato - o per la passione perversa di qualche provvidenziale scapocchione che si trovi a passare per la stanza dei bottoni) continua a riservare alla parola non seriale, se l'accaparravano quasi tutto gl'ideologi *pret-à-porter* dell'impensiero dominante. Gli industriali dell'ingenuità.

Ora, però, qualcosa pare muoversi. Leggo per esempio su un'altra rivista fatta piuttosto bene, "Atelier" (nel numero 20 del dicembre 2000), un intervento di Umberto Fiori, *Gli "sciaccalli" di Montale. Riflessioni su oscurità e chiarezza in poesia*. Non sono d'accordo quasi su nulla, beninteso; ma, vivaddio, finalmente un poeta delle nuove generazioni che prende penna in mano per fare un discorso organico e articolato, esporre interrogativi, aprire questioni di ampia portata. Non per promuoversi, pavoneggiarsi, starnazzare. O schizzare veleno su chi strèpita nel piccolissimo pollaio contiguo.

Non c'è qui lo spazio per discuterla, la questione posta da Fiori (perché non dedicarle tutto un numero di "Versodove"?); posso solo rinviare alla polemica del 1977 tra Primo Levi e Giorgio Manganelli, e soprattutto a due interventi successivi degli stessi Pesi Massimi del Partito della Chiarezza e di quello dell'Oscurità: Levi che si confronta con l'Oscurità Necessaria di Celan

(nella *Ricerca delle radici*), e Manganelli con l'Enigmatica Chiarezza di Petrarca (nel *Rumore sottile della prosa*). Rileggendo quel dialogo si capisce in qual misura la questione sia decisiva (ovviamente non solo per la poesia) - ma al tempo stesso impossibile da riassumere, sloganare, formulizzare a fumetto.

Che è invece quanto vedo si continua tranquillamente a fare (restano tempi duri). Vedo interventi (purtroppo, anche sull'amica "Poesia") che non si spiegano, appunto, se non per smania di autopromozione. Dove si bandiscono crociate, per dire, in nome dell'ESPERIENZA. Dove - dovendo accuratamente cancellare ogni traccia di pensiero - ci si trova costretti ad apologetici memorabili (come certo baccetto fenomenologico di corsa candidatosi all'Antologia Universale del Comico Involontario). Però smettiamo di sghignazzare, per favore. Certi personaggi mediatici - che infatti anche nel nostro *small world* importano l'impensiero e la virtualità gestuale che hanno portato alla firma di contratti in diretta tivù (o, che fa lo stesso, ad antologie prezzolate con *majors* una volta meritevoli) - non sono sciocchi (il che, beninteso, è un'aggravante). Non solo ottengono risultati editorialmente macroscopici (e coonestazioni, dolorose, anche da parte di grandi maestri): rispondono coerentemente a un'ideologia precisa, che è quella ricordata all'inizio (leggo, infatti: "*la centrale nozione di poesia come 'critica'* [...] è risultata essere da un lato l'evidente retaggio di un sogno da ideologi [...] e dall'altro non ha visto il sorgere di un'opera duratura": corsivo mio).

Per smagare quest'ariaccia, al signore del logo di "Versodove" non basta sbracciarsi e partire per le spiagge. Tocca metter mano, con urgenza, al ventilatore del pensiero. Quello *critico*, certo. E farlo *dominare*, sempre, ogni nostra parola, ogni nostro gesto, ogni nostra scelta. È questa, anche, l'etica della responsabilità. È questo, soprattutto, il senso del nostro presente.

