

TESTIMONIANZE

Rivista fondata da Ernesto Balducci

**Con gli occhi
dei poeti**



518-519

IN QUESTO NUMERO

Con gli occhi dei poeti

(Volume monografico speciale a cura di Rosalba de Filippis, Luca Lenzini, Miriana Meli, Roberto Mosi, Severino Saccardi, Simone Siliani)

Con gli occhi dei poeti

Sergio Givone in dialogo con Severino Saccardi

Ritratti

Massimo Seriacopi, Carmelo Mezzasalma, Gaspare Polizzi, Giuseppe Giachi, Daniele Balicco, Luca Lenzini, Francesco Matteo Cataluccio, Matteo Moca, Marco Marchi, Sauro Albisani, Gloria Manghetti, Rosalba de Filippis, Elena Gurrieri, Enrico Fink, Denio Derni e Matteo Peraccini

Percorsi

Gabriella Sica, Francesco Stella, Mia Lecomte e «Compagnia delle poete», Ricardo Héctor Rabitti, Cinzia Demi, Davide Rondoni, Eugenio Miccini, Tiziano Fratus, Alba Donati, Luisa Puttini, Roberto Mosi, Lucia Marcucci, Laura Monaldi, Evaristo Seghetta Andreoli, Franco Manescalchi, Lamberto Pignotti, Studenti della classe 3C del Liceo Scientifico «E. Balducci» di Pontassieve e Simona Giani, Studenti della classe 5A del Liceo Scientifico «A. Gramsci» di Firenze e Marco Salucci

Ricordarsi

Alessandro Fo, Mariella Bettarini, Giuseppe Panella, Margherita Loconsolo, Margherita Loconsolo, Laura Bozzi

€ 15,00

Periodico Bimestrale - Sped. in Abb. Post. - 45% art 2 comma 20/b legge 662/96 Filiale di Firenze

518-519

TESTIMONIANZE

TESTIMONIANZE

Rivista fondata da Ernesto Balducci



518-519

TESTIMONIANZE

BIMESTRALE - ANNO LX-LXI
MARZO - APRILE - MAGGIO - GIUGNO 2018 nn. 2-3 (518-519)

Direzione e Amministrazione:

Via Ghibellina, 2/6
50122 Firenze
Tel. e fax 055 688180
Cell. 335 5378224
Un numero separato: il prezzo di copertina.
Abbonamento annuo (6 numeri):
€ 52,00.
Abbonamento per l'estero (annuo):
€ 80,00.
Abbonamento sostenitore:
€ 100,00.
Gli abbonamenti decorrono dal primo numero di ciascun anno.
Chi si abbona durante l'anno riceve i numeri arretrati.
Abbonamenti «Testimonianze»
Via Ghibellina, 2/6
50122 Firenze
c.c.p. **18032508**
Partita IVA 00499650489.
(E-mail) infotestimonianze@gmail.com
www.testimonianzeonline.com

Direttore

Severino Saccardi (responsabile)

Codirettore

Simone Siliani

Direttore emerito

Lodovico Grassi

Comitato di Redazione

Maurizio Bassetti
Andrea Bigalli
Renzo Bonaiuti
Luisa Carparelli
Alessandro Checcucci
Laura Coser
Davide De Grazia
Fabio Dei
Paola Del Pasqua
Pietro Leandro Di Giorgi
Franco Farina
Leonardo Ferri
Simona Giani
Andrea Giuntini
Mary Malucchi
Giulio Mannucci
Cristina Martelli
Miriana Meli (caporedattrice)
Roberto Mosi
Sara Mugnaini
Lucio Niccolai
Daniele Pasquini
Gherardo Pecchioni
Mattia Poggi
Mauro Sbordoni
Francesco Stella
Vincenzo Striano
Pierluigi Tedeschi
Giorgio Torricelli
Giacomo Trentanovi
Giuseppe Vettori
Stefano Zani

Consiglio di Redazione

Giovanni Allegretti
Federigo Argentieri
Orlando Baroncelli
Pietro Bucciarelli
Matilde Callari Galli

Sergio Caruso
Andrea Ceccoli
Mauro Ceruti
Bruno D'Avanzo
Giuliano Della Pergola
Valerio Del Nero
Stefano Girola
Sergio Givone
Wlodek Goldkorn
Franco Graiff
Maurilio Guasco
Giuseppe Grazzini
Samia Kouider
Alfredo Jacopozzi
Massimo Livi Bacci
Claudia Mancina
Luigi Manconi
Vittorio Mete
Pierluigi Onorato
Gabriele Parenti
Maurizio Pascucci
Pierangelo Pedani
Giannino Piana
Giulia Pruneti
Ricardo Héctor Rabitti
Rodolfo Ragonieri
Paolo Ricca
Armido Rizzi
Giulia Rodano
Leonardo Roselli
Ermis Segatti
Maria Cristina Sermanni
Giuliana Sgrena
Gianni Sofri
Federico Squarcini
Franco Toscani
Tonino Virone
Bijan Zarmandili

RIVISTA EDITA
DALL'ASSOCIAZIONE CULTURALE
«TESTIMONIANZE»

Consiglio Direttivo

Giorgio Federici
Giulio Mannucci (Tesoriere)
Miriana Meli
Roberto Mosi (Presidente)
Severino Saccardi
Mauro Sbordoni
Simone Siliani
Vincenzo Striano
Stefano Zani (Vicepresidente)

Comitato Scientifico

Andrea Bigalli (Presidente)
Mauro Ceruti
Massimo Livi Bacci
Cristina Martelli
Mario Primicerio
Aldo Schiavone
Francesco Stella

Autorizz. del Tribunale di Firenze
con decreto di registrazione
nell'elenco periodici
n. 1207 del 14 dicembre 1957
ISSN 0040-3989

Progetto grafico:

Laura Venturi

Impaginazione e fotolito:

Saffe
Via San Morese, 12
Calenzano (Firenze)

Stampa:

ABC Tipografia
Via Ettore Majorana, 38/40
Sesto Fiorentino (Firenze)

L'envol, bronzo di Jean-Michel Folon,
Giardino delle Rose, Firenze
(foto M. Meli)

«Testimonianze» è associata all'Unione Stampa Periodica Italiana



e al Coordinamento Riviste Italiane di Cultura



TESTIMONIANZE

Rivista fondata da Ernesto Balducci

518-519

CAMPAGNA ABBONAMENTI 2018

«Testimonianze» compie

60 anni



Un
impegno
che continua

ORDINARIO € 52 - Volumi del 2018 e, su richiesta, PDF del 2017 e 2018
ORDINARIO+SOCIO € 60 - Ordinario + Tessera Socio dell'«Associazione culturale Testimonianze»

PDF+AMICO € 40 - PDF dei volumi del 2018 e, su richiesta, del 2017 + Tessera «Amico di Testimonianze»

PDF € 32 - PDF dei volumi del 2018 e, su richiesta, del 2017

SOSTENITORE € 100 - ESTERO € 80

ABBONAMENTI CUMULATIVI: Testimonianze + Adista € 107

Testimonianze + Confronti € 82 - Testimonianze + Lettera Internazionale € 68

*Come sai, con l'ABBONAMENTO SOCIO o AMICO
si può partecipare gratuitamente alle attività di «Amici di Testimonianze»*

SUL NOSTRO SITO IN ACQUISTO I SINGOLI VOLUMI CARTACEI E PDF

Modalità di sottoscrizione

. Versamento su c.c.p. 18032508 intestato a «Testimonianze» Via Ghibellina, 2/6 – 50122 Firenze
BANCO POSTA IT41S0760102800000018032508

. On line con carta di credito, dal sito www.testimonianzeonline.com

ASSOCIAZIONE CULTURALE «TESTIMONIANZE» Via Ghibellina, 2/6 - 50122 Firenze
335 5378224 - 339 2440913 - infotestimonianze@gmail.com - www.testimonianzeonline.com

QUESTONUMERO



Uomo Planetario

5 *Con gli occhi dei poeti*

(Volume monografico speciale a cura di Rosalba de Filippis, Luca Lenzini, Miriana Meli, Roberto Mosi, Severino Saccardi, Simone Siliani)

Un volume speciale, totalmente monografico e del tutto «particolare», per «Testimonianze» (che non è certamente una rivista letteraria, ma che ha comunque un'ispirazione di carattere umanistico), con contributi miranti ad inquadrare la realtà del nostro tempo (talora opaca, contraddittoria, complessa e ambivalente) a partire da un'ottica particolare: quella della poesia. Una realtà vista *Con gli occhi dei poeti*. I poeti del nostro tempo, ma anche quelli del nostro passato, più o meno prossimo, che ci vengono presentati per «ritratti» o che parlano in prima persona con i loro versi. Accanto ai «medaglioni» dedicati a grandi autori, messi a punto da studiosi e/o scrittori e critici, vengono evidenziati percorsi tematici (tra i quali anche quelli curati dagli studenti di due scuole fiorentine) come la poesia al femminile, quella «visiva» e quella di altre culture e latitudini, per approdare alla memoria di poeti che di recente ci hanno lasciato, ricordati da scrittori e amici che sono stati loro vicini e che possono quindi raccontarne l'esperienza, l'ispirazione e il percorso umano e culturale con particolare vivezza.

6 Sergio Givone in dialogo con Severino Saccardi, *Quell'antica domanda di Socrate*

21 Ritratti

22 Massimo Seriacopi, *Il grande dono di Dante*

27 Carmelo Mezzasalma, *Giovanni della Croce, nella notte del desiderio*

34 Gaspare Polizzi, *Giacomo Leopardi e il sentire comune dell'«umana compagnia»*

41 Giuseppe Giachi, *Dino Campana o della forza evocativa della poesia*

46 Daniele Balicco, *Un poeta che viene dal passato e legge il futuro nel presente: Pier Paolo Pasolini*

51 Luca Lenzini, *L'«ospite ingrato» Franco Fortini*

58 Francesco Matteo Cataluccio, *Czesław Miłosz, cercatore di senso e «cittadino del mondo»*

62 Matteo Moca, *Arthur Rimbaud: dare all'Inaudito la forma della parola*

68 Marco Marchi, *Mario Luzi, poeta/testimone dei mutamenti e delle persistenze del mondo*

78 Sauro Albisani, *Carlo Betocchi e la conoscenza dell'alveare dei sogni*

83 Gloria Manghetti, *Diego Valeri: il sentimento creaturale del mondo*

88 Rosalba de Filippis, *Giorgio Caproni: una poesia ad occhi aperti*

93 Elena Gurrieri, *«Poesia dello sguardo» e amore della vita in Sandro Penna*

101 Enrico Fink, *Bob Dylan: uno sguardo lucido sul mondo*

109 Denio Dorni e Matteo Peraccini, *Fabrizio De André, amico fragile*

112 **Percorsi**

- 113 **Gabriella Sica**, *Gli occhi dei poeti*
- 117 **Francesco Stella**, *«Semicerchio»: una specola aperta sul mondo*
- 123 **Mia Lecomte e «Compagnia delle poete»**, *Un unico corpo sonoro*
- 136 **Ricardo Héctor Rabitti**, *Poesia del Rio da la Plata: Borges, Onetti, Molina*
- 141 **Cinzia Demi**, *Benedici questa croce di spighe*
- 149 **Davide Rondoni**, *Un mondo invaso di parole*
- 152 **Eugenio Miccini**, *La felicità*
- 153 **Tiziano Fratus**, *Natura, poesia e meditazione*
- 162 **Alba Donati**, *Lettera alle donne che spariscono*
- 165 **Luisa Puttini**, *Dedicate alle donne*
- 167 **Roberto Mosi**, *L'intrigante relazione fra poesia e fotografia*
- 175 **Lucia Marucci**, *Un'ottima scelta*
- 176 **Laura Monaldi**, *L'esperienza della «Poesia Visiva», fra mis-letture e ripensamenti*
- 182 **Evaristo Seghetta Andreoli**, *Con versi dal sapore di miele e di vino*
- 189 **Franco Manescalchi**, *1986-2009: al gran Caffè letterario «Le Giubbe Rosse»*
- 196 **Lamberto Pignotti**, *Un testimone in incognito*
- 197 **Studenti della classe 3C del Liceo Scientifico «E. Balducci» di Pontassieve (coordinati dalla prof. Simona Giani)**, *Il viaggio dell'anima: Cavalcanti e Caproni a confronto*
- 205 **Studenti della classe 5A del Liceo Scientifico «A. Gramsci» di Firenze (coordinati dal prof. Marco Salucci)**, *Il carpe diem ai tempi del Web*

208 **Ricordarsi**

- 209 **Alessandro Fo**, *«Aria strappata centimetro per centimetro al vuoto»: ricordo di Pierluigi Cappello*
- 215 **Mariella Bettarini**, *La grande voce poetica di Gabriella Maletti*
- 220 **Giuseppe Panella**, *Giusti Verbaro: il vento impetuoso della poesia*
- 226 **Margherita Loconsolo**, *Hasan, un poeta «affamato di umanità»*
- 234 **Margherita Loconsolo**, *Per Hasan Atiya Al Nassar*
- 236 **Laura Bozzi**, *Per Hasan Atiya Al Nassar*

Il presente volume è stato realizzato con il sostegno di



Dal 1910

**BANCA
DI CREDITO COOPERATIVO
DI CASTAGNETO CARDUCCI**

Con gli occhi dei poeti

(Volume monografico speciale a cura di Rosalba de Filippis, Luca Lenzini,
Miriana Meli, Roberto Mosi, Severino Saccardi e Simone Siliani)

Con gli occhi dei poeti



Sergio Givone in dialogo con Severino Saccardi



QUELL'ANTICA DOMANDA DI SOCRATE

di Sergio Givone in dialogo con Severino Saccardi

Che cos'è la poesia? I poeti medesimi (a partire da quelli qui citati: da Ione, interpellato da Socrate, a Rilke, da Neruda alla Szymborska) dicono di non saperlo. Eppure essi riconoscono quel fuoco che arde dentro, che si manifesta in uno sguardo che vede il mondo in modo «altro» e che spaventa chi non lo sa riconoscere. Ci sono un'ispirazione e una musica interiore che vanno tradotte (come dice Dante: ciò «ch'è ditta dentro vo significando») in espressione poetica con estro, ma anche con sapienza, con studio e con fatica. Un fuoco che ogni animo umano può avvertire, anche se non tutti lo riescono a tradurre in versi. E la poesia, che con la religione condivide l'afflato mistico e il riconoscimento del mistero (anche quando parte da premesse materialistiche o irreligiose, com'è per grandi autori come Lucrezio e Leopardi) ha radici popolari, come dimostrano i grandi poemi omerici, e dà espressione ad un sentire universale. Un sentire che si traduce, talora, in forme, in linguaggi e in esperienze che sfidano anche la tradizionale, e datata, distinzione (come hanno evidenziato poeti-menestrelli come il Nobel Bob Dylan e il nostro Fabrizio De André) fra cultura «bassa» e cultura «alta».

Lo sguardo di Rilke

Saccardi. *Se sei d'accordo, partirei con una riflessione di carattere generale, relativa al lavoro di «Testimonianze» per questo volume particolare. Come sai, noi non siamo una rivista letteraria, né tantomeno (in tale ambito) specialistica; ma, in senso ampio, la nostra è una rivista che ha un'ispirazione umanistica; dunque, questo della poesia è un tema che ci sentiamo, in qualche modo, un po' abilitati a trattare e di cui è interessante comunque parlare con te. Con gli occhi dei poeti è il titolo di questo lavoro e se credi potremmo iniziare il nostro ragionamento proprio dalla domanda: Cosa può voler dire oggi, di fronte a una realtà spesso così ambivalente, davanti a una materia così opaca, oscura, così contraddittoria e complessa come è quella della contemporaneità, guardare al mondo con occhi diversi, con l'ottica della poesia, con l'animo, con lo sguardo dei poeti?. Questa non*

è che un'evocazione e vorrei chiedere a te cosa questa evocazione fa venire in mente. Givone. Mi viene in mente una bella pagina di Rilke, che parla del giovane poeta e ne parla così: egli è a tavola insieme con i genitori, chiacchierano di cose comuni, e improvvisamente questo giovane alza gli occhi, apre gli occhi, alza lo sguardo e i suoi genitori sorprendono in questo sguardo qualche cosa di assolutamente incomprensibile: non lo riconoscono più. Egli getta sul mondo questo suo sguardo e il mondo non è più quello che è, lo vede da una lontananza che risulta misteriosa, incomprensibile ai genitori (eppure sono i suoi genitori ed egli è poco più che un bambino), ma lo sguardo del poeta è questo, è la capacità di guardare il mondo come da un altrove, da un aldilà, in una prospettiva utopica inaudita: da un aldilà, da un altrove, in modo altro. Com'è possibile questo? Ecco, se dovessimo rispondere a questa domanda, è difficile non ricordarsi di quello che diceva Socrate a questo proposito nel dialogo *Lo Ione* (Ione è un poeta, un giovane poeta, proprio come il giovane poeta di Rilke). Dunque, Socrate pone a Ione la stessa domanda che ha fatto a tutti gli altri cittadini di Atene: «Cosa fai? Cosa ci stai a fare qui? Qual è la ragione per cui fai quello che fai?». Tutti hanno dato una risposta: il politico ha osato dire che è lì alla ricerca, insieme con gli altri, del bene





comune, il calzolaio ha spiegato perché fa le scarpe e a cosa servono, e così via. Ione non sa rispondere – «perché scrivi poesie?» «non lo so» – e allora Socrate sbotta: «Allora tu sei il più sciocco degli uomini? Tutti mi sanno dire perché fanno quello che fanno, solo tu non mi sai dire perché scrivi poesie, perché fai quello che fai» e, da quel sublime ironista che sappiamo essere Socrate, lo guarda di sottocchi e gli dice «Tuttavia, tu che sei il più sciocco degli uomini sei anche il più saggio, perché questo tuo non sapere è segno del fatto che il “sapere” poetico è *ἐνθουσιασμός* (enthusiasmòs), viene da Dio», cioè viene da un’ispirazione profonda che ci spoglia della nostra quotidianità e della nostra realtà e ci costringe a guardare il modo altrimenti, ce lo restituisce come non lo abbiamo mai visto e in modo da scoprire ciò che si nasconde nel cuore del mondo. Questo è il poeta. C’è un arco che va dalla Grecia a Rilke e ai grandi poeti contemporanei, anche se ora non più tanto, che dicono la stessa cosa, sulla quale vale la pena di interrogarsi. Osando semplificare, è giusto dirlo, sia Socrate sia Rilke riconoscono la natura religiosa della poesia. Questo è un punto che credo meriti riflessione: la natura religiosa della poesia.

Rimane il mistero

Saccardi. *È la dimensione della sacralità, quindi, anche se oggi sembra che questa sacralità sia venuta meno, non credi?*

Givone. Certo, e qui tocchiamo un punto essenziale. La poesia è un discorso molto ambiguo, è un discorso religioso e irreligioso al tempo stesso. Pensiamo a Lucrezio, che è alla radice di un poeta come Leopardi. La sua poesia è tutta intonata alla desacralizzazione, alla filosofia di Epicuro: uomo liberati dal timore degli dei.

Saccardi. *È una immanentizzazione del punto di vista sulla vita.*

Givone. È una radicale immanentizzazione: guarda il mondo per quello che è, abbi il coraggio di guardare il mondo per quello che è. E questa poesia irreligiosa, desacralizzata, si trasforma in una sorta di canto cosmico, in una forma di sacralizzazione del mondo.

Saccardi. *Un grande soffio vitale...*

Givone. Sì, il primo canto è dedicato proprio alla vita, a Venere, alla vita nascente (è quel soffio vitale a cui si è ispirato Botticelli per la sua Venere). È il canto della vita, il primo dei sei grandi canti di cui è composto il *De Rerum Natura*, che si conclude col canto della morte. Questa religiosa irreligione che è la poesia di Lucrezio comprende questo grande arco dalla vita alla morte. L’universo è come sospeso, è sradicato dal quel suo fondamento che era Dio, che erano le strutture religiose di comprensione del mondo, ed è una sorta di liberazione del mondo a se stesso; in questo senso la poesia ha un grande valore cosmico, la poesia è il mondo senza fondamento che è come sospeso al suo nulla. Questo genera stupore, costringe a guardare il mondo in un altro modo, e questo altro modo, essendo stupore, meraviglia di fronte alla vita, meraviglia di fronte al mistero dell’universo, torna a essere religione. In questo senso, dico, la poesia è ambigua, è religiosa e irreligiosa al tempo stesso.

Saccardi. *D’altra parte, prima citavi Leopardi e tu da maestro mi insegni che Leopardi, poeta che attinge pienamente dalla lezione del materialismo, dell’immanentismo, è però il poeta dell’Infinito.*

Givone. Esattamente, Leopardi come Lucrezio. Perché c'è una derivazione lucreziana non solo indiretta, ma anche diretta. Leopardi è poeta di tradizione settecentesca, la cui filosofia è quel materialismo del quale abbiamo due grandi interpreti, Timpanaro e poco distante Luporini, il quale parlava di un Leopardi «progressivo», Leopardi che libera dalla superstizione religiosa, Leopardi materialista, progressivo perché materialista (Timpanato sosteneva questa tesi). Ma, come gli appare alla fine l'universo? Come «(...) quell'arcano mirabile e spaventoso» che prima che si potrà mai spiegare «perderassi», prima di essere spiegato e inteso si perderà. Ecco, questo è un arcano irreligioso, nel senso che non c'è nessun Dio.

Saccardi. *Ma rimane il mistero.*

Givone. Certo, rimane il mistero. Su questo hanno scritto non solo i materialisti che abbiamo citato in precedenza, Luporini e Timpanaro, ma anche Bobbio ha delle pagine bellissime in merito. La ragione alla quale Leopardi diceva di attenersi, la ragione, la sola ragione, quel lumicino che fa un po' di luce nel grande buio, è proprio quella che ti dice che sei circondato da un grande buio e il grande buio è il mistero. Certo, un conto è riempire quel mistero di risposte di tipo religioso, un conto è considerarlo soltanto mistero, ma mistero è, per gli uni e per gli altri, per coloro che lo riempiono di risposte religiose e per quelli invece che lo custodiscono nella sua misteriosità.

Saccardi. *Su questo, ovviamente, ci sarebbero tantissime cose da dire, perché c'è il Leopardi che in qualche modo recupera le ragioni della speranza, e di questo, nella Ginestra, troviamo infinite occasioni di riflessione. Però, sull'origine dello sguardo poetico, della poesia che nasce da qualcosa di molto profondo, che si ritrova in tanti autori, io, se permetti, avrei da proporti qualche verso di Neruda che può offrire uno spunto interessante:*

La poesia

Accade in quell'età... La poesia
venne a cercarmi. Non so da dove
sia uscita, da inverno o fiume.
Non so come né quando,
no, non erano voci, non erano
parole né silenzio,
ma da una strada mi chiamava,
dai rami della notte,
bruscamente fra gli altri,
fra violente fiamme,
o ritornando solo,
era lì senza volto
e mi toccava.

...

Salto e vado alla conclusione:

...



Ed io, minimo essere,
ebbro del grande vuoto
costellato,
a somiglianza, a immagine
del mistero,
mi sentii parte pura
dell'abisso,
ruotai con le stelle,
il mio cuore si sparpagliò nel vento.

Givone. Dimmi se non ha saputo dire, molto meglio di quanto noi, con fatica, abbiamo appena detto. Non solo, questi bellissimoi versi che hai appena letto mi sembrano un commento, una prosecuzione di quello che ha detto Socrate nello *Ione* che abbiamo citato prima, «non so da dove mi venga il canto ma mi viene», non solo, ma «mi viene e mi rende ebbro». La parola di Socrate *enthusiasmòs*, vuol dire ebbrezza, essere entusiasti, non per aver bevuto un bicchiere di vino, magari anche per quello, ma è l'ebbrezza di chi è invaso, *enthusiasmòs* vuol dire questo, da Dio. Cosa è Dio? Non dobbiamo immaginarlo in senso idolatrico, ma proprio come la voce che *ex profundo* ci parla e a noi non resta che riconoscerla. Il poeta continua a dire «non so, non so che cosa sia questa cosa che mi accade, non so»; nello *Ione*: «Cosa ti spinge?» chiedeva Socrate a *Ione* e lui, «Non lo so», «Ma allora sei il più stupido degli uomini? In certo senso sì, ma anche il più sapiente perché sai la cosa essenziale, la cosa che ti riempie entusiasta». Questa è la poesia. Davvero lo si può fare in poesia come in nessun'altra disciplina, non lo si può fare ad esempio in filosofia: la filosofia di San Tommaso è un'altra cosa rispetto a quella di Platone o a quella di Aristotele, anche se ne è un'interpretazione. In poesia i poeti sono tutti contemporanei e sullo stesso piano, sono tutti poeti. Là dove nel mondo delle scienze, delle diverse discipline, è la differenza quella che conta, nel caso del poeta è invece l'identità. Tu chiedevi prima «Ma che cosa è?». Difficile dirlo, però la riconosciamo ogni volta che c'è, anche se non la sappiamo definire, ogni volta che un poeta si esprime, in modo sempre nuovo, sempre diverso, perché questo è il carattere della poesia, noi la riconosciamo. Questa è poesia.

Da solo a solo

Saccardi. *D'altra parte, ciò che hai espresso così bene citando Socrate e hai ripreso ora commentando i versi di Neruda, è una raffigurazione della nascita dello sguardo poetico che si trova in tutti i tempi: anche in Dante, mi sembra di ricordare nel XXIV del Purgatorio, quando parla di amore, del Dolce Stil Novo. C'è sostanzialmente questo tipo di ispirazione quando dice «(...) e a quel modo / ch'è ditta dentro io vo significando». C'è qualcuno, c'è qualche cosa che dentro ti detta e tu devi esprimerla, devi tradurla, devi portarla agli altri.*

Givone. Quel che «ditta dentro» è *enthusiasmòs*, il Dio in te ha fatto sentire la tua voce. In tutto questo c'è una sorta di traduzione secolare di ciò che avveniva nei *Misteri*, in quella religiosità misterica che è precedente rispetto alla religiosità olimpica e al mondo classico dei greci, che però ne porta una propaggine, una discendenza, che

viene da lì. Quale? L'idea di spogliarsi di sé – questo prevedeva il rito in coloro che praticavano la religione dei misteri – e quindi lasciare tutto. Lasciare che cosa? Lasciare i pregiudizi, le proprie convinzioni, le proprie fedi, portarsi davanti a Dio nudo, in quella nudità di chi è disposto ad ascoltare. Naturalmente, in una situazione di insicurezza totale, perché nessuno ti garantisce che la voce che ti parla sia davvero la voce di un dio, di una verità possibile e non sia invece una tua illusione, una tua ossessione. E in questa assoluta insicurezza, in questa nudità (da solo a solo, diceva Plotino) tu ti disponi a farti da tramite di questa voce che ti possiede e che chiede di essere detta da te. Quel che «ditta». Dante con questi suoi versi, ma la stessa poetica del Dolce Stil Novo è tutta fondata su quest'idea, traduce quella che è un'antica tradizione, dove esperienza religiosa ed esperienza poetica sono tutt'una, non possono essere separate perché sono la stessa cosa. A me ha sempre colpito, non solo e non tanto il fatto che la poesia dichiaratamente religiosa e quella interamente irreligiosa (atea, materialista) abbiano uno sfondo mistico, ma che questo sfondo mistico abbracci comunque ogni poesia. La poesia, quale che essa sia, si esprime misticamente.

Saccardi. *Ci sono anche i grandi poeti mistici, come San Giovanni Della Croce.*

Givone. Ci sono i grandi poeti mistici, ma ci sono anche i grandi atei, poeti, che hanno questo senso mistico della vita, fra cui Leopardi, un materialista con un senso mistico della vita. Ma non è solo questo che mi colpisce, prima ancora mi stupisce che le religioni, tutte le religioni, non hanno potuto fare altrimenti che esprimersi in poesia. Il contenuto, il *proprium* di ogni religione come si è espresso se non in poesia? Penso a me: vorrei essere uomo di fede e di preghiera, sono soltanto un uomo di pensiero, lasciamelo dire, magari con un po' di retorica ma è così, la fatica del pensiero, la fatica del concetto, il pensiero miserrimo, consapevole, questo è quello che faccio, però nel mio professarmi cristiano qualche preghiera la dico anche io, poche, raramente. Il *Padre Nostro*, l'*Ave Maria*, forse le sole preghiere che qualche volta mi ricordo di dire, sono poesie. Il *Padre Nostro* è un salmo, l'ottativo «sia santificato il tuo nome», questo ottativo, questo rendimento di grazia, questo riconoscimento, è proprio di un genere letterario che si chiama salmo. Quindi il *Padre Nostro* è una poesia. Gesù insegna a coloro che si professano suoi amici, suoi fedeli, a pregare con una poesia. L'*Ave Maria* è una poesia. La Bibbia è tutta una poesia, sebbene con generi letterari diversissimi, i poemi omerici, che sono il fondamento della religiosità olimpica, di una certa forma di religione ellenica, non a caso sono detti poemi. Tutto questo dà da pensare che la poesia abbia un'anima religiosa, ma prima ancora che la religione abbia un'anima poetica. Noi moderni leggiamo questa cosa in modo un po' sbrigativo dicendo che tutto questo è finito, la poesia è il motore che ha aiutato a desacralizzare il mondo, cioè che ha svuotato il mondo della sua sacralità e quei contenuti sacrali ce li ha resi in forma secolarizzata. Non che questa interpretazione sia del tutto campata in aria ma dimentica che, anche se è vero che la poesia presenta i contenuti della religione in forma irreligiosa (non è questione di credere o non credere ma del godere della bellezza), anche se è vero che la poesia fa questo, nel cuore di questo fare c'è pur sempre la riscoperta di un senso cosmico e misterioso della vita, del fatto che noi siamo qui ma «Ognuno sta solo sul cuor della terra / trafitto da un raggio di sole: / ed è subito sera».

Saccardi. *C'è quindi il senso del mistero, il senso del dramma dell'esistenza.*

Givone. Dal niente al niente, ed è subito sera, ma un raggio di sole ti obbliga a do-



mandarti da dove e verso dove. Pensa al nostro Luzi, poeta religioso semmai ce n'è stato uno. Nella raccolta *Per il battesimo dei nostri frammenti* ritorna continuamente la domanda «Da dove e verso dove?». Sarebbe interessante vedere quante volte ritorna questa domanda, che resta però senza risposta, perché la poesia non ha una dogmatica, una rivelazione da darti.

La poesia è in ognuno di noi

Saccardi. *La poesia è evocazione, è interrogazione, è espressione di un'inquietudine e di una meraviglia. È anche espressione e comunicazione, ed è molto di più. Molti possono avere un animo poetico ma non sapersi esprimere in poesia. Il poeta sente questa voce e deve saperla tradurre. Ecco che la poesia in qualche modo prende forma, con tutta la particolarità di questa espressione letteraria, nella scrittura. Quindi è ispirazione ma, come in ogni forma di espressione, è lavoro su se stessi, è disciplina, è incanalamento di questo soffio, che non tutti riescono a tradurre in musicalità e versi. Io sono convinto che siano moltissimi coloro che hanno immagini poetiche dentro di sé, ma pochissimi riescono veramente ad esprimerle in modo che queste assumano una modalità che abbia significato per tutti, che abbia una portata universale.*

Givone. Proprio così, scrivere poesia è la cosa più difficile che ci sia, proprio perché ciò che tu hai chiamato ispirazione, soffio poetico, in realtà è presente in ognuno di noi, e non è un caso che tutti scrivano poesia. Noi sorridiamo di questo fatto per via dei risultati per lo più modesti, proprio perché i veri poeti sono pochi. Però credo che questo fenomeno non meriti affatto irrisone, anzi deve essere compreso, cominciando a capire che tutti, magari una volta nella vita, magari tutti i giorni, ma tutti sentono prima o poi questa ispirazione, questo soffio, questo tocco dello spirito, questa corda che viene toccata da un dito misterioso. Tradurla, renderla comune, parteciparla, questo fa il poeta quando decide di mettere nero su bianco quel che ha provato, e non sempre ci riesce perché la poesia è una cosa difficile e riuscire a comunicare questo incanto, questo momento magico, questo tocco, questa ispirazione in versi, dove tutti gli altri si riconoscano e riconoscano la stessa esperienza, è la cosa più difficile. È difficile tecnicamente, ed anche per mille altre ragioni. Cominciamo a partire da qui, dal fatto che la poesia è l'attività forse in assoluto più comune: tutti abbiamo tentato di scrivere una volta o l'altra qualche poesia: sarà solo narcisismo o velleitarismo?

Saccardi. *Molti scrivono poesie e poi, per pudore, non le fanno vedere.*

Givone. Quanti scrivono poesie e poi non le fanno vedere, certo, ma se lo fanno, evidentemente riconoscono che è una cosa che non solo meritava di essere fatta, ma doveva essere fatta. Ecco che ritorniamo ai nostri grandi interrogativi: la poesia è qualcosa di cui si può fare a meno o è qualche cosa di essenziale? Torniamo alla domanda di Socrate: «Perché scrivi poesie?» «Non lo so», però le scrivo e quando le scrivo mi rendo conto di non poter fare a meno di prestare ascolto a questa voce, anche se poi la rendo male questa voce, perché, ahimè, non ho la capacità, che è di pochi, non ho il dono di renderla traducibile, partecipabile, ma come tutti, una volta o l'altra l'ho riconosciuta essenziale.

Una musica interiore

Saccardi. *Ci sono poi tantissimi altri aspetti, ed una concatenazione di ragionamenti che potrebbe portarci lontano, perché la poesia è soffio, è ispirazione – e questa magari, in qualche modo e a vari livelli, la sentono tutti – ma poi, come d'altra parte succede per la musica, essa deve avere un ritmo preciso e possedere una musicalità. Allora, come avevano intuito i pitagorici, e Platone, per quel che riguarda la musica, c'è un rapporto della poesia non solo con la mistica, con la religiosità e il mistero, ma anche con la matematica, perché ci deve essere un ritmo, che viene scandito, e anche quando non c'è una versificazione*



tradizionale, con una metrica precisa, ci deve essere comunque un qualcosa che quando viene letto ti accompagna con il suo suono e ritmo preciso e scandito. C'è quindi questa combinazione fra poesia, musica e matematica, che non è semplice da affrontare e che diventa anche più problematica nella produzione più recente. Inoltre, va ricordato che la poesia, tradizionalmente, come sai bene, si leggeva soprattutto a voce alta, veniva recitata, detta.

Givone. Per i greci era inconcepibile una poesia che non fosse anche musica, che non fosse detta con un certo ritmo e quindi musicata. Ma questo vale non soltanto per i greci, continua a valere anche per noi, sebbene noi abbiamo allentato molto questi legami, li abbiamo addirittura volontariamente spezzati, perché tutto ciò che lega è destinato ad essere spezzato. È come l'armonia, viene rotta e fatta esplodere per poterla poi ricostruire aldilà di questa rottura. Pensa alla musica contemporanea, che nasce sull'esplicita distruzione del concetto di armonia, sul concetto di dissonanza.

Saccardi. *La musica dodecafonica...*

Givone. Certo: la musica dodecafonica, che non cessa di essere musica, continua ad esserlo. E lo stesso vale per la poesia. La poesia che rinuncia al ritmo, alla scansione ritmica tradizionale, alla rima, alla composizione armonica, che è alla ricerca di qual-



cosa che sfugge a questi imperativi linguistici è pur sempre poesia con una nuova musicalità, perché la poesia senza musica non esiste. E anche quando la leggiamo nella nostra mente, come ormai abitualmente facciamo mentre dovremmo leggerla a voce alta, non leggeremmo poesia se dimenticassimo che in quei versi, in quelle parole c'è un suono. C'è un famoso aneddoto di Agostino che, andando a trovare Sant' Ambrogio lo sorprende nella sua stanza a leggere i *Salmi* (che sono musica, sono poesia) in silenzio. Rimasto interdetto, Agostino lo interroga: «Cosa state facendo maestro?» – o padre, non so – «Leggo» «Ma come? Così in silenzio?» «Sì. In silenzio». Agostino non capisce: l'altro, è vero, leggeva in silenzio – cosa che fino ad allora nessuno aveva fatto –, ma, come egli stesso disse, per ascoltare meglio, nel silenzio, la musica interiore.

Saccardi. *Leggeva in silenzio, ascoltando la musica interiore.*

Givone. La musica interiore, elemento su cui è retto il dettame poetico di cui parlerà Dante e di cui era perfettamente consapevole Sant' Ambrogio. Non perché la musica o il suono siano qualcosa che si aggiunge e che in definitiva è superfluo rispetto al pensiero. Nient'affatto, la musica è essenziale alla poesia. È pensiero in musica, la poesia.

Come parlarne con i giovani?

Saccardi. *Non è semplice avviare i giovani all'ascolto di questa voce interiore. È cosa diversa l'insegnamento della materia poetica da quello della storia della letteratura, perché insegnare poesia vuol dire educare ad ascoltare un testo, a sentirne la musicalità, perché non diventi qualcosa di scolastico e di arido, da cui ci si allontana. Salvo poi riscoprirne il valore in età adulta, quando i ricordi scolastici sono remoti. Ci sono a questo proposito delle interessanti esperienze di laboratori di poesia, che stanno diventando importanti nel panorama dell'insegnamento di questa materia.*

Givone. Non so molto di quello che avviene nei laboratori di poesia, quali risultati si possono ottenere e non ti nascondo che nutro un certo sospetto nei confronti di un qualche cosa che ritengo importante, ma anche molto molto difficile, come insegnare la poesia. Perché? Perché credo che l'unico vero insegnamento della poesia è quello che ognuno può dare a se stesso.

Saccardi. *Con l'affinamento della sensibilità.*

Givone. È un affinamento che devi fare da te, non c'è maestro che te lo possa insegnare. Bisogna imparare a gustare la poesia, a capire, prima ancora che a scrivere, a godere al tempo stesso della poesia, altrimenti non si potrà mai essere in grado di scrivere, neanche il verso più insignificante. Questo apprendimento è qualcosa di molto personale, per questo i laboratori mi lasciano perplesso, ma si può insegnare a imparare da sé, anche se sembra un paradosso, e questo è ciò che questi laboratori dovrebbero fare: insegnare a ciascuno dei partecipanti al laboratorio a scoprire ciò che più ama, cosa vuole, cosa gli piace, a trovare la propria strada, a trovare i propri autori, a riconoscerli. Solo se trovi la tua strada, riconosci i tuoi autori, scopri quella che si chiama «congenialità». Ci sono autori con i quali basta aprire una pagina per trovare qualcosa di grande, di bello, e ci sono poeti che non mi dicono e non mi diranno mai niente. Allora, non devi insegnare ai tuoi allievi la poesia come si insegna letteratura, cioè quanto sia bello o importante un autore che magari a te non dice nien-

te. In poesia questo non funziona, in poesia devi insegnare ai tuoi allievi a trovare la propria strada e quando l'avranno trovata, allora la sensibilità si raffinerà e ciascuno farà da sé.

Saccardi. *Ci sono aspetti che sono stati molto trascurati e andrebbero rivalutati. Ricordo, in anni abbastanza lontani, quando cominciai il mio percorso di insegnamento (iniziando, come insegnante elementare, un lavoro faticosissimo ma entusiasmante), che ai miei alunni facevo imparare a memoria qualche poesia, cosa considerata all'epoca reazionaria e rappresentata quasi come una tortura. Lo facevo per abituarli ad avere il senso del ritmo, alla musicalità. Ecco, il mandare la poesia a memoria è un aspetto molto trascurato che credo andrebbe, in parte, recuperato. Non credi?*

Givone. *Imparare a memoria la poesia è essenziale, perché non c'è niente di più bello, a distanza di anni, di quando improvvisamente ti affiorano, da chissà quali depositi della memoria, dei versi. Essi ti vengono ridonati, pur avendoli dimenticati per anni. È come se tu non li avessi mai ascoltati e tuttavia ti risuonano dentro, perché li avevi assorbiti e capiti, ti risuonano dentro e hanno riacquisito una potenza evocativa che è quella che il poeta aveva saputo dare quando li ha scritti.*

«La vendetta d'una mano mortale»

Saccardi. *Facendo un passo indietro e tornando alla domanda da cui siamo partiti e cioè da dove nasce questo sguardo dei poeti, questa ispirazione o questo soffio che muove a esprimersi, a produrre e a scrivere, ho qui un paio di passaggi che proporrei alla nostra riflessione, di una grande poetessa che io amo molto, Wisława Szymborska, che parla appunto della gioia di scrivere:*

...

La gioia di scrivere.

Il potere di perpetuare.

La vendetta d'una mano mortale.

È un qualcosa, la poesia, che rimane al di là del momento nel quale si scrive. E in un altro testo, (Ad alcuni piace la poesia è il titolo), questa grande autrice così si esprime:

Ad alcuni –

cioè non a tutti.

E neppure alla maggioranza, ma alla minoranza.

Senza contare le scuole, dov'è un obbligo,

e i poeti stessi, ce ne saranno forse due su mille

...

La poesia –

ma cos'è mai la poesia?



Più d'una risposta incerta
è stata già data in proposito.
Ma io non lo so, non lo so e mi aggrappo a questo
come all'ancora d'un corrimano.

Givone. Ancora una volta si nota il ricorso a questa espressione: «Non lo so». I poeti interrogati, che fosse lo Ione di Socrate, che fosse Neruda citato prima, o fosse la Szyborska appena ascoltata, danno la stessa risposta a cos'è la poesia, cioè «Non lo so». Ma fino a un certo punto non lo sanno, e la Szyborska un po' sembra saperlo e infatti lo dice fin troppo bene: «La vendetta d'una mano mortale». Di cosa si vendica questa mano mortale? Della propria mortalità. Siamo consci di essere mortali «trafitti da un raggio di sole / ed è subito sera», ma sappiamo anche che la mortalità è la condizione per essere quello che davvero siamo. Noi non ci ameremmo, per esempio, se non fossimo mortali; gli dei non sono amati, l'unico degli dei che ha voluto farsi amare si è fatto mortale, ha dovuto morire, farsi uomo. Gli dei del *pantheon* greco o di altre religioni possono essere invidiati, ammirati nella loro immortalità ma non sono oggetto d'amore. La mortalità è la condizione per attingere a qualche cosa di grande, a qualche cosa che ci fa essere davvero quelli che siamo, l'amore per esempio, l'eternità. Difatti, Szyborska cosa dice della vendetta di questa mano mortale? Che essa consiste nel perpetuare, cioè nello scoprire qualcosa che dura, qualche cosa che non tramonta nel tramonto di tutte le cose, è l'accendersi di una luce intramontabile. Questa è la vendetta di una mano mortale. La poesia, questa cosa povera, finirà in polvere, anche le poesie più grandi probabilmente finiranno in polvere e tuttavia in questa polvere, in questa cenere, ci sono braci che ardo-no per sempre; si accende una fiammella che una volta accesa è per sempre. «Perpetuare» è la vendetta della mano mortale, ci vendichiamo della nostra mortalità assumendola, non solo riconoscendola, ma questa mortalità diventa la condizione del nostro incontro con l'Eterno. C'è il sonetto *Orfeo* di Rilke [Sonetti a Orfeo - I/XIX - ndr], che dice «Sono molti i cammini e molti i dolori ai quali dobbiamo prepararci» e non sappiamo – di nuovo – perché, ma, dice, «solo il canto li consacra». Questo andare, al poeta appare come un destino a cadere. Soffriamo, questo è certo, ma per che cosa? E chi lo sa! Di nuovo, il mistero. «Solo il canto li consacra», solo il canto, a questo insensato camminare, andare, a questo soffrire di cui non sappiamo la ragione, solo il canto dà una luce di senso. Non è una risposta, è il riverberare di un qualcosa con un senso possibile. Hölderlin, ci indica «l'aperto», questa nozione: guardiamo all'aperto, *das hoffener*. Che cos'è questo spazio aperto dove lui ci invita tutti a guardare, come se tutti fossimo poeti? È lo spazio dove il finito (la nostra mortalità, la nostra fragilità) incontra l'infinito; è lo spazio dove il bene incontra il vero. E il bene, si scopre, non è una cosa effimera. Magari lo è, è cancellato dal male che è infinitamente più grande, ma è la verità della vita. Il bene incontra il vero, il finito incontra l'infinito, il mito incontra il senso della vita, questo fa la poesia. Queste citazioni di poeti molto diversi, che vengono da mondi lontani, dicono la stessa cosa: guardiamo all'aperto, solo il canto consacra questi cammini e questi dolori, «la vendetta della mano mortale», è sempre la stessa cosa, è riscoprire quella fiammella, quella luce che è solo una piccola luce nel buio, ma è per sempre. «Perdurare», dice Szyborska.

Una grande compagna della vita

Saccardi. *Certamente. I poeti, ognuno a proprio modo, hanno la capacità di rimandare per immagini, senza passare per i concetti della filosofia o attraverso il credo di una religione, ai grandi temi dell'esistenza. In questo senso la poesia è una grande compagna della vita. A questo proposito vorrei introdurre, come stimolo, due testi di Nazim Hikmet, che mi sono sempre piaciuti moltissimo. Uno riguarda proprio il tema della morte, ed è Il mio funerale, ma è un funerale che dà un senso di ariosità e di nostalgia animosa della vita, che dice così:*

Il mio funerale partirà dal nostro cortile?
Come mi farete scendere giù dal terzo piano?
La bara nell'ascensore non c'entra
e la scala è tanto stretta.

Il cortile sarà, forse, pieno di sole, di piccioni
forse nevicherà. I bambini giocheranno strillando
forse sull'asfalto bagnato cadrà la pioggia
e al solito ci saranno i bidoni per l'immondezza.

Se mi tiran su nel furgone col viso scoperto, come usa qui,
forse mi cadrà in fronte qualcosa di un piccione, porta fortuna,
che ci sia o no la fanfara, i bambini accorreranno
i bambini sono sempre curiosi dei morti.

La finestra della nostra cucina mi seguirà con lo sguardo
il nostro balcone mi accompagnerà col bucato steso.
Sono stato felice in questo cortile, pienamente felice.
Vicini miei del cortile, vi auguro lunga vita, a tutti.

È una poesia molto bella, che mi ha fatto compagnia nei momenti dolorosi della mia vita, perché c'è un senso di confronto con la morte che però esprime amore per la vita. Ne propongo un'altra dello stesso autore, anch'essa piena di significato, che è Arrivederci fratello mare, nella quale ritorna il confrontarsi con i temi ultimi e con la bellezza della vita, che sono un tutt'uno, sono aspetti intimamente legati e l'uno rimanda all'altro:

Ed ecco ce ne andiamo come siamo venuti
arrivederci fratello mare
mi porto un po' della tua ghiaia
e un po' del tuo sale azzurro
un po' della tua infinità
e un pochino della tua luce
e della tua infelicità.
Ci hai potuto dir molte cose
sul tuo destino di mare



eccoci con un po' più di speranza
eccoci con un po' più di saggezza
e ce ne andiamo come siamo venuti
arrivederci fratello mare.

Sono due esempi in cui l'amore per la vita – in questo caso un aspetto particolare dell'amore per la vita, l'amore del mare – e il confronto con la finitezza dell'esistenza fanno parte di una stessa suggestione di fondo. E poi c'è la capacità (tipica dei poeti) di parlare a tutti, in maniera immediata, di questi temi.

Givone. Volevamo un esempio di quello sguardo della poesia rivolto all'aperto, uno sguardo più alto. Ecco, questo è un esempio: la morte, e si tratta della sua morte, diventa occasione per scoprire la vita in tutta la sua piccola meraviglia quotidiana (il sole, il piccione, la felicità). Viene in mente un altro verso di Luzi che, facendo riferimento alla primavera dice: «(...) c'è tutto, tutto incredibilmente», in una fogliolina, in una gemma che sboccia, nel cinguettio, in un niente c'è tutto. La poesia è questo. La poesia ha questa capacità di scoprire il tutto nel niente e ci vuole lo sguardo del ragazzino di cui parlava Rilke, quando dice che i genitori rimangono interdetti perché non sanno più chi gli sta di fronte, pur essendo il loro figlio. Questo figlio però guarda il mondo come nessuno l'aveva guardato mai, e quindi desta negli altri sconcerto, stupore, quasi paura, perché il bello è terribile. Come dice Rilke, il bello è l'inizio del terribile: l'aprirsi, lo schiudersi di un nuovo mondo dove tutto è possibile, e questo inquieta.

La poesia è sempre popolare, perché universale

Saccardi. *Avviandoci verso le ultime riflessioni, mi piacerebbe affrontare con te un aspetto che è un po' in ombra, trascurato o rimosso, quello delle radici popolari della dimensione poetica. La poesia, che ha questa ispirazione profonda di cui abbiamo parlato, quando viene assunta dall'accademia viene in qualche modo nobilitata, ma questa nobilitazione può diventare un impoverimento, proprio perché restano in ombra le radici e le tradizioni popolari dell'ispirazione poetica. La poesia che ha camminato nella polvere delle strade, nei borghi, con i cantastorie, attraverso l'ottava rima. Collegata a questo elemento di riflessione, ti sottopongo una seconda questione: la rimessa in discussione di un'impostazione, che dipende anch'essa da una visione un po' angusta delle questioni culturali, fondata sulla distinzione tra cultura «alta» e cultura «bassa». Ci sono espressioni di poesia vera in esperienze come quelle di Fabrizio De André, menestrello-poeta, o di Bob Dylan, che addirittura ha ricevuto il Premio Nobel per la letteratura. C'è una contaminazione di generi, di linguaggi, in cui l'ispirazione poetica «elevata» e i linguaggi popolari in qualche modo si fondono. Ci sono molte questioni da riconsiderare, in modo nuovo e aperto, in questo ambito, non credi?*

Givone. Comincio dal primo punto, cercando di chiarire questo concetto di poesia popolare, anzi di poesia come fatto eminentemente popolare. Perché la poesia è un fatto popolare? Perché è di tutti. Se c'è una cosa che gli uomini hanno in comune è proprio la poesia. Tant'è vero che tutti scrivono poesie, la pratica più diffusa che si possa immaginare, anche se nascosta, anche se non dichiarata. Malgrado quel soffio

poetico presente nella religione, non è la fede ma è la poesia che unisce; le fedi, le religioni, dividono gli uomini, tendono quantomeno a dividere, perché si trasformano in dogmi, cessano di essere ispirazione poetica e si dividono per appartenenze, per gruppi sociali, ecc. Se c'è qualcosa in cui gli uomini si sentono accomunati è proprio la poesia, non la religione, anche se il nesso poesia-religione è strettissimo, come dicevamo, non lo nego certamente. Quindi, se la religione divide la poesia fa il contrario: dove c'è un poeta che non vuole essere altro che un poeta, gli uomini, che possono venire da paesi, tradizioni, abitudini diversissime, si siedono lì e lo ascoltano. C'è quasi un moto istintivo ad ascoltare il poeta, il quale non crea inimicizia, crea sempre e soltanto amicizia, nel senso greco della *philia*, del riconoscersi come tutti appartenenti all'unico popolo che esiste, che è il popolo degli uomini, il popolo degli abitanti della terra. Parlare di poesia non significa contrapporre una poesia bassa ad una poesia alta, questa è una sciocchezza, tant'è vero che se c'è una poesia popolare, questa è rappresentata proprio dai poemi omerici, che hanno espresso la più bella poesia che si può immaginare e, come la collochiamo?: è poesia alta o è poesia bassa? Ciò non toglie che il problema esista, ma esiste come problema creato artificialmente dai letterati, più che dai poeti, dagli eruditi, da coloro che della poesia, che richiede delle competenze seppur involontarie ma pur sempre competenze, ne hanno fatto un sapere per pochi, separato, riservato a coloro che ne conoscono tutti i segreti meccanismi. E coloro che conoscono tutti i meccanismi segreti, saranno pure degli eruditi, dei conoscitori, ma quando arrivano a scrivere un verso, scrivono i versi peggiori.

Saccardi. *Ci sono i versificatori e ci sono i poeti...*

Givone. Invece di distinguere fra poesia alta e poesia bassa cerchiamo di partire invece dalla differenza fra poesia buona e poesia cattiva. Se si vuol parlare di poesia popolare dobbiamo riconoscere che ogni grande poesia è popolare, perché popolare vuol dire universale; la poesia elitaria è quindi per pochi. La poesia elitaria, quella per pochi, è la poesia degli eruditi e come tale è poesia bassa, non alta. Evitiamo quindi queste categorie che non hanno ragion d'essere.

Non è detta l'ultima parola

Saccardi. *Ha un significato che oggi molti si confrontino con la poesia, scrivano o provino a scrivere versi? Ci sono manifestazioni che si occupano di poesia, più o meno valide, ma con una diffusione, e talora con uno spessore, notevole. A questo proposito mi piacerebbe soffermarmi su un paio di esperienze particolari: nella nostra città abbiamo «Semicerchio», diretta da Francesco Stella, una rivista che fa un lavoro assolutamente notevole di poesia comparata. E poi pensiamo alla rivista «Poesia» di Nicola Crocetti, che offre un esempio importante dell'interesse suscitato da questa materia, pubblicando monografie e testi, occupandosi della scoperta di nuovi autori, redigendo ritratti di poeti, in un lavoro di anni che ha conquistato un gran numero di lettori e ha suscitato molto interesse. Si tratta di divulgazione di alta qualità, che evidentemente risponde a un bisogno e che contribuisce a diffondere sensibilità e conoscenze in materia. Direi che non tutto, nel nostro tempo, così controverso è sotto il segno dell'appiattimento e dell'impovertimento, ci sono anche dei segni di spe-*



ranza, dal punto di vista della vivacità culturale, che percorsi come questi fanno intravedere.

Givone. Che sono tanto più meritevoli, se si pensa a Crocetti ma anche a Olschki, se si comparano con i grandi editori, che pubblicano sempre meno poesia. Pensa a «Lo Specchio» e pensa alla «Collana di Poesia» di Einaudi, per fare gli esempi più noti, che hanno fatto la storia della poesia italiana degli ultimi decenni. Oramai si contano sulle dita di una mano i titoli che escono nell'una e nell'altra collana. Però hai ragione, non è tutto perduto, non andiamo verso un appiattimento per cui la poesia esce dall'ambito della cultura, perché ci sono dei fenomeni che ci sorprendono, di editori coraggiosi che pubblicano riviste o pubblicano poesie. Certo, la grande quantità di poesie che si pubblica, la si pubblica a spese proprie con i libri che uno fa da sé in rete (una volta si usava il ciclostile). Quindi, non andiamo verso un naufragio, uno scomparire della poesia, ché, se scompare da quelli che erano i teatri deputati, riappare, come sempre, in altri luoghi o in altre forme.

Saccardi. *Ci sono molte esperienze di giovani poeti e questo lascia intravedere possibilità nuove.*

Givone. Sì, mi è capitato recentemente di leggere cose sorprendenti per novità di stile di poeti di ultimissima generazione (ventenni, trentenni).

Saccardi. *Abbiamo una fiamma che si mantiene viva.*

Giovone. Abbiamo il nostro Piero Meucci che ha inaugurato una collana di poesia, io stesso ho curato una piccola prefazione a uno dei giovani poeti da lui pubblicati. Tanto per citarne uno, Piccinini mi è sembrato notevole, ma potrei citarne molti altri. Non è detta l'ultima parola.

Saccardi. *Non è detta l'ultima parola quindi.*

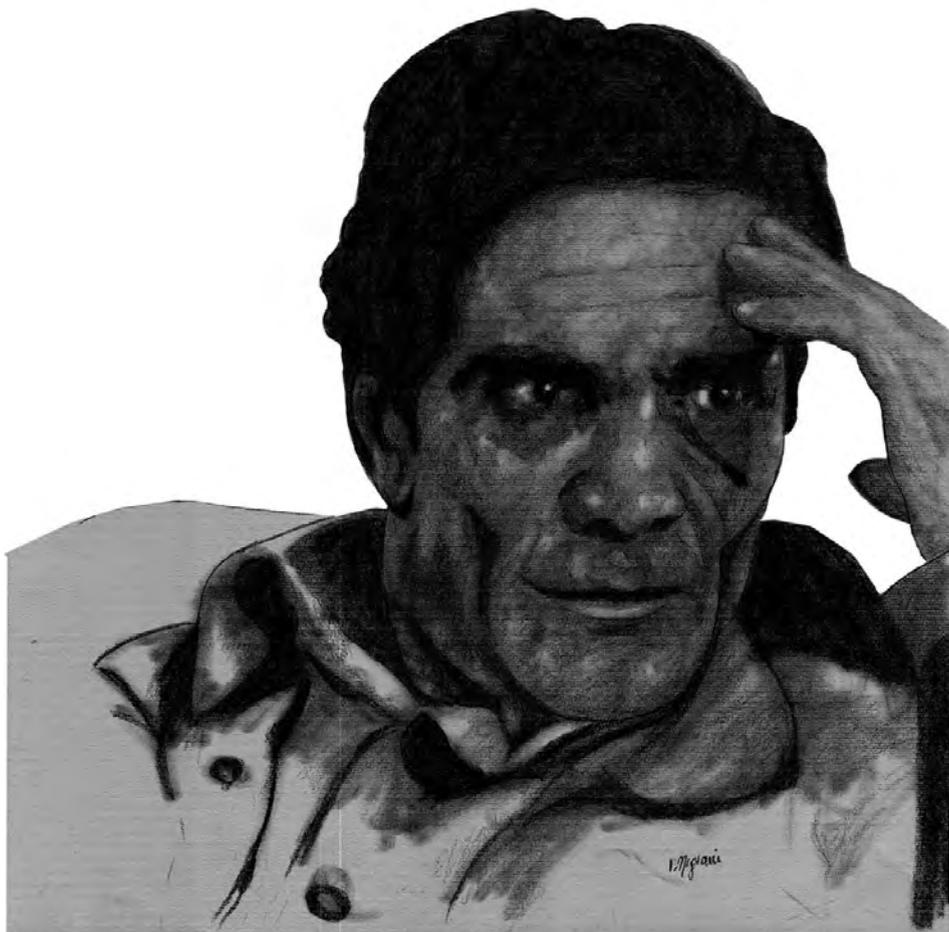
Givone. Non è detta l'ultima parola, anzi, l'ultima parola è quella della poesia. Ne parleremo tra vent'anni, se saremmo ancora qui.

Saccardi. *Grazie.*

Con gli occhi dei poeti

(Volume monografico speciale a cura di Rosalba de Filippis, Luca Lenzini, Miriana Meli, Roberto Mosi, Severino Saccardi e Simone Siliani)

Ritratti



Massimo Seriacopi
Carmelo Mezzasalma
Gaspere Polizzi
Giuseppe Giachi
Daniele Balicco
Luca Lenzini
Francesco Matteo Cataluccio
Matteo Moca

Marco Marchi
Sauro Albisani
Gloria Manghetti
Rosalba de Filippis
Elena Gurrieri
Enrico Fink
Denio Dorni e Matteo Peraccini



IL GRANDE DONO DI DANTE

di Massimo Seriacopi

Conscio di avere ricevuto un grande dono, la capacità di creare un universo con quelle parole musicalmente ordinate che diventano poesia, Dante Alighieri, esule e pellegrino, sente il compito, la missione di ritrasmetterle con generosità offrendo al genere umano la sua *Commedia*, per riscattarlo dalle umane debolezze e nobilitarlo, così come fa dire a Ulisse nel canto XXVI dell'*Inferno*: «Considerate la vostra semenza: / fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e conoscenza». Messaggio eterno e compito universale della poesia.

Un universo di parole musicalmente ordinate

Sono trascorsi settecento anni dal completamento di uno dei più grandi doni che un artista abbia mai fatto all'umanità, la *Commedia* di Dante Alighieri.

Perché lo definisco un dono? Perché sono convinto che il fine ultimo dell'autore sia stato quello di mettere in atto, di far diventare magnificenza, ciò che aveva compreso di avere ricevuto come potenzialità, ovvero un animo magnanimo e la capacità di creare un universo con quelle parole musicalmente ordinate che diventano poesia; egli sentiva che suo compito era quello di ritrasmettere questo dono con generosità per rimuovere i viventi dalla misera condizione esistenziale del suo tempo (ma forse di ogni tempo...) conducendoli verso un riscatto e verso la felicità, verso la definitiva nobilitazione dello stesso essere uomini.

Era convinto, profondamente, di essere stato investito di una missione divina: donare all'umanità il frutto dell'applicazione di queste eccezionali potenzialità (date *gratis et amore Dei*) finalmente attuate nella composizione del «sacrato poema» «al quale ha posto mano e cielo e terra» (secondo *Paradiso* XXV 2) che diventa il suo «atto di magnificenza», e atto generoso d'amore per il genere umano, che può così prendere co-

scienza della degenerata condizione in cui versa e adoperarsi per ricostituire una società ordinata e ben funzionante secondo le pacifiche regole della solidarietà e della fratellanza, nel rispetto delle civili regole di convivenza.

Numerosissimi i passi dell'opera in cui queste intenzioni trapelano con chiarezza: proporrò l'analisi di alcuni di essi proprio nel tentativo di far meglio comprendere le finalità verso le quali si dirigeva l'autore e alle quali accennavo, senza dimenticare mai che il pellegrino-poeta si permette di assumere questo ruolo profetico, di guida e di «riscrittore» di una sorta di «Bibbia del Medioevo», perché prima di tutto, proprio in virtù delle amarezze sperimentate durante il suo percorso esistenziale (*in primis* l'ingiusto esilio), ha dovuto compiere un personale e duro itinerario di purificazione di sé, di presa di coscienza e di coraggiosa conversione del proprio animo, diventando un «intellettuale impegnato», come diremmo oggi, che combatte con l'arma più alta per un artista: la poesia, da lui definita, all'interno del suo trattato in latino *De vulgari eloquentia* (II IV 2), «*fictio rethorica musicaque poita*».

Già, può sembrare strano ma è così: paradossalmente, proprio in virtù delle amarezze sperimentate in vita dal suo autore, è nato questo stupendo poema in lingua volgare italiana per la prima volta «codificata» letterariamente a creare un imprescindibile codice poetico per la futura nazione italiana (e non solo); senza un ingiusto esilio che Dante ha saputo trasformare in un atto d'amore, invece che di risentimento e d'odio, non avremmo oggi quella che quasi tutti definiscono, dal Cinquecento in poi (ma il primo ad aggiungere l'aggettivo fu Boccaccio), *Divina Commedia*.

Un messaggio eterno

Punto di partenza sarà, in quel processo di quasi identificazione del poeta con uno degli eroi più longevi nella storia della letteratura mondiale, cioè Ulisse, il monito finale da questi fatto pronunciare nella *fictio* poetica ai compagni per convincerli a oltrepassare le Colonne d'Ercole in modo da poter fare esperienza del «mondo senza gente»; monito che possiamo ben intendere come rivolto a ognuno di noi esseri umani (anche in conseguenza della trasposizione poetica qui operata di quanto già a suo tempo asserito in apertura del *Convivio*, a sua volta ripresa e rielaborazione del dettato aristotelico): «Considerate la vostra semenza: / fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e conoscenza» (*Inferno* XXVI 118-120).

Far poesia non è la stessa cosa che far filosofia, politica, indagine e denuncia sociale, eccetera, eppure di tutti questi elementi la poesia informa se stessa, e pur mantenendo una propria essenza e unicità che la distingue da ogni altra creazione del pensiero umano diventa anche strumento di comunicazione di messaggi filosofici, morali, politici, sociali: prima di tutto permettendo di far chiarezza e di elaborare un sistema di interpretazione della realtà interiore ed esterna a chi la crea, poi nel suo tentativo di ritrasmettere quanto appreso a chi potremmo definire «l'altro da sé».

E quindi, Dante Alighieri ricorda a sé e a noi qual è l'origine (da dove veniamo), qual è l'essenza (chi siamo) e qual è il fine della natura umana (dove andiamo).

Non credo che possa esistere un messaggio non dirò più attuale, ma addirittura più eterno di questo; riflettiamo allora, per esempio, su cosa il poeta-pellegrino asserisce



di aver detto al «maestro di vita» e alla «cara e buona immagine paterna» di Brunetto Latini all'altezza del canto XV dell'*Inferno* (versi 83 e 85) quando ricorda come il predecessore gli abbia insegnato «come l'uom s'eterna»: se la vita umana è una corsa contro il tempo che ci conduce inarrestabile verso la dissoluzione, verso la morte, la poesia e l'impegno civile ad essa sotteso e ad essa intrinseco diventano un rimedio all'annullamento, un dono per l'attualità e la posterità – oltre che un arricchimento e una nobilitazione essenziale per se stessi, beninteso.

E ancora: quando nella narrazione del viaggio si riporta il discorso tenuto con Marco Lombardo a proposito del libero arbitrio, dopo che è stato ricordato con un ossimoro che gli uomini «soggiacciono» «(...) liberi / a maggior forza e a miglior natura» (*Purgatorio* XVI 79-80), si sottolinea come «(...) se il mondo presente disvia, / in voi è la cagione, in voi si cheggia» (vv. 83-84), per cui ora il viandante può ben considerare che «(...) la mala condotta / è la cagion che il mondo ha fatto reo» (vv. 103-104), non una naturale corruzione umana.

Quindi, in questo «(...) viver ch'è un correre alla morte» (canto XXXIII 54), l'esperienza purgatoriale diventa un percorso di presa di coscienza e di purificazione sublimato (e reso particolarmente efficace) attraverso la parola poetica.

Saliti poi in Paradiso, non solo si potrà attingere a quel processo per cui si arriva a «trasumanar», ad attingere alla dimensione dell'oltreumano, ma si esalta in modo eccezionale la parte più nobile della nostra componente: e il poeta lo dimostrerà proprio attraverso l'estensione inaudita e mai tentata della parola poetica, nonostante le continue affermazioni inerenti all'ineffabilità, a causa della limitatezza dell'umano sentire e delle umane capacità espressive, che costellano la terza cantica del poema.

Addirittura, con chiaro riferimento all'amarezza dell'esilio (già presente nell'evocazione, ai versi 127-42 del canto VI, della figura di Romeo di Villanova), si potrà orgogliosamente arrivare ad affermare, in apertura del canto XXV, che

...

se mai continga che il poema sacro
al quale ha posto mano e cielo e terra,
sì che m'ha fatto per molti anni macro,
vinca la crudeltà che fuor mi serra
del bello ovile ov'io dormi' agnello,
nimico ai lupi che li danno guerra

il poeta Dante Alighieri, riconosciuto come tale, potrà essere incoronato «sul fonte / del mio battesimo», nel suo «bel San Giovanni».

E questo dopo che, in apertura del canto XI, la *vis poetica* gli aveva già permesso di osservare che sono «difettivi silogismi», ragionamenti errati, quelli che fanno «(...) in basso batter l'ali l'insensata cura de' mortali»: sciolto da ogni affanno e bramosia terrena, il poeta si sente «gloriosamente accolto» (v.12), insieme all'amata «beata Beatrix, suso in cielo»; e se nel corso del canto XV racconterà di essere stato investito come messaggero del risanamento politico dall'antenato Cacciaguida, morto durante le Crociate, addirittura, all'altezza del canto XXVII, verrà investito come profeta e guida del risanamento morale-religioso dal santo martire «padre della Chiesa», san Pietro.

Come poi avrebbe detto Dostoevskij

La poesia dantesca, allora, diventerà anche mezzo di trasmissione di un nobilissimo messaggio:

...
rimossa ogne menzogna,
tutta tua vision fa manifesta;
e lascia pur grattar dov'è la rogna.
Ché se la voce tua sarà molesta
nel primo gusto, vital nodrimento
lascerà poi, quando sarà digesta:
Questo tuo grido farà come vento,
che le più alte cime più percuote;
e ciò non fa d'onor poco argomento.
(canto XVII 127-35)

Inoltre, se l'amore per la Giustizia farà disporre le anime del cielo di Giove, secondo la *fictio poetica*, a formare la scritta «DILIGITE IUSTITIAM (...) QUI IUDICATIS TERRAM» (canto XVIII, vv. 91 e 93: «Amate la Giustizia, o voi che siete prescelti per guidare il mondo applicandola nella vostra funzione di guide», in pratica), il già ricordato san Pietro addirittura imporrà al suo «nuovo discepolo» (designato con il termine di *figliuol*) di «aprire la bocca», una volta tornato nel mondo terreno, e di «(...) non asconder quel ch'io non ascondo» (canto XXVII, versi 65-66).

A questo punto, potremmo pensare che l'Alighieri pecchi un po' di presunzione, cioè rischi di risultare ispirato da ambizioni o pretese orgogliose e indisponenti; ma questo pensiero non è corretto: Dante riconosce di essere, questo sì, superbo (cioè di tendere a un amor di sé tale da rischiare di considerarsi principio e fine del proprio essere, disconoscendo quindi la propria condizione di creatura), e si sente destinato a scontare a lungo questo suo vizio nella prima cornice del Purgatorio, dopo la morte, per il desiderio di eccellenza che lo anima e lo spinge; ma non manca di rivolgere un prezioso monito a se stesso, come testimoniano i versi 19-24 del canto XXVI dell'*Inferno*, laddove, alla vista delle fiamme nelle quali erano rinchiusi i cosiddetti (non dall'autore) «consiglieri fraudolenti», si esprimerà così:

Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio
quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi,
e più lo ingegno freno ch'io non soglio,
perché non corra che virtù nol guidi;
sì che, se stella bona o miglior cosa
m'ha dato il ben, ch'io stesso nol m'invidi.

Convinto di avere un compito da svolgere, è cosciente delle proprie eccelse capacità, e dei propri limiti e difetti, però, allo stesso tempo; e sceglie di rivolgersi verso la nobilitazione della sua essenza più intima mettendosi al servizio dell'umanità, comunicando attraverso la poesia.

Dunque, il ruolo assunto da questa poesia dantesca (ruolo che si può estendere alla



poesia in generale, quando arriva ad alti livelli), decisamente attuale e fecondissimo, è quello di strumento e creazione di analisi, denuncia della fragilità dell'esistenza umana, guida morale e, in senso ampio, politica, piacevole evocazione immaginativa, tutti elementi di una vitalità e di una validità che promettono di essere un ponte verso l'eternità, e che spingono a nobilitare davvero ogni aspetto della nostra componente umana, con una fede e una speranza nell'uomo che quasi non trovano eguali, e che mostrano veramente come propellente di un percorso del genere sia anche ciò che Dostoevskij definì come salvezza del mondo, e che è caratteristico dell'essenza poetica (e artistica): la bellezza.

Anno XXXIII · 90 · Gennaio-Aprile 2018

Religioni e Società

Rivista di scienze sociali della religione

Minoranze e diaspore religiose nella società globale contemporanea
Religious Minorities and Diasporas in Contemporary Global Societies

ARNALDO NESTI, *Editoriale*

SAGGI

EMANUELA C. DEL RE, *The New Role of Religious Minorities in Contemporary Globalized Societies*

FENGGANG YANG, *Religious Minorities in Communist China*

DEBIDATTA AUROBINDA MAHAPATRA, *Ontological Needs and Protracted Conflict: the Case of Rohingya Minority in Myanmar*

ROBERTA RICUCCI, *Giovani stranieri cristiani in Italia. Una minoranza invisibile che interroga i luoghi di culto etnici*

MARIA IMMACOLATA MACIOTI, *Le minoranze nell'interpretazione sociologica e dintorni*

NAHRO ZAGROS, NICOLAMARIA COPPOLA, *Being a Religious Minority in the Middle East. Identity, Rights and Political Representation: the KRI Experience*

NOTE

SIMONA SCOTTI, *Spirito e Spirits. Religione e lifestyles*

MASSIMO POMI, *Un uomo di minoranza. Edmondo Marcucci e la piccola repubblica cosmopolita della nonviolenza nell'Italia di metà Novecento*

ABRAHAM BANDA ROBLES, MARÍA EUGENIA FLORES TREVIÑO, *Hacia una tipología del discurso religioso. Un estudio de caso: El sermón evangélico/protestante en Monterrey, México*



Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma

www.libraweb.net



GIOVANNI DELLA CROCE, NELLA NOTTE DEL DESIDERIO

di Carmelo Mezzasalma

L'esperienza poetica di san Giovanni della Croce (1542-1501), nata nell'umiliazione di una prigioniera conventuale a Toledo, a distanza di secoli è ancora in grado di illuminarci circa lo stretto rapporto tra il desiderio e il divino.

Alla memoria di suor Giovanna della Croce, carmelitana scalza, e nel comune amore per il grande mistico, poeta e padre del Carmelo.

Un'«eternità senza sponde»

Michel de Certeau (1925-1986), uno dei più grandi pensatori religiosi del Novecento, nel suo capolavoro che è *Fabula mistica. La spiritualità religiosa tra il XVI e il XVII secolo*, ha scritto pagine bellissime sul desiderio che è al centro dell'identità umana. Nel metterlo in rapporto con l'esperienza mistica, egli annota ad un certo punto: «È mistico colui o colei che non può fermare il cammino e, con la certezza di ciò che gli/le manca, di ogni luogo e oggetto sa che *non è questo*, che qui non si può risiedere né contentarsi *di quello*. Il desiderio crea un eccesso. Eccede, passa e perde i luoghi. Fa andare più lontano, altrove. Non abita da nessuna parte»¹. Così l'esperienza mistica deve essere colta in una «eternità senza sponde», come del resto l'esperienza della poesia, dal momento che anche Dio, per così dire, non ha linea di costa, mentre il desiderio dei nostri cuori si dimostrerà per conseguenza infinito per estensione e durata. Del resto Philip Sheldrake, nel suo bel libro *Befriending Our Desires*² ci parla con insolita efficacia di questo sconosciuto che è il desiderio, autentico e profondo motore dell'identità umana. La sua forza, che è anche passione – e passione incarnata, certo, che tende al piacere dei sensi –, è anzitutto un dono di Dio, anzi un suo appello. E può essere la chiave (non il nemico!) di tutto un cammino spirituale. È qui, infatti, il mistero di una umanità come la nostra che gode di un desiderio profondissimo, di ampiezza infinita, il quale in ultima analisi, come ci assicurano i mistici d'ogni tempo, soltanto in Dio potrà trovare appagamento. E come ci conferma anche l'esperienza di san



Giovanni della Croce. Tuttavia, in una mentalità ancora viva ai nostri giorni, e forse per effetto di una superficiale e ambigua «educazione cattolica», per molte persone la parola «desiderio» è fondamentalmente associata alla sola sessualità. Con conseguenze disastrose e distruttive sia per la fede che per l'identità umana. In realtà, è senz'altro vero che sessualità e spiritualità sono profondamente collegate, nonostante la predisposizione negativa da parte di persone religiose verso i temi sessuali in passato e l'attuale commercializzazione del «sesso», – il che in definitiva sembrano raggiungere lo stesso risultato ovvero l'ignoranza del desiderio. Resta però il fatto che il desiderio è molto più ampio della sessualità. Il desiderio, in effetti, come affermava Michel de Certeau, «crea un eccesso» nei mistici, nei poeti o anche nelle persone dotate di una sensibilità autentica e davvero profonda. Magari in circostanze particolari di acuta sofferenza oppure nella necessità di superare modelli culturali asfissianti e deludenti.

Poco importa. Quello che importa, invece, è il fatto che, come scrive Philip Sheldrake, «(...) ciascuno di noi è animato da una energia che può portarci a intraprendere la ricerca di qualcosa di più oppure bloccarci facendoci sentire nostalgia di ciò che non abbiamo»³. E questo vale per ogni essere umano a tal punto che «(...) tutti conosciamo persone che si buttano a capofitto negli avvenimenti della vita e nelle relazioni con una passione insolita. La loro energia può attrarre ma, allo stesso tempo, spaventa. In queste persone si avverte un senso di inquietudine. Sembrano soffrire di un desiderio insaziabile di più vita – una fame e una sete che non si placano mai»⁴. Eppure, se l'identità umana ci è stata donata da Dio, allora è altrettanto vero che il desiderio è ciò che alimenta la spiritualità che sia soltanto umana o religiosa. Come quella espressa da quel grande mistico e poeta che è stato Giovanni della Croce.

Giovanni della Croce, nostro contemporaneo?

In ogni caso, prima di immergerci alquanto nella sua straordinaria avventura spirituale e poetica, è bene chiarire subito un punto essenziale: si tratta, nel nostro intento e nella scelta di questo tema, di rendere «contemporaneo» un mistico e un poeta di quel lontano XVI secolo? Non proprio. Crediamo, piuttosto, e a ragione, che sia necessario lasciare Giovanni della Croce nel passato perché ci possa veramente parlare. Pretendendo, infatti, di renderlo subito nostro contemporaneo, lo deformeremmo certamente. D'altronde, non è mai detto che la sua stessa esperienza religiosa, e a maggior ragione poetica, possano essere capite alla lettera anche dai carmelitani e dalle carmelitane di oggi. Si tratta, invece, di interiorizzare il suo insegnamento più profondo di quanto non appaia un'applicazione letterale ma, alla resa dei conti, deformante. In realtà, non si è abbastanza notato che certe culture, ogni cultura del passato, non ci «parlerebbero» più dal momento che, semplicemente, fossero assimilate alla nostra. Soltanto chi non s'identifica con me – e particolarmente in un tema così cruciale come il desiderio –, potrà insegnarmi qualcosa (e prima di tutto su me stesso). Ed è dunque il rispetto verso un'esperienza religiosa e poetica, davvero quasi assoluta nella sua irripetibilità, a fornirci l'unica chiave in grado di illuminare la nostra stessa esperienza.

Rispettare, allora, il pensiero di Giovanni della Croce significa, dopo tutto, lasciarlo esistere. Non chiedergli tutto e subito, accordargli bastante fiducia da credere sempre, se non nella sua verità, almeno nella sua buona fede. Nel rispetto, tutte le sue intui-

zioni sono date come attuabili. In ogni caso il rispetto della sua esperienza e del suo pensiero esigerà ogni rifiuto di integrarlo a forza nella nostra cultura, ma non il rifiuto che i suoi testi possano parlare a noi, così come siamo. Accoglierlo come meglio possiamo e come lo riceviamo, ossia come egli lo dice. Ecco, quindi, le domande che poniamo alla sua esperienza e ai suoi testi: Giovanni della Croce riesce a capirci quando gli parliamo dei momenti bui della nostra vita? Ha sperimentato anche lui, nella ricerca di Dio, quelle situazioni estreme della vita dove tutto sembra crollare? La questione è molto concreta, anche nel caso si voglia privilegiare la sua straordinaria esperienza poetica.



A ben vedere, niente, nella sua esperienza religiosa, come anche in quella poetica, lascia presagire che l'una e l'altra siano state frutto di una felice e comoda disposizione di carattere o di ciò che si dice il «talento». Al contrario, la personalità di Giovanni della Croce, come già i suoi scritti mistici e poetici, era stata forgiata da una convergenza di amore e dolore.

Perdente fin dall'inizio

Giovanni intanto era nato nella Spagna del XVI secolo, in quella superpotenza che ben conosciamo, che però era afflitta da una povertà diffusa e da profonde discriminazioni, dove, per i perdenti, l'esistenza in quel mondo post-medievale era incerta, avveniva in condizioni igieniche pessime e poteva diventare talvolta persino brutale. Se Giovanni ha vissuto come ha fatto, non è stato certamente perché nella sua giovinezza era rimasto protetto. Al contrario, era rimasto esposto alle peggiori ferite della vita, rimanendone forgiato per sempre. Tuttavia, non è nostra intenzione qui ripercor-



rere le tappe principali della sua vita ⁵, quanto piuttosto soffermarci sull'esperienza cruciale della sua avventura umana e spirituale, ma per porci una domanda tutt'altro che peregrina in un tempo, come il nostro, in cui anche i poeti sono diventati legioni e tutti sembrano scrivere poesie: da che cosa nasce l'esperienza della poesia in Giovanni della Croce e, per conseguenza, anche in noi? Almeno come possibilità di capirla o praticarla?

A ventun anni, infatti, egli si trovava al punto di dover decidere il proprio futuro. Entrato nell'Ordine dei Carmelitani, era rimasto così sconvolto dal rilassamento spirituale dell'Ordine da pensare di ritirarsi tra i Certosini per vivere un'autentica esperienza di fede. E fu a quel tempo che egli incontrò a Medina Teresa d'Avila (1515-1582), che gli apparve subito molto concreta e degna di fiducia in fatto dell'esperienza del Dio cristiano. Teresa, proprio ad Avila, aveva dato inizio ad una «riforma» del ramo femminile dello stesso Ordine carmelitano (1562) e il movimento stava iniziando a diffondersi in tutta la Spagna. Giovanni trovò in Teresa una donna di fede in cui sembravano realizzarsi tutti i suoi ideali, un impegno per Cristo senza imbottiture o protezioni. Teresa e Giovanni divennero intimi amici poiché si capivano a vicenda nel loro intento di cercare Dio. Così Giovanni, con l'aiuto di Teresa, dette origine alla «riforma» del ramo maschile dell'Ordine carmelitano.

Ma la «riforma» di Teresa e Giovanni scatenò un vero e proprio terremoto in tutta la Spagna. La «riforma», ieri come oggi, di un Ordine religioso o anche della Chiesa è un compito estremamente duro. Ne sa qualcosa, tra l'altro, anche il povero, per così dire, papa Francesco, nell'attuale situazione della Chiesa, che si vede accusato addirittura di «eresia» perché vuole riportarla al suo autentico fondamento evangelico. Infatti, la «riforma» di una qualsiasi istituzione religiosa non suscita spesso, anche tra i così detti devoti, slanci di carità o di amore verso Dio. Tutt'altro. In ogni caso, quando Giovanni incontrò Teresa, egli non aveva alcuna esperienza perfino del suo ministero sacerdotale. Lei lo aiuterà a formarsi, mentre lui formava lei: un paradosso, si direbbe, ma non tanto tra personalità accese da un autentico desiderio di passione e verità nei confronti di Dio. Soltanto che il loro impegno e caldo entusiasmo cozzò violentemente con i benpensanti che, ahimè, non mancano mai. E fu l'inizio di una lotta furibonda e senza esclusione di colpi.

Nel «ventre della balena»

L'animosità dapprima repressa tra i due schieramenti, tradizionalisti e riformati, venne improvvisamente alla luce nel 1577, avendo come obiettivo principale proprio Giovanni della Croce. In una fredda notte, agli inizi di dicembre, venne fatta irruzione nella sua cappellina ad Avila e il giovane frate fu condotto via per essere interrogato e punito. Poi scomparve. Neppure Teresa seppe dove si trovava. In realtà, era stato portato a Toledo, incarcerato in una vera prigione e poi in uno sgabuzzino conventuale, quasi senza luce e lì abbandonato. Per Giovanni, il carcere doveva significare malnutrizione, flagellazioni regolari, – essendo un «ribelle» –, abiti imputriditi e pidocchi. A questo si accompagnava una sorta di tortura psicologica che i suoi carcerieri inscenavano dinanzi al suo sgabuzzino e soprattutto facendo in modo che le loro frasi si agittassero nella sua mente e nella sua anima: insinuavano che sarebbe uscito fuori in una

bara, mentre dicevano che la «riforma» – l’opera insomma della sua vita –, era completamente fallita.

Tuttavia, la questione era molto di più che un semplice conflitto umano tra due schieramenti opposti di tradizionalisti e riformatori. Giovanni stesso, più tardi, interpreterà questa drammatica esperienza della sua vita come una partecipazione nel segno del profeta Giona, «inghiottito dalla balena», e così la descriverà in un lettera del 6 agosto 1581. Tre giorni nel ventre della terra: questo è il significato che egli darà alla sua terribile prigionia per di più voluta dai suoi «confratelli». E confesserà ancora che ciò che lo aveva fatto profondamente soffrire era la preoccupazione che Teresa e gli altri potessero pensare ad un suo tradimento. Eppure, da tutto questo dramma nascerà una grande poesia, la poesia di Giovanni della Croce che, un altro grande poeta spagnolo del Novecento, Damaso Alonso, riaprirà, per meglio comprenderla e assimilarla, in piena Seconda Guerra mondiale e che raccomanderà così ai suoi lettori: «(...) se riuscissi a far loro dimenticare [scriverà⁶], per un momento, questo attrito della vita, che è così duro. Nel mondo vi sono mari di sangue. Il cuore di questi uomini sarà ora in agonia, così come il mio»⁷.

Una grande poesia, tra l’umano e il divino

In sostanza, per Giovanni – chiuso nella prigionia di Toledo –, tutto avveniva contemporaneamente, dai maltrattamenti fisici a quelli psicologici e spirituali. Non solo il turbinio folle dell’ansietà della sua mente, ma anche del rapporto con quel Dio in cui credeva: solo tenebre e nient’altro. Di fatto, proprio quando, più che mai, aveva necessità-desiderio di sentire la presenza divina, il suo Dio gli sembrava distante, per non dire estraneo e decisamente superfluo per la sua condizione. Giovanni stesso si sentiva straniero nei confronti di questo Dio. In realtà Giovanni era come un bambino indifeso.

Era stato trascinato al di là della soglia delle proprie possibilità umane, condotto fino ad una di quelle situazioni estreme della vita dove la sola alternativa che rimane è la scelta tra uno Spirito che dona pienezza e un orrido caos! Era come se l’anestetico profuso dalla vita normale avesse cessato per sempre il suo effetto, il suo «io interiore fosse stato violentemente messo a nudo» ed ora egli soffriva, come mai in precedenza, per un Dio completamente scomparso. E questa era la vera piaga del cuore, capace di strappargli un grido amaro e lancinante: «Dove sei?». Da questo grido nascerà, paradossalmente, una delle più grandi poesie di tutti i tempi, quel *Cantico spirituale* di Giovanni della Croce che viene modellato sul tormento e le vestigia dell’estasi amorosa nel biblico *Cantico dei cantici*:

Dove ti sei nascosto,
Amato, lasciandomi gemente?
Come un cervo fuggisti,
dopo avermi ferita;
invocandoti sono uscita, ma eri sparito.
O pastori, voi che andrete
fin lassù tra gli addiacci dell’altura,



se colui che io adoro
per un caso vedeste,
ditegli quanto soffro, peno e muoio.
Alla ricerca dei miei amori
andrò per i monti e le riviere;
né fiori coglierò,
né temerò le fiere,
oltrepassando i forti e le frontiere⁸.

Si tratta delle prime strofe del *Cantico*, una delle poesie che il prigioniero di Toledo compose durante la sua prigionia e che egli manteneva a memoria. In modo sorprendente, e che non finisce di stupire, fu proprio qui, in queste circostanze drammatiche, che ha avuto inizio l'attività di poeta e scrittore maturo di Giovanni della Croce. I suoi libri successivi, da *La salita del Monte Carmelo* a *Fiamma viva d'amore*, alla celebre *Notte oscura*, sono commentari, per così dire, alla sua poesia. Non fanno altro che sviluppare le poesie facendovi continuamente riferimento e, attraverso di esse, condurci al crogiuolo nel quale sono stati forgiati.

Il silenzio del desiderio

Dopo nove mesi di prigionia, Giovanni riesce a fuggire. L'alternativa era la morte, dato il suo stato di debilitazione. A notte fonda, attraverso una finestra, si cala lungo le mura della città con una striscia di coperte annodate. Di là compie il suo incerto tragitto fino al rifugio delle monache di Teresa. Il suo aspetto faceva impressione, e in seguito, in modo originale, dirà: «Ho preso più frustrate di san Paolo». Tuttavia la fuga fisica non significò affatto, per Giovanni, la chiusura definitiva della questione. Quello che era successo a Toledo superava di gran lunga il conflitto umano che lo aveva reso possibile. Di fatto, sebbene fosse riuscito a fuggire, la sua «resurrezione» non consisteva certo nella fuga. Giovanni era tornato in vita ancora prima che i suoi amici lo aiutassero a rimettersi.

La poesia che aveva composto in prigione era piuttosto un «segno» che là era scattato qualcosa in lui, qualcosa che – si badi – non era stato possibile prima! Quei versi di Giovanni non parlavano solo di una fame crudele di Dio, in una circostanza di atroce solitudine, ma anche di un «dono» capace di soddisfare quella fame di Dio. Anni più tardi, nella *Salita al Monte Carmelo*, giungerà a dire una espressione impressionante, e a tutt'oggi sorprendente: «Vedo bene che Cristo è conosciuto molto poco da coloro che credono di essergli amici»⁹. In questo senso, scrivendo di Cristo nel *Cantico*, dovrà riconoscere che questo dono di «essergli amico» è frutto di «amore nell'intelligenza mistica», dunque nel desiderio o nel tuffarsi dentro il mistero dell'affettività. Le sue poesie non sono scaturite, allora, semplicemente dal suo genio, ma da un incontro: da un incontro, dice lui, con Cristo, da quanto Cristo gli ha dato là, nella prigione, di «conoscere», «sentire», «desiderare». Nel *Cantico* chiamerà questo incontro con Cristo «(...) musica nel silenzio, / la solitudine sonora, / la cena che rallegra e inamora»¹⁰. Così Giovanni là, nella prigionia, nel bel mezzo di una tenebra indicibile, parla di «(...) una certa compagnia e forza da cui l'anima è tanto assistita e

rinvigorita»¹¹. Una presenza delicata, impercettibile, «oscura», che si dissolve se Giovanni tenta di descriverla, ma che sostiene la sua vita: è la presenza del desiderio, quindi della poesia con la quale potrà soltanto «evocare» quell'incontro e quella «visita» di Cristo.

È proprio nel momento dell'oscurità che quella «visita» gli si è dischiusa. Un Dio che si dà, dopo tutto, nella povertà e a chi, a sua volta, è povero. Anche Giovanni, nel dramma della prigionia, è terribilmente povero da condividere con Cristo la ferita della vita. L'uno e l'altro, quindi, possono incontrarsi in questa ferita. Ma la poesia – la poesia non solo da interpretare ma da vivere –, è possibile fuori da questo «impatto» con la ferita della vita? In ogni caso, la storia di Giovanni è iniziata da qui, dal suo bisogno di Colui che lo aveva «ferito», ma che è anche risorto per poterlo sanare. L'impatto di Cristo su di lui, gli ha spalancato gli orizzonti della speranza, anche per noi e per il mondo. Così la vicinanza intima di Cristo è, alla fine, la parola di speranza che Giovanni rivolge a coloro che, in determinate circostanze di amore e dolore, si sentono incapaci di cambiare. E l'incontro che avviene nella preghiera, la preghiera che scaturisce da un amore credente, mette in moto questa trasformazione. Questa opera di trasformazione da parte di Dio, Giovanni l'ha chiamata «notte». La preghiera ci conduce a questo, ci mette in contatto con la nostra povertà. Così come la poesia. La povertà è un luogo sicuro per starci, perché il Cristo che vi si dona, è colui che per primo ha condiviso questa notte, trovandovi la nostra povertà e stando lì. Fino alla fine.

¹ M. de Certeau, *Fabula mistica*, tr. it. Il Mulino, Bologna 1987, pp. 404-405.

² P. Sheldrake, *Befriending Our Desires*, tr. it. *Farsi amico il desiderio*, Queriniana, Brescia 2018.

³ *Ibidem*, p. 9.

⁴ *Ivi*.

⁵ Esistono, per fortuna, diverse biografie che illustrano a dovere l'itinerario umano e spirituale di Giovanni della Croce. Quella più accreditata e scientificamente fondata è stata scritta dal carmelitano p. Bruno di Gesù Maria, *San Giovanni della Croce*, Editrice Ancora 1963, ormai introvabile. Più recente, e a carattere divulgativo, c'è quella di Pierre Lauzeral, *Giovanni della Croce*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1987. Ma non è difficile rintracciarne altre ugualmente informate e sicure.

⁶ D. Alonso, *La poesia di san Giovanni della Croce*, tr. it. Edizioni Abete, Roma 1958. Il saggio, suggestivo e ancora molto stimolante, è stato scritto nel 1944.

⁷ *Ibidem*, p. 10.

⁸ Giovanni della Croce, *Cantico spirituale. Canzoni tra l'anima e lo Sposo*, in Giovanni della Croce, *Poesie*, Edizioni del Messaggero di Padova, 1998, traduzione mia, pp. 50-51. L'immagine del cervo ha un significato emblematico nella lirica amorosa dei tempi del santo: Garcilaso (*Egloga II*) che rimanda, a sua volta, al modello di Virgilio (*Eneide*, IV, 69 e 78). Eppure, Giovanni della Croce, fin dalle prime battute del *Cantico*, crea una mirabile fusione tra elementi diversi attraverso il sofferto calore della sua invocazione mistico-lirica.

⁹ *Id*, *Salita al Monte Carmelo*, Libro secondo, 7,12.

¹⁰ *Id*, *Cantico spirituale B*, in *Poesie*, cit., p. 65.

¹¹ *Id*, *Notte oscura*, Libro secondo 11,7.



GIACOMO LEOPARDI E IL SENTIRE COMUNE DELL'«UMANA COMPAGNIA»

di Gaspare Polizzi

Leopardi, un «classico» – secondo la definizione che ne dà Italo Calvino, che lo annovera, unico italiano, fra i classici – perché inattuale, ma insopprimibile all'interno della cultura moderna. La riflessione sulla condizione umana e sul rapporto dell'uomo con la natura si intrecciano nella sua poesia e nella sua speculazione filosofica, avendo per obiettivo la ricerca delle «ragioni della verità».

Leopardi è un classico?

Italo Calvino ricorda che «La gioventù comunica alla lettura come a ogni altra esperienza un particolare sapore e una particolare importanza; mentre in maturità si apprezzano (si dovrebbero apprezzare) molti dettagli e livelli e significati in più»¹. E nella terza definizione consegnata al suo prezioso *Perché leggere i classici* leggiamo: «3. I classici sono libri che esercitano un'influenza particolare sia quando s'impongono come indimenticabili, sia quando si nascondono nelle pieghe della memoria mimetizzandosi da inconscio collettivo o individuale». Nessuno potrebbe smentire l'esperienza indimenticabile che ha vissuto nella lettura dei *Canti* o delle *Operette morali*, anche quando sia rimasta nascosta, come antica esperienza scolastica, «(...) nelle pieghe della memoria mimetizzandosi da inconscio collettivo o individuale». Ma Leopardi è sì un «classico», ma non è un poeta/pensatore attuale, perché è un classico nel senso fornito da Calvino nelle sue definizioni 13 e 14: «È classico ciò che tende a relegare l'attualità al rango di rumore di fondo, ma nello stesso tempo di questo rumore di fondo non può fare a meno»; «È classico ciò che persiste come rumore di fondo anche là dove l'attualità più incompatibile fa da padrona». E non è un caso che

per esemplificare questa attualità come rumore di fondo Calvino scelga proprio la condizione di studio e di lettura di Leopardi, nella biblioteca voluta dal padre Monaldo: «Erano le condizioni che si realizzavano in pieno per Leopardi, data la sua vita nel paterno ostello, il culto dell'antichità greca e latina e la formidabile biblioteca trasmessigli dal padre Monaldo, con annessa la letteratura italiana al completo, più la francese, ad esclusione dei romanzi e in genere delle novità editoriali, relegate tutt'al più al margine, per conforto della sorella ("il tuo Stendhal" scriveva a Paolina). Anche le sue vivissime curiosità scientifiche e storiche, Giacomo le soddisfaceva su testi che non erano mai troppo *up to date*: i costumi degli uccelli in Buffon, le mummie di Federico Ruysch in Fontenelle, il viaggio di Colombo in Robertson». Non per caso Calvino aveva citato soltanto Leopardi tra gli italiani. «M'accorgo che Leopardi è il solo nome della letteratura italiana che ho citato. Effetto dell'esplosione della biblioteca [della biblioteca intesa nella forma datale da Monaldo]». Ho richiamato le belle pagine di Calvino, lettore attento e acuto di Leopardi, perché permettono di avvicinarci all'inattualità di Leopardi, rendendo conto della sua insopprimibile presenza nella cultura moderna.



Il tuo Stendhal" scriveva a Paolina). Anche le sue vivissime curiosità scientifiche e storiche, Giacomo le soddisfaceva su testi che non erano mai troppo *up to date*: i costumi degli uccelli in Buffon, le mummie di Federico Ruysch in Fontenelle, il viaggio di Colombo in Robertson». Non per caso Calvino aveva citato soltanto Leopardi tra gli italiani. «M'accorgo che Leopardi è il solo nome della letteratura italiana che ho citato. Effetto dell'esplosione della biblioteca [della biblioteca intesa nella forma datale da Monaldo]». Ho richiamato le belle pagine di Calvino, lettore attento e acuto di Leopardi, perché permettono di avvicinarci all'inattualità di Leopardi, rendendo conto della sua insopprimibile presenza nella cultura moderna.

Inattualità della visione tragica del mondo

La presenza di Leopardi oggi è profondamente segnata dalla sua inattualità. La classicità leopardiana è in quanto tale inattuale, perché si misura con i tempi diversi della



cultura e della civiltà mantenendo uno scarto permanente rispetto ai problemi «attuali» di ogni tempo. Ma è ancor più inattuale per la radicalità della sua visione tragica della vita e del mondo. Come scrisse Giulio Bollati in un lucidissimo saggio del 1968 (e l'anno va segnalato), Leopardi fu «(...) il primo poeta maledetto dell'età borghese, o, se si preferisce adottare un'altra scala di riferimenti, uno dei primi scrittori moderni condannato e messo al bando per motivi ideologici e d'ordine pubblico, in attesa di eventuali riabilitazioni postume. Questo era il prezzo da pagare per chi lavorava a costruire, nel vivo di una opposizione appassionata e militante, l'inestimabile patrimonio di una alternativa culturale valida ben oltre i tempi brevi e l'orizzonte limitato dell'Ottocento italiano»². Costruire «l'inestimabile patrimonio di una alternativa culturale valida» equivale a confrontarsi, da uomo di lettere, con la vita civile del proprio tempo: «(...) prosa e vita civile sono anche per lui, come per i contemporanei d'avanguardia, in un rapporto di stretta interdipendenza». Leopardi visse fino in fondo, almeno tra il 1824 e il 1827, questo impegno, che «(...) sul piano dell'attività militante immediata (...) si risolse in una sconfitta durissima», seguita da «un aspro rifiuto». Bollati restituiva così Leopardi al suo impegno «poetico» nel presente, nella convinzione che «Non esiste forse altro scrittore che abbia sentito più acutamente di Leopardi il problema se si possa, a come si possa fare ancora poesia in una fase della storia umana dominata dal primato dell'economia». La valutazione «politica» di Bollati pone Leopardi dinanzi al proprio tempo e alla modernità proprio in quanto poeta. Un poeta che – come scrive Bruno Biral – «(...) si fissò sulla condizione spirituale dell'uomo moderno che deve lottare, soltanto con le proprie forze, contro una realtà ostile, imm modificabile»³.

Il Leopardi moderno, a noi vicino

Il Leopardi moderno a noi vicino è il poeta, notissimo, della Ginestra che evoca

(...) il pensiero,
Sol per cui risorgemmo
Della barbarie in parte, e per cui solo
Si cresce in civiltà, che sola in meglio
Guida i pubblici fati (...)

ed elogia il «Magnanimo animale» che

(...) dà la colpa a quella
Che veramente è rea, che de' mortali
Madre è di parto e di voler matrigna.
Costei chiama inimica; e incontro a questa
Congiunta esser pensando,
Siccome è il vero, ed ordinata in pria
L'umana compagnia,
Tutti fra sé confederati estima
Gli uomini, e tutti abbraccia
Con vero amor, porgendo

Valida e pronta ed aspettando aita
Negli alterni perigli e nelle angosce
Della guerra comune. Ed alle offese
Dell'uomo armar la destra, e laccio porre
Al vicino ed inciampo,
Stolto crede così qual fora in campo
Cinto d'oste contraria, in sul più vivo
Incalzar degli assalti,
Gl'inimici obbliando, acerbe gare
Imprender con gli amici,
E sparger fuga e fulminar col brando
Infra i propri guerrieri.
Così fatti pensieri
Quando fien, come fur, palesi al volgo,
E quell'orror che primo
Contra l'empia natura
Strinse i mortali in social catena,
Fia ricondotto in parte
Da verace saper, l'onesto e il retto
Conversar cittadino,
E giustizia e pietade, altra radice
Avranno allor che non superbe fole,
Ove fondata probità del volgo
Così star suole in piede
Quale star può quel ch'ha in error la sede.



La solidale unità dei «mortali in social catena» permane un appello attuale e universale, nel segno del contrasto a ogni forma di antropocentrismo e della rivendicazione della fragilità della «Mortal prole infelice». E tuttavia oggi che l'umanità fa massa a dimensione planetaria portando con sé tutti gli effetti di un oggetto globale che modifica nel profondo gli equilibri detti un tempo «naturali», risulta difficile riproporre una contrapposizione così netta tra uomini e natura e si comprende meglio come la «social catena» debba piuttosto unire gli uomini non soltanto contro le avversità e le catastrofi naturali, ma anche, e forse soprattutto, nel contrasto degli effetti deleteri dei loro stessi comportamenti globali sul clima e sull'ambiente.

Porgere orecchio alla «natura primitiva»

Allora, dinanzi alla nuova condizione globale dell'umanità, si trova un maggior consentire, oggi, con il ragionare di Plotino che, a conclusione del *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, così consola l'amico che vorrebbe, dinanzi all'infelicità propria e dell'umanità tutta, togliersi la vita: «Così è veramente, Porfirio mio. Ma con tutto questo, lascia ch'io ti consigli, ed anche sopporta che ti preghi, di porgere orecchie, intorno a questo tuo disegno, piuttosto alla natura che alla ragione. E dico a quella natura primitiva, a quella madre nostra e dell'universo; la quale se bene non ha mostrato di amarci, e se bene ci



ha fatti infelici, tuttavia ci è stata assai meno inimica e malefica, che non siamo stati noi coll'ingegno proprio, colla curiosità incessabile e smisurata, colle speculazioni, coi discorsi, coi sogni, colle opinioni e dottrine misere: e particolarmente, si è sforzata ella di medicare la nostra infelicità con occultarcene, o con trasfigurarcene, la maggior parte. E quantunque sia grande l'alterazione nostra, e diminuita in noi la potenza della natura; pur questa non è ridotta a nulla, né siamo noi mutati e innovati tanto, che non resti in ciascuno gran parte dell'uomo antico. Il che, mal grado che n'abbia la stoltezza nostra, mai non potrà essere altrimenti. Ecco, questo che tu nomini error di computo; veramente errore, e non meno grande che palpabile; pur si commette di continuo; e non dagli stupidi solamente e dagli idioti, ma dagli ingegnosi, dai dotti, dai saggi; e si commetterà in eterno, se la natura, che ha prodotto questo nostro genere, essa medesima, e non già il raziocinio e la propria mano degli uomini, non lo spegne. E credi a me, che non è fastidio della vita, non disperazione, non senso della nullità delle cose, della vanità delle cure, della solitudine dell'uomo; non odio del mondo e di se medesimo; che possa durare assai: benché queste disposizioni dell'animo sieno ragionevolissime, e le lor contrarie irragionevoli. Ma contuttociò, passato un poco di tempo; mutata leggermente la disposizione del corpo; a poco a poco; e spesse volte in un subito, per cagioni menomissime e appena possibili a notare; rifassi il gusto alla vita, nasce or questa or quella speranza nuova, e le cose umane ripigliano quella loro apparenza, e mostransi non indegne di qualche cura; non veramente all'intelletto; ma sì, per modo di dire, al senso dell'animo. E ciò basta all'effetto di fare che la persona, quantunque ben conoscente e persuasa della verità, nondimeno a mal grado della ragione, e perseveri nella vita, e proceda in essa come fanno gli altri: perché quel tal senso (si può dire), e non l'intelletto, è quello che ci governa. Sia ragionevole l'uccidersi; sia contro ragione l'accomodar l'animo alla vita: certamente quello è un atto fiero e inumano. E non dee piacer più, né vuoi elegger piuttosto di essere secondo ragione un mostro, che secondo natura uomo. E perché anche non vorremo noi avere alcuna considerazione degli amici; dei congiunti di sangue; dei figliuoli, dei fratelli, dei genitori, della moglie; delle persone familiari e domestiche, colle quali siamo usati di vivere da gran tempo; che, morendo, bisogna lasciare per sempre: e non sentiremo in cuor nostro dolore alcuno di questa separazione; né terremo conto di quello che sentiranno essi, e per la perdita di persona cara o consueta, e per l'atrocità del caso? Io so bene che non dee l'animo del sapiente essere troppo molle; né lasciarsi vincere dalla pietà e dal cordoglio in guisa, che egli ne sia perturbato, che cada a terra, che ceda e che venga meno come vile, che si trascorra a lagrime smoderate, ad atti non degni della stabilità di colui che ha pieno e chiaro conoscimento della condizione umana. Ma questa fermezza d'animo si vuole usare in quegli accidenti tristi che vengono dalla fortuna, e che non si possono evitare; non abusarla in privarci spontaneamente, per sempre, della vista, del colloquio, della consuetudine dei nostri cari. Aver per nulla il dolore della disgiunzione e della perdita dei parenti, degli intrinsechi, dei compagni; o non essere atto a sentire di sì fatta cosa dolore alcuno; non è di sapiente, ma di barbaro. Non far niuna stima di addolorare colla uccisione propria gli amici e i domestici; è di non curante d'altrui, e di troppo curante di se medesimo. E in vero, colui che si uccide da se stesso, non ha cura né pensiero alcuno degli altri; non cerca se non la utilità propria; si gitta, per così dire, dietro alle spalle i suoi prossimi, e tutto il genere umano: tanto che in questa azione del privarsi di vita, apparisce il più schietto, il più sordido, o certo il men bello e men liberale amore di se medesimo, che si trovi al mondo.

In ultimo, Porfirio mio, le molestie e i mali della vita, benché molti e continui, pur quando, come in te oggi si verifica, non hanno luogo infortuni e calamità straordinarie, o dolori acerbi del corpo; non sono malagevoli da tollerare; massime ad uomo saggio e forte, come tu sei. E la vita è cosa di tanto piccolo rilievo, che l'uomo, in quanto a sé, non dovrebbe esser molto sollecito né di ritenerla né di lasciarla. Perciò, senza voler ponderare la cosa troppo curiosamente; per ogni lieve causa che se gli offerisca di appigliarsi piuttosto a quella prima parte che a questa, non dovia ricusare di farlo. E pregatone da un amico, perché non avrebbe a compiacergliene? Ora io ti prego caramente, Porfirio mio, per la memoria degli anni che fin qui è durata l'amicizia nostra, lascia cotesto pensiero; non volere esser cagione di questo gran dolore agli amici tuoi buoni, che ti amano con tutta l'anima; a me, che non ho persona più cara, né compagnia più dolce. Vogli piuttosto aiutarci a sofferir la vita, che così, senza altro pensiero di noi, metterci in abbandono. Viviamo, Porfirio mio, e confortiamoci insieme: non ricusiamo di portare quella parte che il destino ci ha stabilita, dei mali della nostra specie. Si bene attendiamo a tenerci compagnia l'un l'altro; e andiamoci incoraggiando, e dando mano e soccorso scambievolmente; per compiere nel miglior modo questa fatica della vita. La quale senza alcun fallo sarà breve. E quando la morte verrà, allora non ci dorremo: e anche in quell'ultimo tempo gli amici e i compagni ci conforteranno: e ci rallegrerà il pensiero che, poi che saremo spenti, essi molte volte ci ricorderanno, e ci ameranno ancora».

Le «ragioni della verità»

Diamo ascolto alla «natura primitiva, a quella madre nostra e dell'universo», che «(...) ci è stata assai meno inimica e malefica, che non siamo stati noi coll'ingegno proprio, colla curiosità incessabile e smisurata, colle speculazioni, coi discorsi, coi sogni, colle opinioni e dottrine misere». Arriviamo a comprendere che siamo noi a provocare il danno maggiore. E piuttosto che volere la fine nostra e dell'umanità rendiamoci conto, ascoltando la nostra natura, che sempre di nuovo «(...) rifassi il gusto alla vita, nasce or questa or quella speranza nuova, e le cose umane ripigliano quella loro apparenza, e mostransi non indegne di qualche cura; non veramente all'intelletto; ma sì, per modo di dire, al senso dell'animo». E anziché scegliere il proprio interesse, anche con il darci la morte, seguendo «(...) il più schietto, il più sordido, o certo il men bello e men liberale amore di se medesimo, che si trovi al mondo». «Viviamo, Porfirio mio, e confortiamoci insieme: non ricusiamo di portare quella parte che il destino ci ha stabilita, dei mali della nostra specie. Si bene attendiamo a tenerci compagnia l'un l'altro; e andiamoci incoraggiando, e dando mano e soccorso scambievolmente; per compiere nel miglior modo questa fatica della vita. La quale senza alcun fallo sarà breve. E quando la morte verrà, allora non ci dorremo: e anche in quell'ultimo tempo gli amici e i compagni ci conforteranno: e ci rallegrerà il pensiero che, poi che saremo spenti, essi molte volte ci ricorderanno, e ci ameranno ancora». Incoraggiarsi, darsi «soccorso scambievolmente»: quale invito più caldo e «umano» si può pensare per gli uomini del nostro tempo, scossi dai più vasti terremoti nell'equilibrio umano e terrestre, in preda e diffuse paure e alla perdita di riferimenti, in una parola risucchiati dal gorgo diffuso e talvolta vincente del nichilismo.



La presenza leopardiana nel sistema odierno della cultura si esprime nella divaricazione tra due visioni del mondo. Da un lato il «pensatore negativo», da privilegiare per il suo aspetto «oscuro» e per la sua consapevole reazione rispetto ai tempi moderni, in una logica di ripiegamento sul valore storico e universalmente consistente del discorso poetico, oltre il nostro tempo e contro il nostro tempo; dall'altro il «pensatore illuminato», razionalmente travagliato, alla continua ricerca del vero, del «sistema», di una logica «vera» del mondo della natura e degli uomini che – se pure «acerba» e «trista» – rimane l'unica peculiarità degli uomini moderni. È la logica presentata nell'epistola *Al conte Carlo Pepoli* (composta a Bologna nel marzo 1826):

L'acerbo vero, i ciechi
destini investigar delle mortali
e dell'eterne cose; a che prodotta,
a che d'affanni e di miserie carca
l'umana stirpe; a quale ultimo intento
lei spinga il fato, e la natura; a cui
tanto nostro dolor diletto o giovi:
con quali ordini e leggi a che si volva
questo arcano universo; il qual di lode
colmano i saggi, io d'ammirar son pago.
In questo specular gli ozi traendo
verrò: che conosciuto, ancor che tristo,
ha i suoi diletto il vero.

In definitiva, si tratta di ritrovare nel pensiero leopardiano quelle «ragioni delle verità» («Lo scopo della filosofia – in tutta l'estensione di questa parola – è il trovar le ragioni delle verità. Queste ragioni non si trovano se non nelle relazioni di esse verità, e col mezzo del generalizzare», *Zibaldone* 947, 16 aprile 1821), che consentano di aprirsi a una «ultrafilosofia» che superi gli esiti nefasti della civiltà dell'illuminismo, quali il cosmopolitismo e la dissoluzione delle illusioni, anche sociali e storiche, e si apra a un orizzonte «iper-illuminista». Oltrepassando la dicotomia illuministica di natura e ragione, e facendo leva sul sentire comune degli uomini Leopardi, nei versi della *Ginestra*, e ancor più nelle pagine del *Dialogo di Tristano e di un amico*, guarda al vero, avendo per metodo l'indagine sui «rapporti» contingenti e complessi che legano gli uomini fra loro e con il mondo naturale, e per obiettivo la solidarietà che riunisce gli uomini in una «social catena», «(...) dando mano e soccorso scambievolmente; per compiere nel miglior modo questa fatica della vita»⁴.

¹ I. Calvino, *Italiani, vi esorto ai classici*, «L'Espresso», 28 giugno 1981, pp. 58-68; quindi in Id., *Perché leggere i classici*, Oscar Mondadori, Milano 1995, pp. 5-13.

² G. Bollati, *Introduzione*, in G. Leopardi, *Crestomazia italiana. La prosa*, a cura di G. Bollati, Einaudi, Torino 1968, p. XCVIII; quindi in G. Bollati, *Giacomo Leopardi e la letteratura italiana*, a cura di G. Panizza, Introduzione di L. Blasucci, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 118 (da cui si cita).

³ B. Biral, *La posizione storica di Giacomo Leopardi*, Einaudi, Torino 1974, p.20.

⁴ Mi permetto di rinviare, per gli aspetti più generali, a G. Polizzi, *Leopardi e "le ragioni della verità"*. *Scienze e filosofia della natura negli scritti leopardiani*, Prefazione di R. Bodei, Carocci, Roma 2003 e sul tema specifico a Id, *Lettera a un giovane del XXI secolo: inattualità e presenza di Leopardi*, «Italia contemporanea», 236, settembre 2004, pp. 427-435.



DINO CAMPANA O DELLA FORZA EVOCATIVA DELLA POESIA

di Giuseppe Giachi

Una vita segnata dalla malattia mentale e dalla poesia, dall'incomprensione dei contemporanei e dal desiderio di essere riconosciuto, dall'anelito di libertà e dalla reclusione. L'esperienza artistica di Dino Campana è certamente legata alle sue drammatiche vicende esistenziali, ma la potenza evocativa della sua poetica, che riesce a rinnovare ad ogni lettura sensazioni forti ed emozioni poderose, dimostra come egli non possa essere confinato nell'angusto *cliché* del poeta pazzo.

L'enigma della poesia

Appassionato di Dino Campana da molti anni, ad ogni rilettura dei *Canti Orfici* vedo apparire sempre una miriade di immagini che accompagnano riflessioni quasi sempre nuove o almeno rinnovate. Immagini con immagini, riflessioni con riflessioni ed immagini e riflessioni fra di loro, sono tutte collegate in un'eco di relazioni, emozionanti stimolanti. Fatico a stargli dietro. È questa una peculiarità della poesia di Campana? Se si pensa alla poesia in generale, non è semplice darle una definizione univoca, un po' com'è difficile definire la felicità. Etimologicamente poesia deriva da *poiesis* (ποίησις) che significa propriamente il fare dal nulla, quindi rinvia all'atto della creazione. Più propriamente, la poesia è la «(...) capacità di produrre composizioni verbali in versi, cioè secondo determinate leggi metriche, o secondo altri tipi di restrizione»¹. Queste restrizioni appaiono oggi, ed in molti casi, ampiamente attenuate, se non saltate del tutto. Nello stesso Campana le «prose poetiche» occupano molte pagine dei *Canti Orfici* e ne rappresentano la struttura più peculiare. Ma poesia come creazione appare definizione troppo generica, anche se estremamente suggestiva: la si potrebbe applicare a tutte le arti e, più in generale, a tutte quelle attività umane che, apparentemente dal nulla, producono cose nuove o nuovi modi di vedere le cose.



Allora la poesia si potrebbe tentare di definirla osservandone alcuni aspetti o sue specifiche componenti. Esplicitandone la metrica per esempio o indagando la musicalità che ci si associa (ma abbiamo già detto che le «restrizioni» della metrica non sempre sono presenti, mentre forse la musicalità in senso esteso deve esservi presente). Oppure, si può considerare la capacità evocativa della poesia (la forza di creare immagini e sentimenti nel lettore). E ancor più importante, forse, si può considerare la capacità della poesia di mettere in relazione i fatti, le cose, i pensieri, sempre nella mente del lettore o anche di più lettori allo stesso modo o nello stesso tempo.

Un interruttore che si accende sempre

Di tutto questo nell'opera campaniana vi è un'inesauribile e sempre vivida testimonianza. Se provassimo a fare il banalissimo gioco di aprire a caso le pagine dei *Canti Orfici* (ma anche degli inediti pubblicati, dopo la sua morte), ne avremmo una facile riprova. Un esempio. Apro senza guardare il volumetto tascabile con le poesie di Dino Campana che tengo sempre a portata di mano², e gli occhi mi cadono su un brano de *Il Russo*: «In un ampio stanzone pulverulento turbinavano i rifiuti della società. Io dopo due mesi di cella ansioso di rivedere esseri umani ero rigettato come da onde ostili». Decadenza, disperazione, marginalità, costrizione, isolamento, bisogno di relazioni umane, barriere insormontabili, diffidenza, rifiuto. Questi sono gli elementi che immediatamente vengono evocati: sensazioni forti, emozioni poderose ed immagini da inferno dantesco con anime disperate prese nel turbinio della polvere. Perché c'è anche il movimento, quasi un moto perpetuo vorticoso e le onde nemiche che respingono; e qui, per un contemporaneo che legge fumetti, la prima immagine è quella di un supereroe cattivo che sbatte all'indietro il protagonista che prova compassione per gli ultimi, i sofferenti della società. Troppo o troppo poco, non è questo che conta: vale il fatto che l'interruttore comunque si accende sempre con le poesie di Campana e produce sempre relazioni fertili nella mente, al di là di considerare cosa questi effetti possano produrre o dove possano portare. Questo dipende dal lettore.

Gli elementi costitutivi e ricorrenti della poesia di Dino Campana sono tutti di grande impatto sia sotto il profilo razionale che sotto quello psicologico. Hanno a che fare con una visione del mondo in cui l'umanità e la natura sono «impastate» in un magma caotico, ribollente, spaventoso e fertile.

L'acqua è uno di questi elementi, un *topos*³, come direbbero gli eruditi, fra i più ricorrenti nei *Canti Orfici*, nelle diverse forme di pioggia, di fiumi e di mari che appaiono in una molteplicità di colori e di significati. Ma elemento sostanziale lo è anche, e forse più, il paesaggio stesso, inteso come l'insieme dei monti, delle foreste, delle pianure, del cielo: un *habitat* per l'uomo solitario che lo attraversa, ed anche un'entità autonoma, viva e imperscrutabile che tutto contiene. Il rapporto fra il paesaggio e l'uomo è tutto in queste parole finali di Pampa: «Sotto le stelle impassibili, sulla terra infinitamente deserta e misteriosa, dalla sua tenda l'uomo libero tendeva le braccia al cielo infinito non deturpato dall'ombra di Nessun Dio».

I colori variegati delle città

E fra i *topoi* vi sono le città: mitiche, decadenti, odorose, descritte con i colori più variegati che imprime loro la luce nello scorrere delle ore del giorno e della notte (Ge-

nova, Bologna, Firenze, Faenza, Montevideo, Buenos Aires). E vi sono anche la notte, la luce, le donne ed il ricordo.

Tanti elementi che si fondono in una forza evocativa potentissima che al lettore non lascia scampo. Ne viene inondato, stimolato. Ad una lettura iniziale, anche superficiale, le sinapsi si mettono in moto, inevitabilmente.

Un altro esempio. Ecco l'*incipit* di *La Notte*, che apre i *Canti Orfici*: «1. Ricordo una vecchia città, rossa di mura e turrata, arsa su la pianura sterminata nell'Agosto torrido, con il lontano refrigerio di colline verdi e molli sullo sfondo. Archi enormemente vuoti di ponti sul fiume impaludato in magre stagnazioni plumbee: sagome nere di zingari mobili e silenziose sulla riva: tra il barbaglio lontano di un canneto lontane forme ignude di adolescenti e il profilo e la barba giudaica di un vecchio: e a un tratto dal mezzo dell'acqua morta le zingare e un canto, da la palude afona una nenia primordiale monotona e irritante: e del tempo fu sospeso il corso».

C'è la città, c'è il paesaggio, c'è la luce, c'è il fiume, ci sono gli uomini e le donne: tutto si tiene in una visione dinamica, sonora, ancorché sospesa nel tempo. Perché ci sono i colori, c'è la musica.

Tutto questo fa sì che le parole di Dino Campana ce lo facciano immediatamente riconoscere come un consimile, un abitante della medesima realtà, uno con cui condividiamo la percezione del mondo. Al di là del tempo che ci separa.

Fra poesia e follia

Quanto la percezione della poetica campaniana ha a che vedere con le vicende tribolate della sua esistenza? Tutto e niente. Tutto se consideriamo evidentemente il formarsi dei suoi versi attraverso le sue vicende esistenziali, particolarmente traumatiche, estreme in alcuni casi, vicende che dalla giovinezza in poi si sono originate anche dal suo voler essere poeta, dal suo sentirsi totalmente poeta: la sua ragione di esistere. Niente se vogliamo attingere pienamente alla potenza delle sue parole, senza confinarlo nella gabbia definitoria di poeta pazzo, che invece di esaltarne l'importanza letteraria, rischia di ghezzizzarlo, di emarginarlo quanto lo è stato in vita.

Mi domando se i cenni biografici su Dino Campana possano far correre il rischio di far propendere la bilancia verso la suddetta gabbia. Tuttavia preferisco correre il rischio: le vicende della sua esistenza, invece di marcare una distanza temporale, devono servire ad esaltare il sentimento di universalità che la lettura dei *Canti Orfici* procura.

Sintetizzando da diverse fonti, ecco brevi cenni sulla sua vita.

Dino Campana nasce a Marradi, in provincia di Firenze, il 20 Agosto 1885. Figlio di un insegnante di scuola elementare, Giovanni Campana, e di una casalinga, Fanny Luti, fin da bambino mostra irrequietezza ed una straordinaria sensibilità. Qualcuno lo descrive come eccessivamente impulsivo ed aggressivo, forse costui pregiudizialmente orientato dai problemi psichici che avevano afflitto lo zio Torquato. Da tutto ciò si determina la diffidenza dei compaesani nei suoi confronti e l'isolamento più o meno volontario di Dino. Nel 1906 si arriverà anche, per veri o presunti problemi psicologici, al suo primo ricovero per qualche tempo in un ospedale psichiatrico a Imola.

Fa studi a Marradi e poi a Faenza, dove inizia anche il liceo terminato fra Torino e Car-



magnola. Segue quindi i corsi di Chimica presso l'Università di Bologna e Firenze, senza grande successo.

Non è tipo da vita ordinaria e per le sue intemperanze ha a che fare con la polizia e le istituzioni psichiatriche. Preferisce viaggiare: nel Nord Italia, in Svizzera, a Parigi (1907), in Argentina (1908). Viene anche arrestato in Belgio e trattenuto in un ospedale psichiatrico a Tournais. Soprattutto si muove intorno a Marradi, spostandosi a piedi sui sentieri appenninici e raggiungendo spesso Firenze.

Coltiva anche una vocazione letteraria travolgente, che diventerà la ragione della sua vita («la giustificazione della mia esistenza», dirà). I primi frutti sono apparsi in riviste goliardiche a Bologna (1912-1913). Per un certo tempo (1913-1914) cerca di entrare in contatto con i circoli letterari e culturali fiorentini (in particolare con gli intellettuali delle riviste letterarie «La Voce» e «Lacerba»), conoscendo tra gli altri Giovanni Papini, Ardengo Soffici, Giuseppe Prezzolini, Emilio Cecchi, Giuseppe De Robertis, Giovanni Boine. Andato smarrito il manoscritto di prose poetiche e versi che aveva presentato a Papini e Soffici per un giudizio (intitolato *Il più lungo giorno*, sarà ritrovato tra le carte di Soffici nel 1971, e pubblicato nel 1973), Dino Campana riscrive i testi a memoria e li pubblica a sue spese presso la tipografia Ravagli di Marradi nel 1914, avvalendosi anche di una sottoscrizione di conoscenti.

All'inizio della guerra, Campana vorrebbe arruolarsi come volontario, ma viene esonerato dal servizio militare, ufficialmente per problemi di salute fisica, in realtà perché segnalato ormai come malato psichiatrico grave.

Dopo una tumultuosa relazione (1916-1917) con Sibilla Aleramo, di cui rimane la testimonianza della corrispondenza pubblicata nel 1958, e altri viaggi (Torino, Domodossola, Ginevra...), finì i suoi giorni nel manicomio di Castelpulci, in cui fu internato nel 1918.

Da allora Campana non scrisse più un verso fino alla sua morte, avvenuta per setticemia nel 1932.

La notte della cometa

Vicende esistenziali più che tribolate ed oggi indagate a fondo, perché l'interesse su Campana sembra crescere costantemente. Ne *La notte della cometa* di Sebastiano Vassalli si è guardato ai suoi conflitti con la famiglia e con la società circostante, prendendo posizione per un poeta vittima dell'incomprensione ed osteggiato a tutti i livelli: un creatore geniale al di fuori della portata di gran parte dei suoi contemporanei e per questo in costante furioso conflitto con le istituzioni pubbliche e private, con il senso comune dell'esistenza si potrebbe dire. Si è guardato con interesse quasi romanzesco anche al suo rapporto sentimentale con Sibilla Aleramo: basti ricordare il film *Un viaggio chiamato amore* del 2002 (regia di Michele Placido, con Stefano Accorsi nel ruolo di Campana e Laura Morante nel ruolo di Sibilla Aleramo)⁴.

Sono stati realizzati anche apprezzabilissimi fumetti, oggi si direbbe *graphic novel*⁵, sulla vita di Dino Campana: *Vita disegnata di Dino Campana*, di Pablo Echaurren, e *Campana*, di Simone Lucciola e Rocco Lombardi.

Per tacere della musica ispirata dai Canti Orfici: basti rinviare a Marco Parente che con il suo recentissimo *I passi della cometa* ha realizzato una performance sonora affascinante ispirata dal ritmo e dalla musicalità della poesia di Campana.

Biografie, film, fumetti e musica affiancano una produzione critica letteraria sempre più vasta, quasi sconfinata, che dagli anni 70 del novecento in poi è venuta formandosi a ritmi esponenziali⁶.

Tuttavia, grande merito per la raccolta di documenti di e su Dino Campana occorre attribuirlo a Gabriel Cacho Millet (1939-2016) che con il suo lavoro incessante ed appassionato ha recuperato materiali importantissimi per una ricostruzione, la meno approssimativa possibile, della vita del poeta di Marradi. Le sue pubblicazioni principali lo testimoniano: *Le mie lettere sono fatte per essere bruciate* (1978), *Dino Campana fuorilegge* (1985), *Souvenir d'un pendu* (1985), *Dolce illusorio sud* (1997), *Sperso per il mondo* (2000).

Per riprendere il discorso sulla capacità evocativa della poesia campaniana può essere citato da ultimo anche il recente cortometraggio *L'alluvione ha sommerso...* di Luca Dal Canto, soggetto e sceneggiatura di Dino Castrovilli e Giuseppe Giachi, 2016, con il quale si è inteso fare emergere la «relazione» fra la poesia di Campana e la scomparsa nell'Arno in piena durante l'alluvione del 1966 della copia dell'edizione originale dei *Canti Orfici* posseduta da Eugenio Montale⁷. Un'occasione per tornare ancora ai *Canti Orfici* dalla cui ennesima rilettura si sono scatenati rimandi, sono state evocate immagini e sensazioni, si sono costituite relazioni fra elementi diversi e lontani nel tempo: il paesaggio campaniano (il Casentino, Firenze...), la forza dell'acqua che sovrasta tutti, la perdita del manoscritto *Il più lungo giorno*, la tragedia dell'alluvione del 1966.

A dimostrazione ancora una volta che la rilettura dei *Canti Orfici* è sempre utile: apre a nuove scoperte, ogni frase produce immagini che tutte insieme la nostra mente non può contemporaneamente trattenere. Bisogna leggerli e rileggerli; l'effetto che produce tale rilettura non è mai sterile.

Occorre sempre partire, o ripartire, dalla poesia di Dino Campana, che non ha bisogno di essere attualizzata perché attuale lo è in sé. La distanza temporale con i fatti della vita del poeta, tutti degni di interesse, di approfondimento, di attenzione, non deve né può prendere il sopravvento, fare ombra o creare diversivi rispetto alla capacità evocativa della sua poesia ed al potere di agire di questa sulla mente. Se mi è concesso esagerare, rivolgendomi da appassionato agli appassionati lettori ed estimatori campaniani: quello che detiene la sua poesia è un potere psicotropo senza effetti collaterali, se non benefici.

¹ <http://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/poesia/>

² S. Vassalli e C. Fini (a cura di), *Dino Campana, Opere, Canti Orfici – Versi e scritti sparsi pubblicati in vita – Inediti*, TEA, Milano 1989.

³ *Topos* s. m. [traslitt. del gr. τόπος «luogo»] (pl. *topoi*, gr. τόποι). – Luogo comune, motivo ricorrente, in un'opera, nella tematica di un autore o di un'epoca.

⁴ Altri film su Dino Campana sono: *Il più lungo giorno*, 1997, regia di Roberto Riviello; *Inganni*, 1985, regia di Luigi Faccini; *Dino Campana*, 1974, regia di Marco Moretti.

⁵ P. Echaurren, *Vita disegnata di Dino Campana*, Editori del Grifo, Montepulciano 1994; S. Lucciola e R. Lombardi, *Campana*, Giuda Edizioni, Ravenna 2014.

⁶ Per una bibliografia campaniana può essere citato *La sua critica mi ha ridato il senso della realtà. Bibliografia campaniana ragionata 1912 etc...* di Marcello Verdenelli e Giampaolo Vincenzi, Edilazio, Roma 2011.

⁷ Vedi la poesia *L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili...* di Eugenio Montale, composta nei giorni immediatamente successivi all'alluvione, in *Satura* del 1971. G. Giochi è stato co-sceneggiatore del cortometraggio su Dino Campana *L'alluvione ha sommerso...* di Luca Dal Canto (2016) ed è autore di un fumetto non ancora edito sulla vita del grande poeta.



UN POETA CHE VIENE DAL PASSATO E LEGGE IL FUTURO NEL PRESENTE: PIER PAOLO PASOLINI

di Daniele Balicco

Lo sguardo tragico, antimodernista, di fatto conservatore, di Pasolini – acuito dalla lezione di Ernesto de Martino – legge i cambiamenti che avvengono a grandi passi nella società italiana dei primi anni 70 del Novecento come una «mutazione», una sorta di «fine del mondo», una vera e propria apocalissi culturale che travolge anche il mondo della cultura umanistica dello stesso poeta, sotto i colpi del capitalismo e dell'omologazione consumistica. Un'analisi non nuova, ma resa vivissima dal suo potente intuito sociale e mediatico e dalla forza «ustionante» della sua prosa.

Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.
Vengo dai ruderi, dalle chiese,
dalle pale d'altare, dai borghi
abbandonati sugli Appennini o le Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.
Giro per la Tuscolana come un pazzo,
per l'Appia come un cane senza padrone.
O guardo i crepuscoli, le mattine
su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,

come i primi atti della Dopostoria,
cui io assisto, per privilegio d'anagrafe,
dall'orlo estremo di qualche età
sepolta. Mostruoso è chi è nato
dalle viscere di una donna morta.
E io, feto adulto, mi aggiro
più moderno di ogni moderno
a cercare fratelli che non sono più
(da *Poesia in forma di rosa*,
di P.P. Pasolini)



La «mutazione antropologica» della società italiana

È stato Pier Paolo Pasolini più di ogni altro, in Italia, ad insistere sul pericolo di quella che ai suoi occhi appariva come una vera e propria «mutazione antropologica» della società. Penso, come è ovvio, agli articoli pubblicati per lo più sul «Corriere della Sera», durante la breve direzione di Piero Ottone, successivamente raccolti in *Scritti Corsari* e in *Lettere Luterane*. Alfonso Berardinelli e Piergiorgio Bellocchio, introducendo in due edizioni diverse quegli scritti¹, hanno sostenuto, non senza ragione, che Pasolini, in questi pezzi giornalistici, in realtà, non andava scoprendo davvero nulla di nuovo. Tutte le tesi con cui armava, infatti, le sue requisitorie contro l'americanizzazione della società italiana, il nuovo fascismo dei consumi e della televisione, il nuovo edonismo eterodiretto, erano ormai diventate, da anni, patrimonio comune quanto meno della «nuova sinistra». Qualche data: *L'uomo a una dimensione* di Marcuse² è del 1964; tradotto in Italia nel 1967, supererà le 150.000 copie vendute nel 1968. Il noto capitolo sull'*Industria culturale* della *Dialettica dell'Illuminismo* di Horkheimer/Adorno³ è, addirittura, di trent'anni prima. «Quaderni Rossi» e «Quaderni Piacentini» iniziano a pubblicare nei primi anni Sessanta.

Anche se, in quegli anni, più che la teoria critica, francofortese od operaista, sono molto probabilmente alcuni saggi di Ivan Illich (come per esempio *Descolarizzare la società o Rovesciare le istituzioni*⁴) e soprattutto la lezione di Ernesto de Martino, a radicalizzare ulteriormente lo sguardo tragico, antimodernista, di fatto conservatore, di Pasolini. Per lo scrittore friulano la mutazione può essere letta, infatti, come una sorta di «fine del mondo», come una vera e propria apocalissi culturale che fa sprofon-



dare il presente in un «nuova preistoria». Pasolini non ha potuto leggere *La fine del mondo*⁵, il capolavoro postumo di Ernesto de Martino; ma conosceva molto bene il suo lavoro e, soprattutto, l'articolo che anticipa le tesi del volume: *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*⁶, pubblicato nel 1964 sulla rivista «Nuovi Argomenti», di cui era lui stesso condirettore, insieme ad Alberto Moravia. La riflessione di Pasolini sulla «mutazione antropologica» della cultura italiana risente fortemente della lettura di questo saggio⁷. Ma mentre De Martino si limita ad un'analisi comparata fra rituali della fine del mondo, referti psichiatrici e forme simboliche della cultura contemporanea, Pasolini individua la causa di questa apocalisse dell'umano nel capitalismo a lui contemporaneo. Per Pasolini, il capitale come forma di potere è capace, infatti, attraverso la coazione al consumo e alla diffusione di una comunicazione mediatica ubiquitaria, di «addomesticare» l'umano, di «plasmare» i sogni, i desideri, la capacità lavorativa, la sessualità, la vita corporea. È, in altre parole, «un potere mutageno» in grado di produrre una forma di vita propria.

Una prosa agilissima ed ustionante

Ma tutto questo poco serve per comprendere l'importanza storica di questi scritti. Perché quello che è stupefacente del Pasolini, corsaro e luterano, è la «forza retorica» con cui quelle tesi si trasformano, nella sua scrittura, da analisi teoriche in un vero e proprio gesto fisico d'allerta. Perché se dovessimo descrivere il senso, più che il contenuto, dei suoi continui e ripetuti interventi, lo dovremmo immaginare come una sorta di mantra che pressappoco suonerebbe così: «Buona parte di quello che era stato previsto e teorizzato si sta realizzando ora, mentre scrivo, davanti ai miei occhi. Ed è una vera e propria catastrofe, portata da uno sviluppo senza progresso e da una modernizzazione folle, per di più subita, anomica e livellatrice». Con queste poche tesi elementari, ripetute ossessivamente, e con una prosa agilissima ed ustionante, Pasolini mostrerà, proprio dalla terza pagina del quotidiano dell'alta borghesia milanese, la corrosione, la deformazione, l'abbruttimento delle forme elementari della vita quotidiana in Italia. In realtà, senza saperlo, stava descrivendo le forme comuni della società nella quale buona parte della generazione di chi scrive, nata poco dopo la morte di Pasolini, è poi cresciuta. Al di là dunque di un mero interesse storico per la sua figura di artista e di intellettuale, questi scritti ci possono ancora essere utili oggi, almeno per due ragioni.

La prima: nello sguardo tragico di Pasolini verso il presente e, soprattutto, nel tono apocalittico del suo giudizio, si esprime, anche attraverso gli autorisarcimenti illusori di cui la sua falsa coscienza artistica è maestra, la cognizione imperfetta della fine «anzitutto» del «suo» mondo. Più precisamente: la fine storica di un certo modo comune di considerare la cultura umanistica come attributo delle classi dominanti, dunque come segno di distinzione, di prestigio o anche solo di ascesa sociale: «I sottoproletari, fino a pochi anni fa, rispettavano la cultura e non si vergognavano della propria ignoranza. Anzi, erano fieri del proprio modello popolare di analfabeti in possesso però del mistero della realtà. Guardavano con un certo disprezzo spavaldo i "figli di papà", i piccoli borghesi, da cui si dissociavano, anche quando erano costretti a servirli. Adesso, al contrario, essi cominciano a vergognarsi della propria ignoranza: hanno abiu-

rato dal proprio modello culturale (i giovanissimi non lo ricordano neanche più, l'hanno completamente perduto), e il nuovo modello che cercano di imitare non prevede l'analfabetismo e la rozzezza. I ragazzi sottoproletari – umiliati – cancellano nella loro carta d'identità il termine del loro mestiere, per sostituirlo con la qualifica di "studente". Naturalmente da quando hanno iniziato a vergognarsi della loro ignoranza, hanno anche cominciato a disprezzare la cultura (caratteristica piccolo borghese, che essi hanno subito acquisito per mimesi). Nel tempo stesso, il ragazzo piccolo borghese, nell'adequaresi al modello televisivo – che, essendo la sua classe a creare e a volere, gli è sostanzialmente naturale – diviene stranamente rozzo e infelice. Se i sottoproletari si sono imborghesiti, i borghesi si sono sottoproletarizzati»⁸.

Un potente intuito animale, sociale e mediatico

È interessante questo passo di Pasolini perché mostra molto bene due fenomeni reali e distinti: il primo lo riguarda di persona. Quello che Pasolini imperfettamente intuisce è che nella nuova società che si sta formando sotto ai suoi occhi la cultura umanistica non è più un oggetto di desiderio sociale. E quindi lui stesso, in quanto intellettuale, poeta, letterato, non godendo più del privilegio di essere un oggetto di quel desiderio, si trasformerà, anche attraverso il potere di «re-incantamento» sociale del cinema, in un autore abilissimo nel trovare nello scandalo e nella trasgressione una soluzione di compromesso a questa catastrofe reale del prestigio.

Del resto, la figura stessa di Pasolini, che non giganteggia davvero per robuste abilità teoriche, quanto per un potente intuito animale, sociale e mediatico, è la testimonianza diretta di questo passaggio da un mondo culturale che ancora affida prestigio e mediazione al ruolo di intellettuale, e perfino di letterato o di artista, ad un universo economico che spazza via queste figure sociali perché da sé autogestisce egemonia e consenso. Di tutto questo ne è prova la sua trasformazione, negli anni del postmodernismo e perfino in un suo recente *revival* critico, in autore/icona di una ribellione solo visionaria e trasgressiva ad un presunto onnipotente potere divoratore.

Il secondo fenomeno mostrato da questo brano riguarda invece l'oggetto. Pasolini intuisce, e con grande intelligenza e anticipo, la rapidissima disgregazione dei modelli di autostima delle classi subalterne indotta dalla distorsione di uno sviluppo, come fu quello del *boom* italiano, «(...) che si compie attraverso l'espansione del consumo di beni privati piuttosto che di beni pubblici»⁹. Qui, forse senza saperlo, la sua analisi coglieva davvero uno dei punti centrali della «mutazione» italiana: quella di una modernizzazione accelerata in una forma Stato debole, incapace di «alterità» e di controllo generale sul piano della produzione industriale, anche solo nell'imposizione di vincoli strutturali di politica economica. Lo Stato italiano, infatti, nella sua storia repubblicana, non ha saputo, né per tantissime ragioni potute, mitigare gli effetti più sconsiderati della modernizzazione né tantomeno valorizzare, all'interno di questa, settori strategici di sviluppo. L'affondamento delle ricerche sull'elettronica dell'Olivetti, all'avanguardia mondiale alla fine degli anni Cinquanta, e la devastazione fisica e sistemica degli equilibri urbani e, più in generale, di un paesaggio umanizzato in millenni¹⁰, sono solo due, fra i molti esempi possibili, degli effetti «mutanti» di questo nodo irrisolto che Pasolini intuì con incredibile anticipo e chiaroveggenza.



Lo sguardo inorridito

La seconda ragione, invece, dell'attualità di questi pezzi giornalistici, riguarda direttamente il presente, perché il suo sguardo inorridito sulla metamorfosi della vita quotidiana in Italia, necessariamente «denaturalizza», straniandolo, l'universo dei consumi di massa e dell'industria culturale con cui, a partire quanto meno dagli anni Settanta, buona parte delle nuove generazioni ha imparato a pensare il mondo; e a viverlo. Pasolini, per questo, è un buon punto di partenza per cercare di capire che cosa si nasconda sotto quello che la teoria internazionale ha chiamato, per oltre trent'anni, postmodernismo. È un buon punto di partenza, ma non basta. Serve uno sguardo critico capace di comprendere e disaggregare, accanto all'evolversi di questa «tendenza», la sovrapposizione caotica, e non necessariamente interdipendente, di diversi processi storici concomitanti: anzitutto una grave crisi del capitalismo occidentale (1967/73) a cui è seguita una veloce ristrutturazione, lo sviluppo della cosiddetta «nuova economia dei distretti», la deregolamentazione progressiva dei mercati e una pervasiva, e fino ad oggi egemonica, «retorica» neoliberista; una conseguente crisi fiscale dello Stato, accompagnata da diffusa corruzione istituzionale e metamorfosi delle mafie a forma di governo adeguate allo sviluppo di quello che Debord ha definito «spettacolare integrato», di cui l'Italia doveva essere, ed è stata, sperimentazione mondiale. Ancora. La feroce sconfitta politica dei movimenti antisistemici italiani, la reazione militare dello Stato (terrorismo e strategia della tensione), una legislazione speciale dello stato d'eccezione, e una conseguente fine della politica come orizzonte comune di lotta e di acculturazione. Per finire: un poderoso salto tecnologico, informatica e cibernetica, e la contemporanea intensificazione dell'industria culturale e delle sue forme estetiche diversificate ad alfabeto generico e senso comune di massa. La «mutazione» potrebbe essere letta come l'effetto combinato, sovrapposto e casuale, dell'insieme aggregato di questi fattori eterogenei.

¹ A. Berardinelli, *Pasolini e la classe dirigente*, in P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 2008; P. Bellocchio, *Introduzione*, in P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999.

² H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, Torino 1967.

³ T.W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1966.

⁴ I. Illich, *Descolarizzare la società*, Mondadori, Milano 1973; Id., *Rovesciare le istituzioni. Un messaggio o una sfida*, Armando, Roma 1973.

⁵ E. de Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 1977.

⁶ Id., *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, in «Nuovi Argomenti», 69-71(1964), pp.105-41.

⁷ Sul rapporto fra Pasolini e De Martino si veda, almeno: N. Gasbarro, *Sacralità come ethos del trascendimento*, in A. Felice, G.P. Gri (a cura di), *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, Marsilio, Padova 2013, pp.39-54.

⁸ P.P. Pasolini, *Acculturazione e acculturazione* in Id., *Scritti corsari* [1975], Garzanti, Milano 2008, pp. 23-24.

⁹ G. Sapelli, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, Bruno Mondadori, Milano 2005, p. 29.

¹⁰ Su questi temi, è fondamentale consultare: L. Gallino, *La scomparsa dell'Italia industriale*, Einaudi, Torino 2003.



L'«OSPITE INGRATO» FRANCO FORTINI

di Luca Lenzini



Troppo poeta per essere politico, troppo politico per essere poeta, esule in patria, Franco Fortini, si era concepito come un «ospite ingrato»: una presenza scomoda nel panorama della cultura italiana del Novecento. Una poetica dai tempi lunghi, la sua, nella quale storia individuale e destini generali si intrecciano, reciprocamente implicati e dialettizzati nei suoi versi e dove il richiamo al «risveglio» dalla distrazione dell'immediato costituisce ancora uno scomodo pungolo.



«Spingere la coscienza agli estremi»

Troppo «politico» per essere poeta, troppo «poeta» per esser preso seriamente come politico: così, nel giudizio comune, è stato a lungo considerato Franco Fortini¹. «Trop-po»: per la cultura del suo tempo, per un verso o per l'altro, Fortini è sempre stato «troppo». A riprova di questo originario e perdurante peccato, nell'anno (2017) del Centenario della nascita, in occasione della ristampa di *Verifica dei poteri*² un recensore ha scritto che Fortini ha «messo a dura prova» la cultura italiana. Con ogni probabilità non intendeva essere un complimento, ma l'affermazione va presa alla lettera: in fondo, lo stesso titolo *Verifica dei poteri* (che riprendeva l'amato Manzoni) implicava una tale, per nulla occulta, intenzione. Prova, verifica, «saggio»; concetti e categorie tutte molto fortiniane. Un mese prima di morire (novembre 1994) egli ebbe a scrivere questa frase emblematica dello spirito che, di quelle prove, informa stile e sostanza: «Bisogna spingere la coscienza agli estremi. Dove, se c'è, c'è ancora e per poco. Quando non si spinge la coscienza agli estremi, gli estremismi inutili si mangiano lucidità e coscienza»³.

Difficile immaginare un programma più ostico per l'intellettuale-tipo italiano; figurarsi per un poeta. Quanto a lui, fin dalle prime composizioni (*Foglio di via*, 1946⁴) aveva concepito se stesso come un esule (l'ombra di Dante ne accompagna fedelmente il cammino), uno straniero in patria, un *outcast*; o come si definirà più tardi, in uno dei suoi libri più belli, un «ospite ingrato»⁵. L'angusta *societas* dei letterati non ne sopportò gli epigrammi, così come le schiere degli ideologi di partito ne censurarono l'indipendenza di giudizio, lo spirito critico insofferente dei dogmi, fossero quelli dello stalinismo o del togliattismo oppure quelli delle «magnifiche sorti e progressive». L'esperienza della Guerra e della Resistenza lasciarono in lui un segno tanto più indelebile in quanto, per sua stessa ammissione, vi giunse impreparato e dunque dovette scoprire da solo i propri compagni e i propri nemici, ricostruire la sua stessa cultura a partire da una prospettiva «dal basso» e nel momento più tragico. Così *Italia 1942*:

Ora m'accorgo d'amarti
Italia, di salutarti
Necessaria prigionie.

Non per le vie dolenti, per le città
Rigate come visi umani
Non per la cenere di passione
Delle chiese, non per la voce
Dei tuoi libri lontani

Ma per queste parole
Tessute di plebi, che battono
A martello nella mente,
Per questa pena presente
Che in te m'avvolge straniero.

Per questa mia lingua che dico

A gravi uomini ardenti avvenire
Liberi in fermo dolore compagni.
Ora non basta nemmeno morire
Per quel tuo vano nome antico.

I tempi lunghi della poesia fortiniana

Il destino di una tale scomoda presenza e di una voce così netta e schierata è già prefigurato in una poesia del 1953 (anch'essa riecheggiante Manzoni, oltre alla Bibbia) che s'intitola *Parabola*, e così recita:

Se tu vorrai sapere
chi nei miei giorni sono stato, questo
di me ti potrò dire.
A una sorte mi posso assomigliare
che ho veduta nei campi:
l'uva che ai ricchi giorni di vendemmia
fu trovata immatura
ed i vendemmiatori non la colsero
e che poi nella vigna
smagrita dalle pene dell'inverno
non giunta alla dolcezza
non compiuta la macerano i venti.

L'incompiutezza e il sapore aspro di cui parlano questi versi, con la discrepanza temporale che evocano, oggi sembrano tuttavia proporci un risvolto positivo, come se la poesia fortiniana avesse avuto bisogno di tempi lunghi, di un differimento, per trovare i propri interlocutori⁶. Forse solo ora i significati dell'opera cominciano a dispiegarsi senza effetti d'eco ancorati ai pregiudizi deformanti dei suoi anni. Aveva quindi ragione, l'autore di quei versi, a dirsi fuori tempo, non sincronizzato con le stagioni correnti, in qualche modo dissonante, non riportabile a misure e parametri contemporanei (non mancano nei suoi testi elementi d'intenzionale arcaismo, ostili al «moderno» preconfezionato di molto, troppo Novecento). E d'altra parte, l'immagine del frutto non colto può leggersi come una variante di quella della «pietra d'intoppo», che con le sue ascendenze (di nuovo) bibliche, rappresenta uno dei luoghi cruciali, araldici – insieme metafora e modo d'essere – del lavoro intellettuale (e poetico) dell'autore: non aveva osservato Walter Benjamin, commentando Brecht⁷ (autore prediletto da Fortini), che «(...) per chi non taglia più la strada a nessuno e non conta più molto non può accadere più nulla d'importante, che non sia la decisione di mettersi in mezzo ed obbligare gli altri a tenerne conto»? Il che vale tanto per l'opera nel suo complesso, quanto e specialmente per i libri poetici, a cui l'autore ha consegnato la quintessenza del vissuto e dello sperato. La storia individuale ed i «destini generali» sono reciprocamente implicati e dialettizzati nei versi; il tema del distacco e dell'estraneità vi s'intreccia a immagini inconciliate (*Deducant te angeli*), paesaggi degradati, negazioni ostinate (*Non è vero*) e figurazioni da «teatro della crudeltà» (così Zanzotto⁸).



Ogni luogo è una data e ogni paese un'allegoria

Al fuoco della storia in atto le drammatiche lezioni del mondo precipitano in figura, come in *4 novembre 1956* (in *Una volta per sempre*, 1963):

Il ramo secco bruciò in un attimo.
Ma il ramo verde non vuole morire.
Dunque era vera la verità.
Soldato russo, ragazzo ungherese,
non v'ammazzate dentro di me.
Da quel giorno ho saputo chi siete:
e il nemico chi è.

Non diversamente da *Foglio di via* le raccolte successive (da *Poesia ed errore*, 1959, a *Una volta per sempre*, 1963, *Questo muro*, 1973, *Paesaggio con serpente*, 1984, *Composita solvantur*, 1994) sono attente a testimoniare i crinali in cui la storia personale incontra quella collettiva, ovvero gli eventi in cui si riassume l'epoca, entro coordinate amplissime: dalla Russia all'Ungheria alla Cina, da Praga al Vietnam e da Stammheim a Baghdad ogni luogo è una data, ogni paese un'allegoria e ogni allegoria un segno che indica la necessità della scelta, la responsabilità di ognuno verso i prossimi e i futuri. Ricondurre i testi ai contesti significa, perciò, niente di meno che rifare la storia degli ultimi cinquant'anni, anzi di un secolo; ed è forse proprio questo che l'autore vorrebbe, purché quella storia sia rivisitata ancora e sempre dal basso, *ex novo*, disseppellendo – e non rimuovendo, come facciamo ogni giorno – il possibile che non è stato, le speranze deluse, le battaglie giuste e perdute. Presente e passato, vicino e lontano, guerra ed elegia, veglia e speranza, ragione e disperazione si presentano nello stesso scenario, simultaneamente, con le loro domande inevase, angoscianti e inevitabili. Così *Aprile 1961*:

La donna mi porta la posta, il pacco di libri
lucidi e tante carte da buttar via. Le morì
due anni fa, inedia e vino, il marito a Niguarda.
Il mondo, ripeti dunque, è la storia degli uomini.
I contadini di Cuba urlano contro gli aerei.
Sono un servo che servi hanno disarmato.
Giù nel cortile squadre di giovani morti
spartiscono vino e cartucce por el frente de Aragón.
Di prima mattina a Firenze era un'aria leggera.
Non so, non capisco, non parlo, lasciatemi andare.

Quando il «noi» esce di scena

A partire dagli anni Ottanta, con l'allontanarsi di un orizzonte condiviso di ideali, nel deserto di progettualità comuni e con il diffondersi del nichilismo di massa, progressivamente anche il «noi» di tanti versi esce di scena e l'esule è ancor più *in partibus*

infidelium, solo con i suoi recitativi di fronte a un pubblico assente. Il discorso assume il tono del falsetto, l'io indossa una maschera manierista; più venata d'ironia è ora la sapienza a cui testardamente allude, nel vuoto d'interlocutori visibili, la voce recitante. Si legga, in tutti i suoi infiniti tornanti di alto monologo, come a parlare fosse Prospero, *Allora comincerò...*, in *Paesaggio con serpente*:

Allora comincerò come mai fosse stata mattina
prima di questa. Mattina che annunziano
bella su tutta Europa e che scalda di raggi
la guancia e questa pagina. Comincerò
una composizione che ignoro. Anime sante,
poeti e parenti, onorati e inonorati, voi
che le catene avete solo in sogno spezzate
(e sempre piangendo di averle spezzate ma
solo in sogno) monumenti venerabili e amari
e voi, nonni e antenati, rattrappiti nei colombari
che aveste il tempo della vita intero
per domandarvi che cosa mai fosse e perché
voi e perché non voi e le bestie perché
e perché il sogno spaventoso dello scuoiato,
voi tutte queste sillabe aiutatele
che accecato un nipote compone
prima della sua fine
con quelle imprendendo già tronca un'azione
come chi per incerto cielo parte
e seppure confidi che gli aerei furiosi
alla scala casalinga vorranno restituirlo,
può trapassarlo il fuoco, precipitare urlando
e tutta lasciare in disordine la sua stanza sbalordita. E ancora:
il clamoroso parlare, la lingua sonora
degli italiani non potrà aiutarmi.
Da quanti anni sappiamo, no? che una rosa
non è una rosa, che un'acqua non è un'acqua,
che parola rimanda a parola e ogni cosa
a un'altra cosa, egualmente estranee al vero?
Bravi filosofi, menti necessarie e voi quanti
negli istituti di ricerca del mondo poderoso
ai mattini d'inverno dopo l'ora di tennis
fissate i tabulati, le analisi, le statistiche lucenti
la cultura dei batteri, il restauro degli argenti,
ah nulla potete insegnarmi
che io già non sappia, anche parlaste ore e ore.
Non è onnipotenza questa mia, è pianto di rabbia.
Neanche per la mia ignoranza domando scusa,
non c'è colpa né scusa.
Almeno una immagine, una visione sabbatica,



queste cadenze miserabili animasse!
Ma no, senza conoscenza né buona coscienza,
senza teologia, senza arte manuale
e nemmeno poesia, sebbene più ilare
che triste, più ansioso che sazio, più indistruttibile,
anche nella stanchezza di tutto il vissuto secolo,
mi avvio veloce verso il mio rancore.
E chi aprirà i vecchi miei lessici e legga
le carte soffiando la polvere, almeno
abbia un giusto scuotere del capo, il capo alzi, guardi
se la mattina è acuta, esca.

L'invito finale a uscire all'aperto suona qui come un richiamo all'oltre-letteratura, a guardare fuori di sé e a interpretare il presente; e tutto questo allude infine a un ricominciamento. «Indistruttibile» è la speranza, certo; ma il «rancore» non è lo stesso dei *losers* che il Pensiero Unico ha decretato tali nella lotta darwiniana in cui consisterebbe, finalmente, la società. Non senza il ricordo di Giobbe⁹, esso ha piuttosto a che fare con la dimenticanza e il sonnambulismo con cui, atomi consegnati a un eterno presente, senza più storia, senza compagni né futuro che non sia la prosecuzione di un tempo di *zombies*, sprofondiamo nelle sabbie mobili della palude epocale. Utopia, quel ricominciamento? Può darsi, ma niente in questi versi vive in una dimensione di astratta palingenesi o di compensi immaginari, tutt'altro; il ricordo di Eliot al v. 22 («(...) *leaving disordered papers in a dusty room*», *Animula*) introduce piuttosto, in controcanto all'aperto mattutino (la «mattina acuta»), un interno *post mortem* consegnato a una condizione anomica, un fatalismo senza ritorno quasi presago, tanti anni prima, delle Torri Gemelle.

Ricominciamento come risveglio

Ma allora ricominciamento vuol dire forse, prima di tutto, risveglio: altra parola che fa parte dei vecchi lessici del poeta (dove si contrappone al «sonno»), e che non è meno presente all'autore dei saggi e di tante, insistenti verifiche. Se esiste una cultura geneticamente ostile al risveglio, ovvero ad una assunzione di responsabilità e di coscienza, senza alibi o doppie verità, nuovo inizio solidale e fraterno, è quella in cui siamo immersi; non solo la cultura del consumo e del solipsismo collettivo, anche quella che, con un moto autistico e complice, torna ad agitare conflitti privi ormai di presa sul presente mentre svuota, sino a ridurla a parodia mediatica, la democrazia. La forza di coazione del consumismo non sarebbe tanto efficace e diffusa, s'intende, non fosse intervenuta una rimozione così devastante, per cui volontà d'intrattenere e di asopire fanno tutt'uno con il rifiuto di ogni apertura ai fantasmi del mondo globalizzato, destinati ai fondali del *Mare Nostrum* per meglio preservare i nostri «stili di vita». Tale è appunto la missione dei media: *Composita solvantur* ne registrava gli effetti in relazione alla prima Guerra del Golfo, ma il tema già affiorava nei saggi da almeno un decennio (*Il controllo dell'oblio*, 1982). Livellata ogni opinione nel palinsesto della *kermesse non-stop* allestita dall'alto, azzerati passato e presente, nell'indifferenza

convivono perfettamente catastrofe e sempre-uguale, natura e non-natura, vita e morte l'una accanto all'altra, adiacenti e in definitiva intercambiabili. È per questo motivo che il finale di un testo del 1971, «Più velenoso di quanto pensiate», c'interroga direttamente e può servirci, ancora oggi, per guardare oltre, allorché ci propone con intatta lucidità due compiti di uno stesso discorso, tutto nuovamente da meditare e riprendere.

Il primo compito, scriveva allora Fortini, «(...) è quello di far passare i nostri vicini e noi stessi dalla passività quotidiana (attraversata da sussulti di piacere e di angoscia, come i feti nelle loro acque), alla capacità di mutamento come costituzione di un progetto di se stessi; di passare dal senso di un tempo non qualificato, che si contorce nell'attimo, a quello di un tempo sostenuto dalla solidarietà e quindi volto a rendere, come diceva Merleau-Ponty, "meno fatale il disordine e meno insensata la morte"»; l'altro «(...) impone di combattere l'ipnosi indotta dall'azione come droga, la "distrazione" che viene dal falso ottimismo; ci comanda di dispiegare e di aver sempre presente la irriducibilità, la insaziabilità dei desideri e dei timori, le radici corporee della individualità, la passione per il valore del presente, la necessità di chiamare per nome i vizi e le virtù e praticarli nella loro contraddizione»¹⁰. Ci voleva davvero un ospite ingrato per ricordarcelo.

¹ Vedi F. Fortini, *Prefazione a questa ristampa*, in Id., *Dieci inverni. Contributi a un discorso socialista*, De Donato, Bari 1974, p. 11; cfr. R. Luperini, *Il futuro di Fortini*, Manni, Lecce 2007.

² F. Fortini, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e istituzioni letterarie*, Il saggiatore, Milano 1965; n. ed. ivi, 2017.

³ F. Fortini, *Lettera all'assemblea per la libertà dell'informazione*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, Mondadori, Milano 2003, p. 1754.

⁴ Tutti i testi citati sono in F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2014.

⁵ F. Fortini, *L'ospite ingrato. Testi e note per versi ironici*, De Donato, Bari 1966; poi *L'ospite ingrato primo e secondo*, Marietti, Casale Monferrato 1985 (ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit.).

⁶ Scriveva già nel 1985 Romano Luperini: «Poteva sembrare un attardato, ed era un precursore» (*La lotta mentale*, Editori Riuniti, Roma 1986, p. 111).

⁷ W. Benjamin, *Commenti a poesie di Brecht*, del 1939, ora nel vol. VII, *Scritti 1938-1940*, di Id., *Opere complete*, nella traduzione di E. Filippini; ma qui cito dalla versione di R. Solmi, *Introduzione* a W. Benjamin, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962, p. XXXI.

⁸ A. Zanzotto, *Franco Fortini: Un'obbedienza*, in Id., *Scritti sulla letteratura*, a cura di G. Villalta, Il, Mondadori, Milano 2001, p. 228.

⁹ E, secondo Luperini, di Dante (*Il futuro di Fortini*, cit., p. 59).

¹⁰ F. Fortini, *Più velenoso di quanto pensiate*, in Id., *Questioni di frontiera*, Einaudi, Torino 1977, p. 23; ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1458.



CZESLAW MILOSZ, CERCATORE DI SENSO E «CITTADINO DEL MONDO»

di Francesco Matteo Cataluccio

Czesław Miłosz, poeta lituano-polacco, eterno esule e quindi cittadino del mondo, fa della sua poesia e della sua prosa una incessante ricerca di senso, che lo colloca fra i più grandi scrittori e pensatori del nostro tempo. Laico, ma attento ai temi metafisici e religiosi, soprattutto negli ultimi anni della sua vita arriva ad uno straordinario, lancinante e struggente, dialogo con Dio.

È come leggere Leopardi

Il poeta lituano-polacco Czesław Miłosz è stato uno dei più grandi scrittori e pensatori del Novecento (merito che gli fu riconosciuto anche nella motivazione con la quale gli fu conferito il Premio Nobel nel 1980). Il suo canto ha la bellezza e il fascino dei classici, le sue riflessioni filosofiche e religiose (tra l'altro tradusse mirabilmente in polacco il *Libro di Giobbe*) mandano in frantumi i conformismi e i pregiudizi e penetrano con uno sguardo profondo e maturo nei grovigli della nostra esistenza. Leggere la poesia o la prosa di Miłosz è come leggere Leopardi: al piacere dell'incontro con parole che sembrano cristalli, tanto sono cesellate e perfette nella scelta, si unisce la sorpresa di incontrare una riflessione che ha subito, come per magia, il potere di inciderti nell'animo. Miłosz è stato un eterno esule: dalla natia Lituania, alla Polonia, alla Francia, poi alla California (dove per molti anni insegnò a Berkeley Letterature slave: la sua *History of Polish Literature*, del 1969, tradotta in italiano dalla CSEO di Bologna nel 1983, rimane insuperata per la forza e il coraggio dei giudizi e delle scelte) e infine di nuovo stabilmente in Polonia, a partire dal 2002. In fuga dal nazionalismo ottuso prima, poi dal totalitarismo comunista, infine da un modello di vita consumistico che mal si con-

ciliava con la sua natura sobria e il suo vitalismo autentico. Questa sua condizione di «senza patria» lo ha esposto drammaticamente alle bufere della vita e della storia. Sosteneva con un sorriso amaro: «La sorte di un profugo è una decadenza così grave che non l'augurerei a nessuno, a meno che non sia dotato di una salute di un cavallo, della vitalità di un cocodrillo e dei nervi di un ippopotamo».



Un continente che sembrava diviso per sempre

La sua forza consisteva nell'aver capito di poter essere cittadino del mondo, conservando la sua difficile lingua e la sua cultura di vero europeo: *Rodzinna Europa* (*Europa familiare*, e non *La mia Europa* o *L'altra Europa*, come è stato inspiegabilmente tradotto in italiano e in francese), del 1959, è l'orgogliosa e nostalgica descrizione di un continente che sembrava dovesse essere diviso per sempre. Un mondo che Miłosz si è sempre portato dentro e che gli faceva sentire familiari tra loro, e dunque a lui, il barocco di Venezia, quello di Vienna, e quello di Vilna.

Nel 1951, quando Miłosz decise di non tornare più in Polonia, scrisse una bellissima poesia, *Mittelbergeim Alsazia*, che suona come una dichiarazione di intenti:

...

La mia terra
Si trova qui e ovunque, da qualunque parte mi volga
O qualunque lingua oda
Il canto di un bimbo, la conversazione di amanti.
Più felice di altri, devo cogliere
Uno sguardo, un sorriso, una stella, una seta piegata
Sulla linea delle ginocchia. Sereno, lo sguardo attento,
Devo andare per i monti nel morbido chiarore del giorno
Al di sopra di acque, città, strade, costumi.

Poesia come salvezza

La poesia per Miłosz era la Salvezza (la sua raccolta di versi del periodo della guerra, pubblicata nel 1946, si intitolava appunto *Ocalenie, Salvezza*). Spesso Miłosz ha scritto: «(...) devo scrivere per salvarmi dallo sfacelo».



Era spietatamente cosciente dei propri limiti e di quelli della ragione umana: «Il mio sapere è esiguo, l'intelletto corto. Ce l'ho messa tutta, ho studiato, ho letto tanti libri, e niente». Miłosz ha sempre dichiarato apertamente di provare un senso di inadeguatezza della propria arte: «Potessero i miei versi aiutare il lettore a dimorare nell'“adesso”; e potessi io, come uomo, guarire dai mali della memoria (...) Se potessi ricominciare da capo, ogni mia poesia sarebbe il profilo o il ritratto di una persona concreta, o più precisamente, un lamento sopra il suo destino».

Tutta la poesia di Miłosz, e anche la sua prosa, nascono dalla ricerca incessante di un Senso. E oggi che questa sua ricerca si è interrotta (Miłosz è morto, a 93 anni, nel 2004 a Cracovia) non si può fare a meno di ricordare una strana risposta che una volta si dette, in una delle sue poesie più profonde, una meditazione sul dolore dell'esilio, *Rue Descartes* (1980):

...

E dei miei peccati gravi uno è quello che meglio ricordo:
Percorrendo una volta un sentiero nel bosco lungo un ruscello
Gettai una grossa pietra su una serpe d'acqua attorcigliata nell'erba.

E ciò che mi è capitato nella vita è stata la giusta punizione
Che prima o poi raggiunge chi infrange il divieto.

L'amore per i «filosofi inquieti e irregolari»

Pur essendo, e dichiarandosi in più di una manifestazione pubblica, un laico, Miłosz aveva il sospetto che la verità sul destino terreno dell'uomo fosse un'altra rispetto a quella che ci è stata insegnata, «(...) ma ci asteniamo dal darle un nome». Nella sua ricerca, Miłosz ha dedicato pagine illuminanti al pensiero di Simon Weil. Si sentiva vicino a lei nella sua irrequietezza e il suo anticonformismo intellettuale. Gli piaceva il suo modo di accostarsi alla religione del Dio incarnato: un Dio che non è presente e non può esistere al mondo se non come assenza. La sua religiosità, profondamente spirituale, si basava su una fede assai lontana, come ebbe a scrivere nella nuova introduzione all'edizione dei suoi scritti¹, da quella delle gerarchie ecclesiastiche.

Miłosz amava i «filosofi inquieti e irregolari», come il polacco Stanisław Brzozowski (morto e sepolto, in esilio, a Firenze nel 1911) o lo svedese Emanuel Swedenborg. Si interessò alla cultura ebraica e persino all'occultismo e alle visioni del poeta William Blake². Cercava appassionatamente «(...) la formula magica in cui fosse racchiusa tutta la verità sull'esistenza» e si confrontava apertamente con il problema di Dio: «Che vita, che destino! Assolutamente impossibile da ricomporre in una serie logica di cause ed effetti, con lacune che soltanto i casi prodigiosi di un intervento divino potevano colmare (...) Deve pur esserci da qualche parte, la verità, ossia deve pur esserci un Dio»³.

Per Miłosz, la poesia del ventesimo secolo, nella sua componente più essenziale, è una raccolta di dati sulle cose ultime della condizione umana, ed elabora a tal fine un proprio linguaggio, che la stessa teologia può o meno utilizzare: «La poesia, come ogni arte è una tara, e rammenta alle società umane che non siamo integri, per quanto ci riesca difficile ammetterlo». Tornano in questa affermazione le linee guida enunciate

dal poeta in tre suoi *Trattati*, poesie di intenti, scritte nell'arco della sua lunga produzione e che vengono a cadere come una sorta di pausa di riflessione alla chiusura, o apertura, di cicli creativi ed esistenziali: *Trattato morale* (1947), *Trattato poetico* (1957), *Trattato teologico* (2002). Quest'ultimo testimonia di una crescente attenzione ai temi metafisici e religiosi di Miłosz, che sentiva d'essere sempre più diverso dalla maggioranza dell'*intelligenza* polacca («Essa in realtà non ama riflettere sulla religione. Se si professa cattolica, è solo per scopi nazionalistici e messianici»).

Uno struggente dialogo con Dio

I suoi «versi della vecchiaia» che si trovano nell'ultima raccolta, *Druga przestrzeń* (*Un altro spazio*, Znak, 2002) mostrano sorprendentemente come più passava il tempo più la vena creativa di Miłosz diventava sempre migliore, anche se le prime raccolte, in particolare *Trzy zimi* (*Tre inverni*, 1936), rilette oggi, appaiono di una sorprendente freschezza (forse anche perché, purtroppo, il catastrofismo che le pervadeva rimane di grande attualità). Le ultime poesie di Miłosz sono uno straordinario, lancinante e struggente, dialogo con Dio che si concluderà con la poesia *Orfeo ed Euridice* (2003), scritta dopo la prematura morte della seconda moglie, l'americana Carol Thigpen:

...
Nella sua fede aumentò il dubbio
e si avvinghiò a lui come una fredda edera.
Incapace di piangere, pianse sulla perdita
dell'umana speranza sulla resurrezione dei morti,
perché adesso era come un qualsiasi mortale,
la sua lira taceva e nel suo sogno era senza difesa.
Sapeva che doveva aver fede e non ne era capace.
E a lungo doveva durare l'incerta veglia
dei propri passi contati nel torpore.

Albeggiava. Apparve un anfratto roccioso
sotto l'occhio luminoso dell'uscita da sottoterra.
E avvenne ciò che aveva intuito. Quando voltò la testa,
dietro di lui sul sentiero non c'era nessuno.

Dopo, diventato ormai quasi sordo e con grosse difficoltà a leggere, il vigoroso Miłosz attese qualche mese, pazientemente, la morte. Del resto, nel 2003, aveva scritto: «Aver varcato la soglia degli ottant'anni ha almeno questo vantaggio: che lo spettacolo del mondo, pur se terribile, appare al contempo altamente comico, e un'eccessiva gravità risulta fuori luogo. Prima vogliamo giungere al più alto grado di consapevolezza, poi accogliamo con indulgenza l'inconsapevolezza».

¹ S. Weil, *Wybór pism* (*Scritti scelti*), Znak, Kraków 1991.

² W. Blake, *Ziemia Ulro*, 1980, trad.it. *La terra di Ulro*, Adelphi, Milano 2000.

³ C. Miłosz, *Piesek przydrozny*, trad. it. *Il cagnolino lungo la strada*, Adelphi, Milano 2003, contiene la poesia-capolavoro *Yokimura*, buttata lì, come nulla fosse, in una raccolta di aforismi e annotazioni.



ARTHUR RIMBAUD: DARE ALL'INAUDITO LA FORMA DELLA PAROLA

di Matteo Moca

L'atteggiamento critico di Rimbaud verso tutto ciò che è conforme, la sua eterna irrequietezza, segnano un pensiero che non è mai marcato dall'omologazione. La sua veggenza nel costruire una forma nuova di poesia e un nuovo ruolo del poeta ne fanno un modernizzatore evidente e riconosciuto. E nel viaggio senza approdo, nella ricerca di dare all'Inaudito la forma della parola, nella corsa verso il nulla, risiede, per il poeta, l'unico viatico per raggiungere l'Assoluto.

L'intolleranza e l'idealismo

«Par di scorgere in lui, spinti fino alla barbarie più clamorosa, l'intolleranza e l'idealismo dell'adolescente il quale, nell'atto di scoprire ciò che è col consenso di tutti, ciò che l'umanità ha fatto di sé e delle cose, è preso da un orrore subitaneo e si sforzerà ormai di rifiutar tutto, piuttosto che somigliare agli altri, vivere nel mondo degli altri, rinunciare a se stesso, alla sua fede e ai suoi sogni, che sono la verità». Questo scrive di Arthur Rimbaud Marcel Raymond in *Da Baudelaire al surrealismo*¹, individuando come fondamentale l'atteggiamento critico del poeta nei confronti di tutto ciò che è conforme alla società e ai suoi movimenti. Rimbaud, nato nel 1854 a Charleville e morto nel 1891 a Marsiglia, è nell'immaginario collettivo l'emblema del poeta maledetto: ma se questa etichetta risulta spesso fuorviante o utilizzata senza cognizione di causa, resta indubbia l'importanza della sua eredità, salda in una eterna irrequietezza che segna un pensiero mai marcato dall'omologazione, ma anzi sempre in cerca di stimoli e indizi per un'indagine del reale sincera e profonda, una ricerca radicata

in una sete di assoluto che trova a scontrarsi con i valori di una società anestetizzata. Il suo ruolo di modernizzatore della poesia è evidente e riconosciuto, forse ancor più di Baudelaire, anch'egli innovatore, per il processo creativo che arriva a liberarsi di qualsiasi compostezza a favore di un'opera lirica che trova il suo instabile terreno nella libertà dell'immaginario, nell'autorevolezza dei sensi e nella comprensione dell'irreale che si riversano nella poesia in una fusione con la prosa e nella conseguente scelta del verso libero. Per questo è importante studiare ed analizzare con lo stesso interesse sia la produ-



zione poetica che quella in prosa, non mancando di porre attenzione anche alle lettere in cui risiede, spesso, l'aspetto teorico che guida poi la creazione lirica². Le formule celebri di Rimbaud, trasformate poi da alcuni in uno sterile aforismario, sono molte ed alcune sono entrate tanto prepotentemente quanto vanamente nell'immaginario di lettori più o meno tali. Ma se era lo stesso poeta a scrivere «bisogna essere assolutamente moderni», intendendo con questo la necessità come uomini di essere attivi nel proprio tempo con cognizione, di guardare in faccia la realtà senza rinviare al futuro o avere nostalgie per il passato, è doveroso tentare di riportare la parola di Rimbaud alla sua aderenza con il reale perché la sua opera, moderna e avanti rispetto al proprio tempo, deve parlare ancora oggi. In un momento in cui il narcisismo raggiunge vette terrificanti, l'insegnamento di Rimbaud diviene necessario e quasi fondamentale: in un'altra famosa formula, su cui torneremo, «lo è un altro», risiede non solo l'individuazione di un male radicato nella nostra società, ma anche un antidoto per progettare una lotta vera allo sterile narcisismo imperante.



La lettera «del Veggente»

Il 15 maggio 1871 Rimbaud, che non aveva ancora compiuto 17 anni, scrisse una lettera al poeta e amico Paul Demeny, sodale di un'altra figura fondamentale della sua vita, Georges Izambard, giovane professore del ginnasio che lo iniziò alle letture dei romantici e dei parnassiani e che in quella stessa estate lasciò le chiavi della sua biblioteca ad un affamato Rimbaud che, solo nella «più superlativamente idiota tra tutte le cittadine di provincia», trovò nei libri esaltazione e voglia di lasciare la provincia per Parigi. Nel 1870 aveva già provato a scappare per la prima volta, ma appena sceso dal treno alla stazione di Parigi, era stato riaccompagnato a casa dalla polizia; in quell'anno invece riuscirà a tornare nella capitale francese e lo farà dopo aver già scritto quello che è comunemente, e non a torto, ritenuto il primo manifesto di una poesia nuova e assolutamente moderna, il contenuto della missiva a Demeny, la cosiddetta lettera «del Veggente» (è comunque importante ricordare che precedente di due giorni rispetto alla più celebre lettera a Demeny, il 13 maggio 1871, Rimbaud scrisse una lettera al professore Izambard che contiene, in maniera più stringata, idee che troveranno sviluppo definitivo appena quarantotto ore dopo). In queste righe Rimbaud non solo espone un punto di vista rivoluzionario sulla poesia («Ho deciso di offrirle un'ora di letteratura nuova» scrive all'inizio della lettera), ma insiste altresì sulla funzione sociale, molto importante, del poeta («A suo carico sono l'umanità»). Nello slancio di rabbia adolescenziale, Rimbaud costruisce una opposizione ineludibile, quella tra la poesia vecchia, e più in generale un modo di vedere la realtà «vecchio» che deve essere dimenticato, e quella nuova, passaggio possibile solo attraverso una ricerca violenta e oscura, devastante, che mira a fare del poeta quel «veggente» di cui parla, «orribile lavoratore», come scrive nella lettera, ma assolutamente necessario. Scrive Rimbaud: «lo dico che bisogna esser veggente, farsi veggente. Il Poeta si fa veggente mediante un lungo, immenso e ragionato sregolamento di tutti i sensi. Tutte le forme d'amore, di sofferenza, di pazzia; cerca egli stesso, esaurisce in sé tutti i veleni, per non conservarne che la quintessenza. Ineffabile tortura nella quale ha bisogno di tutta la fede, di tutta la forza sovrumana, nella quale diventa fra tutti il grande infermo, il grande criminale, il grande maledetto, – e il sommo Sapiente! – Egli giunge infatti all'ignoto!».

È importante notare come l'ignoto di cui parla Rimbaud come punto finale di approdo della ricerca, si avvicini in maniera notevole a l'*inconnu*, «l'ignoto», di cui parla Baudelaire nei *Fiori del male*, nella poesia *Il viaggio*:

Su, andiamo, Morte, vecchio capitano!
Salpiano, è tempo, via da questa noia!
Son neri come inchiostro terra e mare,
ma i nostri cuori, vedi, sono colmi di luce.

Versaci per conforto il tuo veleno!
Quel fuoco arde il cervello: giù nel gorgo profondo,
giù nell'Ignoto, sia l'Inferno o il Cielo,
scendiamo alla ricerca di qualcosa di nuovo!

Il viaggio verso il nulla

Rimbaud utilizza la stessa metafora baudelairiana: per l'autore dei *Fiori del male* la condizione umana, sempre monotona e infelice, è rappresentata da «un'isola d'orrore in un mare di noia» ma nonostante questo, o forse anche per questo, l'uomo avverte una spinta al viaggio, che è essenza del desiderio di conoscere e di fuggire. Anche Rimbaud individua nel viaggio l'itinerario di base che deve guidare la scoperta dell'uomo del mondo. Questo diviene particolarmente evidente in *Il battello ebbro*, lirica composta quasi contemporaneamente alla *Lettera del veggente*, sempre nel 1871. Il poemetto di Rimbaud, nelle sue venticinque quartine, racconta il viaggio alla deriva di un battello che dai fiumi dell'America finisce per navigare, senza meta, nell'oceano. «Nei furiosi sciabordii delle maree / l'altro inverno, più sordo d'un cervello di fanciullo, / ho corso!» scrive Rimbaud per raccontare come nella forza impetuosa delle maree, il battello insista nella sua volontà di fuga, sordo a qualsiasi richiamo verso la rotta stabilita. Non è difficile vedere nel battello una metafora di quella che dovrebbe essere l'avventura del poeta che, come la piccola imbarcazione, dovrebbe lasciarsi tentare dall'impresa disperata della conoscenza del mondo, decidendo consapevolmente di abbandonare ogni certezza:

Conosco i cieli che esplodono in lampi, e le trombe
e le risacche e le correnti: conosco la sera
e l'Alba esaltata come uno stormo di colombe,
e talvolta ho visto ciò che l'uomo crede di vedere!

Ho visto il sole basso, macchiato di mistici orrori,
illuminare lunghi filamenti di viola,
che parevano attori in antichi drammi,
i flutti scroscianti in lontananza i loro tremiti di persiane!

Ho sognato la verde notte dalle nevi abbagliate,
bacio che sale lento agli occhi dei mari,
la circolazione di linfe inaudite,
e il giallo risveglio e blu dei fosfori cantori!

«*Je est un autre*»

Un viaggio che però, a differenza anche di quello di Baudelaire, non ha nulla a che vedere con il *nostos* archetipico della tradizione occidentale, perché non prevede alcuno approdo: una corsa verso il nulla, unico viatico per raggiungere l'Assoluto.

Ne *La lettera del veggente*, Rimbaud evidenzia come l'obiettivo della poesia sia quello di giungere al fondo dell'ignoto: il poeta, sempre assecondando la metafora del battello ebbro, deve tendere alla conoscenza del proprio abisso interiore, di ciò che di lui stesso non conosce, e poi restituire l'essenza di questa matrice primordiale attraverso immagini visionarie, oniriche, che trovano forma nelle associazioni libere o nelle analogie dettate dall'io poetante, inconoscibili a quello razionale: valore sacro diviene l'inabissamento nell'Assoluto.

Questa nuova poesia non si concentra però solamente sul mestiere del poeta e sulle sue pratiche, ma prosegue invece il discorso contro il conformismo imposto dalla so-



cietà («occhio insulso dei fari») che mette in luce il disagio del giovane Rimbaud. Sta qui il significato della formula «*Je est un autre*» espressa sia nella lettera a Demyen che in quella a Izambard: «Io è un altro. Se l'ottone si sveglia tromba, non è affatto colpa sua. Per me è evidente: assisto allo schiudersi del mio pensiero: lo osservo, lo ascolto: lancio una nota sull'archetto: la sinfonia fa il suo sommovimento in profondità, oppure d'un balzo è sulla scena. Se i vecchi imbecilli non avessero trovato, del "me stesso", soltanto il significato falso, non avremmo da spazzar via i milioni di scheletri che, da tempo infinito, hanno accumulato i prodotti della loro orba intelligenza, e se ne proclamano gli autori!»

Emerge con chiarezza da queste parole come l'io sia privo di controllo di fronte al flusso del pensiero, spontaneo per sua natura: si assiste dunque ad una subordinazione dell'io rispetto ad esso. La consapevolezza di realizzare che «io è un altro» è un passaggio fondamentale per smascherare l'alienazione dell'io e rendere evidente l'errore di coloro «che cavillano su ciò che ignorano». Questa fondamentale considerazione di Rimbaud combinata con la scoperta dell'inconscio freudiano (che «(...) ha lo stesso significato di decentramento che comporta la scoperta di Copernico» scrive Jacques Lacan) rovescia i termini della conoscenza dell'uomo, incapace di raccontare il proprio io, mosso da forze che lo stesso soggetto non riesce a conoscere: «In altre parole, io so quel che dico è ciò che non posso dire», aggiunge Lacan, da quando conosciamo Freud e Rimbaud.

«Segnavo l'inesprimibile»

Una stagione all'inferno è il solo volume pubblicato da Rimbaud in vita, unica opera che si possa considerare compiuta. Le poesie raccolte fanno riferimento all'anno 1873, quello in cui Rimbaud visse in Belgio e in Inghilterra, oltre che in Francia, quello in cui la sua relazione con il poeta Verlaine raggiunse il culmine tragico, con il colpo di pistola che ferì alla mano il giovane poeta e che costò a Verlaine due anni di carcere. *Una stagione all'inferno* è l'estremo tentativo poetico di Rimbaud, «(...) una specie di prodigiosa autobiografia psicologica, scritta in quella prosa di diamante che è una sua esclusiva caratteristica» dirà Verlaine. Scrive Rimbaud: «Ora odio gli slanci mistici e le bizzarrie di stile. Ora posso dire che l'arte è una sciocchezza» ed infatti questa raccolta segnerà il suo abbandono, pressoché definitivo, della poesia che quindi è parte integrante della sua vita solo negli anni tra il 1870 e il 1873. La raccolta è composta da nove sezioni, precedute da un Prologo, che ancora una volta riveste una funzione programmatica, dove Rimbaud dichiara che suo scopo sarà quello di raccontare il suo viaggio all'Inferno: questo luogo, come emergerà dai testi successivi che trattano ormai la poesia nel modo più libero possibile avvicinandosi continuamente alla prosa, è identificato da Rimbaud con la contemporanea società occidentale con le sue leggi morali e religiose che mirano ad opprimere la libertà individuale di ogni uomo. Un testo in particolare, *Alchimia del verbo*, riveste un ruolo preminente all'interno della raccolta, perché rende visibile la consapevolezza del poeta del tentativo di rivoluzione da lui operato: «Sognavo crociate, viaggi di scoperte di cui non esistono relazioni, repubbliche senza storia, guerre di religione represses, rivoluzioni del costume, migrazioni di razze e continenti: credevo a tut-

ti gli incantamenti. Inventai il colore delle vocali! – A nera, E bianca, I rossa, U verde, O blu, – Disciplinai la forma e il movimento di ogni consonante, e, con ritmi istintivi, mi lusingai d’inventare un verbo poetico accessibile, un giorno o l’altro, a tutti i sensi. Riservavo la traduzione. Fu all’inizio uno studio. Scrivevo silenzi, notti, segnavo l’inesprimibile. Fissavo vertigini».

Sembra che Rimbaud consideri la sua poesia un tentativo fallito e concluso, ma è necessario inserire questo testo nella sua cornice esistenziale, dove si sente il peso della rottura con Verlaine, e relativa alla sua opera, dove invece sembra che Rimbaud avverta il peso quasi fisico e insostenibile della rivoluzione da lui operata sul linguaggio poetico. L’operazione svolta in *Alchimia del verbo* è doppiamente complessa perché oltre a documentare lo sforzo compiuto dal poeta, riporta ancora una volta l’essenza del suo tentativo, dare all’Inaudito la forma della parola.

Un stagione all’inferno, insieme alle *Illuminazioni*, collezione di testi raccolti per la prima volta in volume da Verlaine, rappresentano l’estrema testimonianza del percorso di Rimbaud dentro la poesia, fino alla resa finale. Sono molti i gridi che assecondano quel «bisogna essere assolutamente moderni», sia per tradurre le visioni del poeta con una nuova lingua «dei verbi ascetici e delle parole mistiche», sia per essere pronti a ricevere e preparare il Nuovo che deve giungere, arrivo che l’utilizzo di «assolutamente» non mette in alcun dubbio. Per essere moderni è necessario essere svincolati dalle radici, scevri dalle superstizioni e esuli da ogni credo cieco; per Rimbaud l’alienazione dell’uomo non ha un carattere politico o economico, ma è, in definitiva, di natura morale e l’unica via di fuga e salvezza non è la gloria né il possesso individuale, bensì la verità, tassello fondamentale per la costruzione di un mondo più giusto e in linea con la natura umana.

Dopo Babele

George Steiner scrive, in *Dopo Babele*, che per Rimbaud, così come per Mallarmé e Holderlin, «(...) il linguaggio stabilito è il nemico. Il poeta lo trova infetto da menzogne. L’uso corrente quotidiano lo ha irrancidito. Le antiche metafore sono inerti e le energie numinose sono avvizzite». Da queste premesse trae origine una rivoluzione del linguaggio poetico che imprime il segno su gran parte della produzione letteraria successiva. Si tratta di un cambiamento che percorre la linea della “veggenza” di cui abbiamo precedentemente parlato, fattore che aggiunge all’opera di Rimbaud un ulteriore aspetto rivoluzionario circa il ruolo del poeta: la sua funzione diviene dunque la più alta possibile, quella di mettere in guardia il lettore dai pericoli del mondo, uno su tutti quello dell’irrealtà, intesa come processo anestetico che lo priva di un pensiero critico e centrato. In questa chiave vanno intesi i tentativi estremi di Rimbaud che, non a caso, viene inserito da Elsa Morante nella sua *Canzone degli Infelici Molti e dei Felici Pochi*, come emblema di chi ha raggiunto nella sua opera l’espressione della verità ed è riuscito ad andare oltre il velo della conformazione: «(...) la / felicità / spesso non pare visibile per la gente comune / che ha nell’occhio la cispa dei troppi fumi / d’irrealtà, che l’infettano».

¹ M. Raymond, *Da Baudelaire al surrealismo*, Einaudi, Torino 1972.

² Alcune lettere sono celebri e rintracciabili facilmente, ma si segnala per la completezza e il rigore filologico quelle curate da Vito Sorbello: A. Rimbaud, *Non sono venuto qui per essere felice. Corrispondenza (1870-1886)*, Aragno, Torino 2014.



MARIO LUZI, POETA/TESTIMONE DEI MUTAMENTI E DELLE PERSISTENZE DEL MONDO

di Marco Marchi

Il mutamento, tema portante della poesia di Mario Luzi, rimanda al fascino dell'incognita dolorosa, all'enigma del tormentato procedere nel mondo, più che al sentimento della perdita. Si uniscono nella poesia di Luzi, con la stessa intensità, il sentimento creaturale, con la sua suscettibilità di fronte alle pene e alle offese, e il giudizio, il senso storico dell'ingiustizia, la partecipazione alla «sorte comune» degli uomini nella vita e nella storia. Accanto alla percezione del dramma, nella sua opera, traspaiono la fiducia e la passione, umana, storica e civile.

I luoghi e i tempi di un'esistenza

È bello poter ricordare, grazie a «Testimonianze», la figura e l'opera di Mario Luzi, ed è bello poter immaginare ancora insieme, stretti nel ricordo come lo furono nel 2014 in occasione delle celebrazioni del centenario della nascita, tutti i luoghi e tutti i tempi della sua vita lunga ed operosa: dalla «femminile» Siena degli anni dell'adolescenza all'amatissima Pienza dei suoi tardi ristori estivi, dalla piccola Castello dove Luzi, il figlio del capostazione Ciro e di Margherita Papini, nacque il 20 ottobre 1914 al grossetano Semproniano (allora Samprignano), il paese dei genitori, davvero il lirico, magico e un po' selvaggio paese delle origini; e dalla sua Firenze in cui visse e dove si spense il 28 febbraio 2005, naturalmente, al mondo intero che attraverso i suoi ver-

si sa chi Mario Luzi è stato, che cosa di umanamente molto prezioso ci ha lasciato in eredità.

Tutti i luoghi e tutti i tempi di un'esistenza, anche nella sua opera, convocati a rendergli omaggio, «dalle foci alle sorgenti», come fossero le acque di un medesimo fiume che continua a scorrere, permettendo ancora alla nostra «barca» di sopravvivere, il cui nocchiero è rimasto in realtà saldamente al nostro fianco, vigile e premuroso, di «vedere il mondo», di coglierne ancora – come si dice in *Alla vita*, uno dei testi più noti dell'inaugurale *La barca*, del 1935) il «sospiro profondo». Non una memoria di morte, ma di vita, appunto, destinata di continuo a rinascere: da «discorso naturale» ininterrotto, plurimo e interattivo, da poesia della trasformazione, del dolore e della gioia, del sogno e del risveglio, del «dramma» e del ritrovato accordo.

L'opera poetica di Mario Luzi si svolge a mosaico: un intreccio complesso di motivi, unitario e sempre variabile, afferente all'idea stessa di una temporalità inesorabile e ambigua legislatrice dell'«universa vita». Scrive Luzi in un'attendibile, sintetica ma efficace ed esauriente presentazione di sé dal titolo *Ricerca della propria immagine*: «Il mutamento, la metamorfosi: questo è stato e resta il tema dei temi della mia poesia ed è giusto che anche il mio intimo autoritratto ne sia investito e perfino reso impossibile. Mai però ho sentito questo tema come sola commemorazione elegiaca di ciò che si perde: il sentimento della perdita non manca, è anzi drammatico; tuttavia mi pare abbia in passato prevalso su di esso il fascino di un'incognita dolorosa».

Questa vanità che nasconde verità

La parabola luziana è qui delineata nei termini riassuntivi e probanti di questo dinamico, non pacificato autoritratto: un superamento del primitivo sentimento della perdita, l'attitudine al ricordo e al rimpianto, attraverso la scoperta traumatica e insieme fascinosa del dramma quale unica possibilità consentita al poeta moderno di dare forma all'esistente, al mistero della creazione che nel mistero della creazione artistica si riflette.

Il trend psico-espressivo si attesta al punto di evoluzione e di progressiva complicazione delle primitive figurazioni umane e naturali. Ne *La Barca* il noviziato poetico si caratterizza subito in Luzi, fin dall'inizio, come un'urgente disposizione al bilancio, alla realizzazione sentimentale di un modo di aderire alla realtà: un'ideale *Vita nuova* novecentesca – perfino una non programmata premessa, al poi scoperto, compiuto e prevalente dantismo del poeta – che dalla contemplazione di creature còlte e illuminate nei gesti quotidiani dell'esistenza risale confidentemente a paradigmi generali. C'è già nel primissimo Luzi, in altri termini, la consapevolezza che questa vanità nasconde verità. Si direbbe anzi che la raccolta d'esordio *La barca*, del 1935, con i suoi risultati lirici talora già notevoli, si delinea fin troppo generosamente come una «fisica perfetta», indulgendo da un lato al fissaggio immaginativo dei segni del dolore, e dall'altro alla dichiarazione delle sue certe ragioni di riscatto: un po' sull'esempio recente del Carlo Betocchi (in seguito e per sempre riconosciuto dall'autore suo «solo, umile maestro») di *Realtà vince il sogno*.



In accordo con Pascal

Il momento religioso, più che liberarsi in dialettica del tessuto lirico, tende qui a risolversi in giustapposizione, o a lasciar campo all'esito elegiaco più effuso, un po' estenuato in lontananze spazio-temporali con l'aiuto di Pascoli e Campana.

In *Avvento notturno*, la raccolta pubblicata da Vallecchi nel 1940, in piena stagione ermetica, l'abbandono dell'intrattenimento tipico dell'opera prima facilita l'insorgenza degli «emblematici sibillini della perennità» che la parola recupera dalle profondità della memoria. La fitta trama simbolica esperita è d'altronde destinata a rapide e durature sostituzioni, calibrate tra la riattivazione della tematica memoriale-affettiva delle prove dell'immediato dopoguerra (*Un brindisi*, *Quaderno gotico*) e aperture su panorami inediti, dell'angoscia ma anche della pietà, previste dalle raccolte degli anni Cinquanta (*Primizie del deserto* e *Onore del vero*, senza dimenticare l'elaborazione di *Dal fondo delle campagne*, posposta nella pubblicazione a *Nel magma*), dove la raggiunta maturità espressiva della poesia di Luzi si lascia cogliere in accordo con le ragioni del cuore di Pascal, da poeta del tutto consapevole che «la verità senza carità non è Dio».

L'incontro con la Storia

Preme già, ai confini della poesia di Luzi, quella che l'autore chiamerà la «sorte comune», con le sue insufficienze da riconoscere e in cui riconoscersi e le sue esigenze bisognose di espressione, in cerca di comprensione e pietà e prima ancora di «voce». Ed è *Nel magma*, ad apertura del decennio successivo, nel 1963, che si inaugura il nuovo, straordinario corso, storico e tellurico, della poesia di Luzi: una poesia dapprima estensivamente aperta al dialogo e al confronto anche polemico con il disintegrato mondo contemporaneo, poi sempre più sprofondata, con riacquisti di verticalità, nel ritmo biologico della sua vicenda tumultuaria che produce quegli eventi frammentari e quelle insorgenze cronachistiche.

È l'improcrastinabile momento, già a suo tempo annunciato dalla crisi di *Un brindisi* e adesso non più differibile nella sua istanza problematicizzata, dell'incontro con la Storia: una Storia vista nella sua totalità come – parole del poeta – «(...) una grande metafora della condizione umana e del processo profondo della natura» (*La creazione poetica?*, in *Vicissitudine e forma*). Alla perentoria originalità del mutamento intervenuto fa riscontro una sensibile, oraziana «conversione d'avvicinamento» della poesia «verso la prosa»: non un «depotenziamento del linguaggio poetico», tuttavia, bensì l'«assunzione d'altri linguaggi in uno stile più conservativo in poesia», la poesia stessa come «arricchimento, esplorazione d'altri linguaggi».

Affermerà ancora Luzi, alla ricerca di una plausibile e comunicabile definizione della propria «immagine»: «Dramma e enigma: provo a isolare queste due parole, a farne un'endiadi. Non so se possono davvero riassumermi ma certo vi riconosco molto di me. Il sentimento creaturale con la sua suscettibilità di fronte alle pene e alle offese non è meno forte del giudizio e del senso storico dell'ingiustizia. Questo spiega, credo, perché il colloquio con il mondo assume accenti ora intimamente ora scopertamente drammatici. C'è poi in me il convincimento cristiano della non casualità del dolore e c'era più di quanto non ci sia oggi l'altro forte convincimento del valore di

prova riposto nella sofferenza. Né l'uno né l'altro rischiarano però, anzi rendono anche più misterioso il senso della vicenda comune. Del resto con il passare degli anni si è avverato anche questo: che ho avuto meno presenti il destino e l'esperienza individuale, mi è sembrata meno importante la salvezza della mia anima e più la sorte comune, più il poco decifrabile enigma del nostro tormentato procedere nel mondo».

La «pentecoste del dolore»

Dal petrarchismo al dantismo: è la «creazione incessante» a venire ormai alla ribalta, siglando quasi di necessità questo passaggio, questo modo diverso di concepire la poesia, tra realismo ed incrementi polistilistici di realizzazione. Il poeta tra poco, condannato ogni residuo di apriorismo (e confortato ideologicamente nei suoi mutati orientamenti religiosi da un incandescente cristianesimo di tipo paolino, di rimpiazzo ad uno connotabile come pascaliano-contemplativo), insisterà con forza sull'assunzione dell'indiscriminato a livello poetico. Nei libri dagli anni Settanta a oggi (i tutti e del tutto memorabili *Su fondamenti invisibili*, *Al fuoco della controversia*, *Per il battesimo dei nostri frammenti*, *Frase e incisi di un canto salutare*, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, fino agli ultimi libri e ai postumi, *Lasciami, non trattenermi* e *Poesie ultime e ritrovate*), come nella vasta produzione per il teatro (dal *Libro di Ipazia* a *Rosales* e *Hystrio*, dalle pontormiane *Felicità turbate* a *Ceneri e ardori*), gli incontri dell'autore con la realtà si intensificano, facendosi via via più esigenti ed inclusivi.

La sua poesia attingerà d'ora in poi con fedeltà e fiducia all'inespresso, promuovendo sempre nuovi battesimi di amore e di dolore, fiduciosa nella propria investitura sancita con l'acqua (l'elemento sorgivo de *La Barca*, l'acqua come cifra altamente espo-





nenziale della *humilitas* luziana derivata dal magistero privilegiato di Betocchi) e con il fuoco (il fuoco della controversia, l'ardore di conoscenza e la «conoscenza per ardore»): poesia arte-fatta a immagine dell'eterno divenire, l'essenza trascendente tra visibile ed invisibile delle cose.

L'idea di degrado e distruzione implicita al fluire inarrestabile del tempo e all'azione rovinosa della storia gradualmente si evolve in una nozione più complessa della temporalità, intesa nella sua ambivalenza di perdita e di durata, secondo convergenze rappresentative – nel presente anche più puntuale – di passato e di futuro. Il futuro del mondo e la credibilità stessa della poesia convergono così nella prospettiva di un cristianesimo agonico e penitenziale che riafferma con convinzione – nel nome del *Christus patiens* che la poesia di Luzi evocherà nel percorso della Via Crucis – il «giusto» valore della sofferenza come punto di incontro di umano e divino. Il poeta di *Primizie del deserto* che a suo tempo diceva «(...) attendo, guardo / questa vicissitudine sospesa» (*Notizie a Giuseppina dopo tanti anni*) è lo stesso che potrà chiedere alla parola il massimo di significanza, avendo superato la prova del fuoco, quella che il poeta chiama la «pentecoste del dolore».

È dunque nella sua appartenenza ad una vita che nasce perennemente alla vita che la poesia di Luzi sempre di più viene qualificandosi: un poema creaturale che dà voce alla volontà dell'universo, in ogni suo aspetto, ad esprimersi, a vivere e rivivere. L'ascolto è partecipe e assorto, estremamente attento ed inglobante, pronto a registrare in tutte le sue imprevedibili manifestazioni la disponibilità dell'esistenza a riconoscersi in se stessa, nei disegni divini imperscrutabili e cogenti che l'avvolgono e che riattivano di continuo l'esempio cristologico di un Dio «nelle sue spoglie», sacrificabilmente – lui fattosi materia, mondo, gravità, sofferenza – votato all'umano e al creaturale, al destino universale di «morte e ricominciamento» che è lo stesso sussunto da fiumi, città e paesi, mari e monti, uccelli, pesci, cose.

Partecipe della «sorte comune»

Un Luzi ai vertici, senza dubbio; ed è un «non sapere / che tutto sa», un sapere che conosce l'angoscia, l'abbandono, il tedio, l'afflizione, ma anche l'amore, la solidarietà, la pietà, aprendo infine al miracolo, alla pienezza della vita rintracciata e allo stupore lieto e letificante della scoperta. Situazioni, queste, che comunque rispecchiano, secondo Sant'Agostino, «(...) una certezza di entità, di esserci come ente nel mondo, che tu sei nulla e tutto nello stesso tempo», e attraverso le quali si esprime la centralità dell'essere, la sua stessa dignità, nell'instaurato rapporto con il ritmo perpetuo dell'esistere, con l'immanenza del divino e dei suoi ardui enigmi, con la necessità e la grazia che si lasciano parimenti cogliere.

Si situa così a questo denso e impegnativo discrimine il profondo e sempre più esplicito rapporto del poeta con la Storia: una Storia attraversata tramite i suoi versi, con la sua alta parola di poeta tra i massimi che il Novecento ha avuto, da pellegrino illustre, o semplicemente da persona partecipe della «sorte comune», come Luzi avrebbe preferito dire. Protagonista, al di là del poeta stesso che in sostanza obbedisce a una chiamata in lui imperiosa e irrecusabile, resta la sua poesia, il suo messaggio in nome dell'uomo e di quella umanità che quel messaggio connota: umanità troppo spesso dimenticata e tradita, ferocemente irrisa, violata.

Scelus: di questo vocabolo latino l'ultimo Luzi aveva fatto un titolo, una sigla allarmata ed allarmante ai suoi sguardi sul mondo. Sguardi in cerca di pace, secondo un'altra emergenza testuale della sua poesia, sguardi penetranti, incisivi e rigorosi, e insieme accorati, desiderosi di speranza: tesi costantemente a coniugare terrestre e celeste, visibile ed invisibile, a riprodurre in duttili e mirabili fogge – trascoloranti dall'angoscia alla letizia, dalle interrogazioni più tragicamente dubitanti alla certezza – una dizione senza confini del mondo, dell'esistente. C'è fiducia, nella poesia di Luzi, accanto al dramma; c'è passione operosa e confidente: umana, storica e civile passione, in tutte le accezioni concesse a un sentimento naturale che, alle emergenze di un enigma vissuto e registrato nelle sue occorrenze fenomeniche contraddittorie, spesso crudeli e sbaraglianti, abbina già, nel suo stesso concretere investigativo e decifran-te, un interesse orientato, una preoccupazione umanamente sensibile in grado di opporre allo smarrimento, perfino allo sconcerto e allo sgomento, le possibilità di un traguardo rassicurante e prima ancora di un coinvolgimento costruttivo, dotato di senso. «Nell'opera del mondo», citando nuovamente la titolistica luziana. La creazione poetica partecipa in Luzi al processo della creazione, si immette nella storia che quella creazione ininterrotta oscuramente e luminosamente continua. La poesia nell'opera del mondo: nella natura come nel farsi degli eventi, secondo un'unica appartenenza intima e umanamente incaricata che dà voce al frammentario e alle sue brame di ricongiungimento all'unitarietà di un senso, di un progetto.

Memoria e Storia vengono così ad assumere nell'opera di Mario Luzi significati peculiari e di assoluto rilievo, mentre il tema civile del superamento dell'insensatezza di un «buio sangue» della violenza e della distruzione sfocia e si propaga – come un dinamico vessillo di nuova vita – nel più diffuso, ininterrotto afflato dell'universo. In entrambi i casi, partecipando e ricordando, la lirica di Luzi «tende a»: canta costantemente, pur nella rigorosa spietatezza degli accertamenti, su accorate tonalità di esortazione invocante, spesso di fermo ammonimento e di richiamo, ma anche – di nuovo «tendendo» e tuttavia quasi distanziandosi, ricongiungendosi a ritroso alle proprie radici e ritrovandosi miracolosamente originaria, da alba del creato – su registri di nitida contemplazione, di intatta e superiore fiducia in quel «magma» contraddittorio e pulsante che sovrintende ai destini dell'uomo e del mondo.

Immersione nel magma

Una dizione incircoscritta e appassionata, sconfinata e profonda, dantescamente ecumenica ed accogliente, aperta alla speranza. Ed è questo l'approdo che preme sottolineare, anche allorché il lettore interessato riconoscerà in molti versi storicamente e civilmente culminanti di Luzi – da *Muore ignominiosamente la repubblica* a *Sia detto*, da *Le donne di Bagdad* alla poesia scritta all'indomani dell'11 Settembre – tanti tragici eventi novecenteschi e del nuovo millennio: dalla Seconda Guerra mondiale e i suoi orrori alla Guerra del Golfo poi riaccesi, da Praga al Vietnam, dall'assassinio Moro alle stragi che hanno funestato la recente storia italiana, alle oltranzes cruentemente fantasmagoriche e quasi inimmaginabili del terrorismo su scala mondiale. E ancora – assieme alla strage di Via dei Georgofili e all'11 Settembre – Belfast, la Cambogia di Pol Pot, piazza Tienammen...



Accadimenti con cui l'arte inevitabilmente collude, fornendo, proprio in questo suo umano non potersi sottrarre a necessità e insieme a un dono ricevuto e prezioso come la parola, un'ampliabile indicazione di valore etico: una testimonianza e un pegno memoriale che valgono, nonostante tutto, una continuità, un indirizzo riconfermabile, uno sguardo rivolto al futuro: «sguardi cercano pace», come la poesia stessa di Mario Luzi dice.

Il farsi della storia, l'evolversi e il compiersi di un destino; immersione «nel magma» e distanza, immanenza e trascendenza. Anche l'ascolto cronistico appare in Luzi estremamente vigile e sensibile: attento, lucido ed inglobante, pronto a cogliere senza infingimenti la disponibilità della vita al cedimento, all'inerte ottusità, al limite, alla dispersione frantumante e tra sé belligerante, ma anche l'inveramento delle sue più certe ragioni: quei disegni imperscrutabili e cogenti che l'avvolgono, e che riattivano di continuo, fra terrestre e celeste appunto, unificando, l'esempio cristologico di un Dio «nelle sue spoglie» – lui fattosi mondo, precarietà, violenza subita, non-senso, storica sofferenza – votato ad un medesimo, condiviso destino di «morte e ricominciamento». Il mondo è insanguinato, il mondo è ancora al buio, non si stanca di denunciare, indignandosi e pietosamente compiangendo, il poeta: «buio sangue». Ma «O anima del mondo / da tutto ferita, / da tutto risarcita...», dice, bilanciandosi perfettamente tra sofferenza e ricompensa, dramma e speranza, un suo testo dal titolo *Durissimo silenzio*, recuperabile in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*.

«Dalle foci alle sorgenti»

Il timbro di una poesia che gioiosamente testimonierà del perenne, insopprimibile ritorno della vita alla vita, tipico dell'ultimo Luzi, sta in effetti già svolgendosi: una testimonianza per e con il tutto, fino all'unisono corale del canto. In questa dimensione memoriale fondamentalmente antielegiaca, rivolta com'è per via di conoscenza dal futuro al passato, «dalle foci alle sorgenti», Luzi tornerà a rivedere i paesaggi umani e naturali della sua «indelebile infanzia» e adolescenza – la sua «terra toscana brulla e tersa», «La terra senza dolcezza d'alberi, la terra arida / che rompe sotto Siena il suo mareggiare morto» –, a rileggere l'icasticità sacrale della pittura del Medioevo senese come un *unicum* di realismo e sublime absolutezza, imprescindibile alla sua formazione non meno che alla sua odierna visione del mondo.

Testimone di un attimo prodigioso di «universa compresenza», Simone Martini di ritorno alla città della Vergine, Siena, invocherà Maria, inciderà l'immagine della «totale evidenza», magnificandola al crocevia dei secoli e degli eventi (*Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*):

Era paradiso, già?
Pregava lei, pregava
ed era
pregata intanto dalla sua preghiera.
Così, fiore crescente,
le si apriva in nuovi sensi,
così le straripava in incrementi

di forza la divinità - era il mondo
sia passato, sia atteso,
sia presente da sempre
a sempre nella sua natività.

Grazie alla poesia, grazie all'arte di un pittore messi in viaggio che costituisce un doppio del poeta *as an old man* alla ricerca delle origini sue e del mondo, il rinvenimento dell'accordo oltre la disorientante e dolorosa dispersione dei contrasti si configura ormai nei termini polifonici di una coralità: un canto-orazione che abita la mente del pellegrino e tutto l'universo attraverso il quale il suo viaggio si svolge.

Analogamente reagisce Firenze, dove la visione opererà, ancora favorita dall'irripetibilità dell'attimo e poeticamente nutrita, riconversioni in elementi fondamentali, in archetipi naturali topograficamente sussunti, riassorbiti ma recuperabili. «Ho visto Firenze come una rupe sopra la quale girano il sole e la luna», scriverà Luzi, campaniano e dantesco, in una sua prosa (*Paragrafi fiorentini*, in *Trame*). Un popolo, le opere e i giorni di un'industrie, talvolta selvaggia ed insensata storia civica irradiatasi nel mondo, non hanno tolto alla pietra di Firenze la sua vita, all'acqua le sue prerogative originarie e più congrue, alla luce la sua ambigua capacità di contrapporsi al nero d'ombra e di renderlo, valorizzandolo, un impasto luminescente, una sorta di altra luce: fino al ritrovamento in città di un inarrestabile «ricominciamento continuo della natura», fino all'incontro con gli emblemi di una creazione continuata: «la *Commedia*, la Cupola, lo Stato del Machiavelli»; altrove, perfino, all'interno del segno dell'arte e nella diversità delle maniere espressive, l'attrito fecondo tra Masolino e Masaccio (e del divino e dell'umano) della Cappella Brancacci (*Al Carmine*, in *Mari e monti*).

Un nodo si è sciolto, il transito potrà procedere armonioso, dantescamente luminoso e sonoro, lasciarsi registrare nei suoi avanzamenti, nei suoi smarrimenti e nelle sue gioie, stupefatto e leggero fino alla danza, trasognato e sicuro, finanche tripudiante, incurante di fretta e di approdi che non siano gli attimi già sottratti all'opacità di quel percorso verso i principi dell'essere. Poesia naturale, del ritrovato accordo, potremmo dire, pensando adesso ad un testo rutilante come *Sotto specie umana* (1999), e insieme alle strepitose riconferme della poesia che siglano l'ultimo libro approvato, *Dottrina dell'estremo principiante*, uscito nel 2004 per festeggiare i novant'anni del poeta e insieme la sua nomina senatoriale, e il postumo, incredibile e ricco di prove altissime *Lasciami, non trattenermi*, apparso nel febbraio 2009 per le cure di Stefano Verdino.

Una rilucente gamma di forme e suoni

Sta di fatto che nella poesia dell'ultimo Luzi, nella permanenza mai evitata del «dramma» e dell'«enigma» che stimolano e quasi sostanziano la domanda della poesia, la fatica delle dispute appare sostanzialmente superata, ogni timore decaduto, ogni barriera dell'io d'intralcio alla comprensione e alla salvezza del tutto vanificata:

Chi ordina? chi parla?
Non ha importanza chi sia
l'autore della vita,



la vita è anche il proprio autore.
La vita è.

come già nella splendida *Seme*, ancora in *Viaggio terrestre di Simone Martini*, si afferma. A tal punto che nella «meditazione» alla terza stazione della *Via Crucis al Colosseo* approntata per il Venerdì Santo del 1999, a Gesù stesso consegnato a Pilato e allo scherno della «turba» eccitata dei propri «simili», il mistero dell'incarnazione (che implica identità e incommensurabilità anche tra Padre e Figlio: «Li guardo, Padre, come tu li guardi, / ma il tuo ed il mio sguardo non sono comparabili») si propone in termini affatto originali, singolarmente suggestivi e del tutto affiatati a una poetica originalissima:

Perché Padre, talora mi domando,
l'incarnazione è tra gli uomini,
perché non in altra specie
tra quelle delle tue creature visibili
e che pure ti testimoniano: gli uccelli
i pesci, le gazzelle, i daini...
Ma questa perduta specie volevi riconciliarti,
mi hai affiliato all'uomo perché, figlio dell'uomo,
trafitto dagli uomini, sanguinassi
e questo fosse il prezzo del perdono e del ricominciamento.
Deliro, non badare, aiutami, Ti supplico.

In questa prospettiva aperta, solidale ed inclusiva, liricamente realizzata come a nessun altro poeta italiano del nostro tempo è riuscito, Mario Luzi ha di continuo richiesto alla poesia la possibilità di aiutarlo ad «(...) entrare nel mondo che cambia non venendo meno alla cifra, al sigillo, all'unzione ricevuti» (*Viaggio nella memoria*, in *Sienna e dintorni*). La poesia per suo conto, riaffermando in sostanza la propria insostituibile presenza e nient'altro, ha continuato ottimamente a rispondere, a confermare se stessa mediante una rilucente gamma di forme e suoni, ad elargire fino all'ultimo, a Luzi e attraverso Luzi ad ogni uomo, il suo dono (*So da sempre che vieni*, in *Sotto specie umana*):

So da sempre che vieni
pure non ti prevedo
mai, m'arrivi, tu, nota,
di sorpresa – e che improvviso
festosamente si rinnova!
Nota,
al mio primo tocco sfidi
il rosario delle altre,
m'inalzi e mi frantumi
una cupola di sonorità nel cuore
mi scrosci in un diluvio
che non cala, monta

in alto, vaga
oltre i confini
del desiderio e del dolore.
Però si ricompone
mia, non mia, nell'aria
una lunga storia umana
e la sua eco,
entra nella tua luce
l'ombra della mortalità
e tu la fai
e non la fai dimenticare.
Si avvolge su se stesso, ascende
nelle sue volute il tempo,
dove? in voragini si perde,
in azzurre e nere
eclissi si inabissa
per la sua riapparizione
dopo, quando tempo non è più
ma cosa? d'altro e identico...

Tredici anni senza Mario Luzi, ma Mario Luzi è con noi. Testimone dei mutamenti e delle persistenze del mondo, portavoce incomparabile di interrogativi e certezze, dubbi e speranze, Luzi è stato un poeta che ha garantito dell'autenticità di un mandato ricevuto proprio nell'operare, ispirato e infaticabile, «per il battesimo dei nostri frammenti»: nel nominare e far parlare il non detto, nell'ampliare attraverso la parola i confini della creazione, chiedendo a quella stessa parola che genera poesia il massimo di significanza, vale a dire l'identità di creatura e creatore. Ed è proprio così che lo vogliamo ricordare, il nostro grandissimo Mario: invocando con lui, mediante un suo celebre *incipit* poetico in cui la «voce» che parla non è già più la sua, «Vola alta, parola, cresci in profondità...».



CARLO BETOCCHI E LA CONOSCENZA DELL'ALVEARE DEI SOGNI

di Sauro Albisani

Un tributo (costruito sul filo del ricordo di letture condivise, di una devota ed amicale frequentazione e di *flash* sopravvissuti di episodi legati a grandi personalità del mondo letterario) a Carlo Betocchi, maestro nell'insegnare a riconoscere la poesia nel fragore di un carro sul selciato, nel linguaggio biblico del vento o nel saper leggere, con occhi diversi, le cose e i fatti dello spazio domestico.

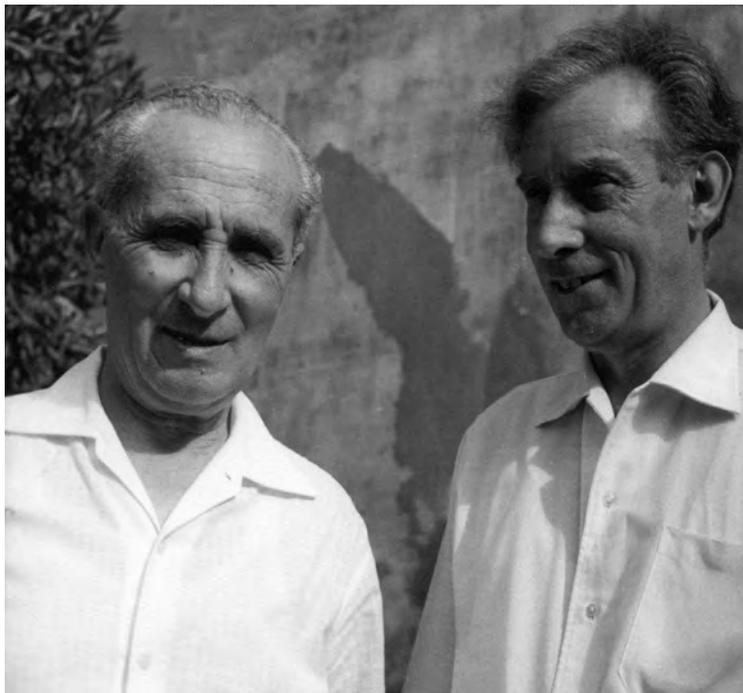
«Se c'è una cosa che mi ha allucinato (...) è stata la realtà di tutto quello che si vede, e che comunemente vien chiamato il mondo» (Carlo Betocchi)

La poesia è davanti alla punta delle scarpe

Lo sguardo di Betocchi sulla vita di tutti i giorni mi ha insegnato a far sempre attenzione a dove metto i piedi, prima di muovere un passo, perché la poesia è lì davanti alla punta delle scarpe e troppo spesso, cercandola nell'arcano, la si pesta. Devo a Betocchi la percezione della vita degli alberi, della musica d'un fondaco artigiano, l'attenzione al lessico cangiante delle nuvole che egli aveva appreso da Gerald Manlery Hopkins; al rito del corteggiamento che si riflette sul muro davanti casa nelle ombre dei colombi in amore; alla voce delle fontane; alla silenziosa pazienza della materia che si esprime nel sasso e nella tegola. Gli debbo l'emozione provocata dalle ruote fragorose di un carro a cavalli sull'acciottolato notturno; la comprensione del linguaggio biblico del vento; la conoscenza dell'alveare dei sogni, di cui resta il ron-

zio nel momento del risveglio alla realtà. Devo a lui la contemplazione della metamorfosi delle zolle di terra nei putti che si ballocciano sul sagrato, novelli adami restituiti all'alba aurorale della creazione dal fango, donde scaturisce l'uomo. Con gli occhi del poeta ho imparato a leggere lo spazio domestico in un modo per me ignoto.

Le allusioni non finirebbero più. Tale era la forza rivelatrice di una virtù che Betocchi possedeva in sommo grado: la spregiudicatezza. Si respirava ancora nel vecchio quell'atteggiamento di totale libertà che caratterizzò le avanguardie protonovecentesche, come ben si evince dalla memoria autobiografica intitolata *Al sole di Firenze*, dove l'animo del ragazzo, «efferatamente innocente», è elettrizzato dal nuovo, quale si esprimeva nell'incessante progresso della tecnica, nella corsa del treno che anche la poesia betocchiana avrebbe sentito il bisogno di umanizzare.



Una *koinè* popolare

Betocchi ha percepito il fascino pericoloso della vocazione iconoclasta delle avanguardie storiche, ma nel momento stesso in cui ne subiva il fascino ha presagito il demone del solipsismo che presto avrebbe disgregato gli -ismi, puntualmente destinati a vita effimera, per riconsegnare ciascuno degli adepti al proprio cammino di ricerca individuale e, in ultima istanza, di solitudine. Grande significato assume allora il fatto che, nonostante la fascinazione subita a contatto con quel clima di pericolosa liceità, Betocchi abbia poi deciso di muovere i primi passi di poeta alla ricerca di una *koinè* non dirò populista, ma popolare sì, come suona, a mo' di poetica, uno dei suoi versi più celebri e celebrati: «Scelgo una tristezza intimamente popolare».

Questo bisogno di rifondazione del rapporto con la realtà sopravviveva nel vecchio poeta, tenacemente proteso verso il nuovo piuttosto che verso il ripiegamento sulla memoria del vissuto. La poesia di Betocchi non è quasi mai memorialistica, si muove nel presente, è il presente il suo tempo verbale, in questo simile alla lode degli stilnovisti, come l'alba è la sua ora canonica. Ciò gli permetteva un'apertura imprevedibile



bile nei confronti del giovane, che egli sapeva ascoltare come pochi altri tra quanti ho conosciuto. Il clima di promiscuità, di ludica complicità che egli riusciva a creare partiva dal linguaggio, irriverente, antiaccademico, talora perfino sboccato; emulo, per certi versi, dell'abitudine alla parolaccia tipica, ad esempio, di un don Milani, e con l'intenzione similissima di *épater le bourgeois*.

Usando questi strumenti maieutici Betocchi sapeva risvegliare la coscienza di chi gli stava davanti, in ogni situazione e riguardo alle più diverse latitudini dell'esperienza umana.

L'intelligenza del cuore

Se c'è un aspetto per il quale resto debitore a vita nei suoi confronti è l'intelligenza del cuore applicata alla storia ecumenica della poesia, quella di tutti i luoghi e di tutti i tempi. Consideriamo che di molte letture Betocchi fu il mio primo mentore: mi diceva «leggi questo» e io leggevo. Grazie a lui ho saziato la febbre dell'oro dei miei vent'anni scoprendo vene aurifere mai sospettate prima, nella mia ignoranza. Quando la prima volta salii le scale di Borgo Pinti ero ancora, tutto sommato, un giovane di poche letture. Entrai nella biblioteca di Betocchi come dentro il palazzo del mago Atlante che, a differenza del personaggio ariostesco, per contrappasso mi metteva fra le mani proprio ciò di cui ignaro andavo in cerca: al contrario di Orlando che sa cosa cerca e non riesce a trovarla, io trovavo ciò che non sapevo di cercare. Il mio era uno sfacciato privilegio: per la generosità dell'amico potevo prendere in prestito dai suoi scaffali libri rari che non di rado scoprivo impreziositi delle sue note di lettura a margine, talvolta perfino di prove liriche forse in seguito dimenticate dentro i volumi. Quando poi, quasi sempre dopo una rilettura, glieli restituivo, era bellissimo confrontare le mie impressioni di fresca scoperta con quella che dentro di lui era diventata, vorrei dire, una memoria storica del tale autore, dal quale in anni remoti egli aveva succhiato il polline poi fatto miele. E di quel miele mi nutrivo io, perché il processo di decantazione naturale avvenuto dentro una grande mente mi rivelava, spesso in poche parole, un senso recondito dal quale dipendeva, in larga parte, la mia acerba meraviglia di neofita.

Ecco, al pari di certi sguardi intuitivi sull'epifania del quotidiano da cui nasce il riconoscimento del valore poetico dissimulato dietro la prosa più anonima della realtà di tutti i giorni, proprio laddove spesso è più difficile concedere diritto di cittadinanza alla poesia, analogamente imparavo da lui a salutare i maestri veri, gli autentici protagonisti di un secolo di letteratura poetica che a poco a poco sarebbe emerso come un «altro» Novecento, nient'affatto minore. E insieme ai moderni, gli antichi.

Avevo, immeritadamente, il mio Virgilio e imparavo a guardare coi suoi occhi a quel patrimonio collettivo del quale sentivo urgente riconoscere il valore. Mi sembra straordinario che, se ci rifletto, nessuna di quelle iniziazioni abbia conosciuto poi un mutamento del giudizio che mi abbia costretto a ridimensionare o a tralignare il senso delle mie scelte. Debbo a Betocchi quelle scelte che ancor oggi, a distanza di tanti anni, restano le medesime. Gli occhi di un poeta mi hanno fatto entrare nella storia della poesia imprimendo nella mia memoria rivelazioni oracolari, che non sempre ero in grado di capire in tempo reale, ma che riaffiorano indelebili come il portolano di una

navigazione con la prua indirizzata verso una concezione della poesia rimasta per me assoluta e senza il tarlo del dubbio.

Testimone e commensale al convivio betocchiano

Posso ricostruire, fotogramma dopo fotogramma, una rosa di momenti nei quali la conversazione fissava nel mio immaginario illuminazioni critiche sulle quali avrei a lungo rimuginato, dopo aver perduto con la morte dell'amico il privilegio di quella quotidiana frequentazione. Ed è giusto che riconsegni quello che non mi appartiene se non come testimone e commensale al convivio betocchiano. Certo, il tempo ha cancellato tanti momenti che non sono più in grado di ricostruire. Bastino, spero, quelli che restano e che intendo riferire senza fronzoli (e senza criteri di privilegio, se non i capricci della memoria), proprio come li visse con me l'amico e quali mi accompagnano tuttora nel mio cammino vocazionale.

Parto da Dante, per il quale Betocchi aveva una devozione speciale. Raccolse, come si sa, in un brogliaccio manoscritto tutte le similitudini della Commedia. Tra gli innumerevoli dialoghi mi piace ricordare con quale commozione il poeta citava il verso «a mattinar lo sposo perché l'ami», che assolutizza il rapporto fra il Cristo e la Chiesa: Betocchi era irresistibilmente attratto da questa immagine non per ragioni teologiche, come si potrebbe supporre, ma per la presenza del verbo «mattinare», che raggiungeva al suo orecchio, educato alla percezione del sottotesto, una ineguagliabile bellezza. Innumerevoli le chiose leopardiane, tra le quali ricordo la turbata meraviglia di fronte all'aggettivo «tenerella» nella canzone *A Silvia*, che suonava come miracoloso approdo alla poesia parlata («sempre parlando», cfr. *Le ricordanze*), da parte di chi già aveva scritto, in uno stile iperletterario e con giovanile ingenuità: «procomberò sol io». Del suo amore per Shelley («sommariamente tradotto») ricordo la cura gelosa con cui conservava l'edizione tascabile ancora risalente agli anni del suo Istituto tecnico. Gioacchino Belli: e rivedo il bacio che imprimeva sul «Commediante», a significare una totale adesione al mondo degli ultimi, cui la scelta del dialetto aveva dato quella voce che altrimenti gli sarebbe stata negata per sempre. A proposito di Rimbaud, rammento d'avergli sentito ripetere una dichiarazione che egli ha pur scritto nei saggi: il desiderio d'essere amato da qualcuno come egli aveva amato il poeta del *Battello ebbro*. A Pascoli lo legava una gemellanza, un cordone ombelicale che trasmetteva il medesimo alimento d'una «poetica della madre» illuminata da una luce mariana, e la *pietas* creaturale per tutto l'universo esiliato fuori dall'anima razionale. Kavafis lo avvinceva per la sua inimitabile grazia nel rievocare dentro l'effimero e il transeunte la legge perenne del desiderio («Come splendidi corpi di defunti sempreverdi giacciono i desideri mai soddisfatti», parafraso a braccio), e alla commozione che gli suscitava il poeta alessandrino si univa il ricordo affettuoso della traduttrice, l'amica Margherita Dalmati. Di Saba citava – e volle pubblicare nell'*Antologia personale* – la lode epistolare ricevuta dopo la pubblicazione dell'*Ode degli uccelli* e, sull'onda dei ricordi, il suo incontro fiorentino nel freddo della cucina col poeta profugo. Parole di fraterna comunione gli strappava Rebora, che nei *Canti dell'infermità* aveva fatto sentire la flebile voce del dolore capace tuttavia di suonare il sistro della letizia.



Una sequela di *flash* sopravvissuti

Al Betocchi vociano, come egli stesso amava dichiararsi, mandava un messaggio d'evangelica fraternità l'arcaica corallità del mondo di Jahier, di cui forse l'autore di *Un passo, un altro passo* si sarebbe ricordato al tempo dei lunghi passi della prosa. Quando gli capitava di riprendere in mano una lettera di Palazzeschi, sorrideva riascoltando le geremiadi del vecchio poeta che lamentava di non poter vivere in pace neanche gli anni senili libero infine dal tormento dell'eros. Di Ungaretti rileggeva *L'Allegria* convincendosi sempre più che la musa del poeta delle trincee attingeva gli esiti più alti laddove la precarietà della situazione esistenziale castigava le tentazioni di una rielaborazione intellettuale del vissuto. Immaginava Campana che alle Giubbe Rosse si aggira fra i clienti del caffè cercando di vendere qualche copia dei *Canti orfici*, provvedendo tuttavia a strappare quelle pagine che ai suoi occhi l'acquirente di turno non sarebbe stato in grado di capire. Biasimava la Talia senile di Montale, come la voce di un vecchio rancoroso che si compiace, troppo narcisisticamente, nel rifare il contro-canto di se stesso, senza rinunciare a quel lessico alto e chiuso, periodicamente riaffiorante, cui egli predicava una vita effimera, un'improbabile durata nel tempo, a differenza della poesia fondata sulla rima più difficile da sillabare: cuore-amore. Ammirava in Eliot il magistero di chi ha saputo restituire alla pietà il trono che le spetta, dentro l'impetosa solitudine della coscienza contemporanea, nella società degli «uomini vuoti». Di Penna amava il candore disarmato e amorale; e più d'una volta l'ho udito recitare col turbamento di chi ha davvero conosciuto il valore della povertà: «Il ciclista polverosa / castità offre alla sposa». Una tenerezza tutta particolare, direi un sentimento di paternità elettiva, lo legava a Mario Luzi che dal canto suo ebbe a riconoscere il suo solo, umile maestro in Betocchi. Il quale mi parlò, ricordo, dell'impressione che gli aveva lasciato il poeta della *Barca* recatosi a fargli visita per portargli il dono del *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*: «È diventato bello come – mi disse – un poeta romantico del Primo Ottocento».

Un capitolo a parte meriterebbe la devozione betocchiana nei confronti dell'amico Giorgio Caproni, per il quale mi chiese di battere a macchina più d'una lettera in risposta alle sue. E resta per me indimenticabile l'immagine dei due poeti che passeggiano a braccetto, chiacchierando divertiti come due bambini, dopo la cerimonia di premiazione del Premio Piombino, della cui giuria Betocchi era membro, nell'anno in cui il riconoscimento venne assegnato al poeta livornese.

Termino questa sequela di flash sopravvissuti al vaglio del tempo, con Zanzotto, per il quale Betocchi dimostrava un apprezzamento che basta a testimoniare la sua spregiudicata apertura verso il nuovo e il diverso da sé: volle di sua iniziativa presentarmi al poeta del *Galateo in bosco* in occasione di un suo breve soggiorno a Firenze spendendomi nel suo albergo con la raccomandazione di non lasciarmi suggestionare dalle sue ossessioni ipocondriache di eterno malato, destinato a campare almeno fino a novant'anni e a morire di morte naturale.



DIEGO VALERI: IL SENTIMENTO CREATURALE DEL MONDO

di Gloria Manghetti

«Poeta gentilissimo»: così veniva definito Diego Valeri da Luigi Baldacci, che lo riteneva essenziale al quadro letterario del Novecento. Un poeta attento a ciò che lo circonda, a quella natura che ha imparato ad osservare nelle lunghe ore estive dell'infanzia e che ritorna nei suoi versi, colta da uno sguardo che, aprendosi alla realtà con comprensione umana, permette all'anima di rendersi tangibile.

«Ha lasciato le rondini in cielo, si è accontentato di vederle volare, scendere a precipizio nelle primavere di Venezia o di Padova, di sentirle gridare o tutt'al più di fissarne la memoria sul filo dei suoi sentimenti»
(Carlo Bo) *

«Accordato alla natura»

Sono trascorsi ormai quarant'anni da quando Pier Vincenzo Mengaldo decise di inserire nell'antologia mondadoriana, *Poeti italiani del Novecento*, una scelta di testi di Diego Valeri. Nella nota introduttiva lo studioso sottolineava come – almeno sino a quell'altezza – la critica militante fosse rimasta estranea ad un autore che, se non era «tra i maggiori», era comunque «tra i più "sicuri" poeti del nostro Novecento»¹. Diverse possono essere le letture da darsi a quella definizione che Mengaldo si affrettava a precisare subito dopo, indicando alcune peculiarità della lirica valeriana: la gra-

* Dal «discorso» di Carlo Bo che apre D. Valeri, *La sera*, All'Insegna del pesce d'oro, Milano 1963, p. 21; così proseguiva: «Valeri ha capito che non si tratta in poesia – e in senso lato in letteratura – di cambiar posto, di trasformare, di confondere l'ordine naturale delle cose ma bensì di sentire».



zia melica, la reale o apparente semplicità, l'estraneità a corrosioni intellettualistiche, una misura «ottenuta per alleggerimento»².

Prima di Mengaldo, era stato Luigi Baldacci ad insistere su quanto «essenziale» al quadro del Novecento fosse la personalità di Valeri, «poeta gentilissimo», soprattutto in virtù della sua posizione «a sé» e del suo distintivo rapporto con la natura³. Per il poeta veneto è l'uomo ad essere «accordato alla natura» e non «la natura mimetizzata sull'uomo», in una «alleanza con la vita» che era stata già sottolineata da Giacomo Debenedetti⁴. Baldacci con fermezza arrivava a dire che in Valeri «(...) tutto diventa natura: il paesaggio come il dolore», senza che tuttavia il primo «(...) sia caricato di responsabilità non sue»⁵. Per l'autore di *Calle del vento* la natura è quindi «natura semplicemente, senza tragedia» e antiumanistico è il suo modo di leggere il creato, «ma umano sì»⁶. Una interpretazione intensa quanto suggestiva, che mira al cuore di un'esperienza creativa priva di punti di vista soggettivistici, dal momento che per Valeri «l'essere è tutto l'essere» e all'io non è assegnato un ruolo conoscitivo prioritario⁷. Poeta quindi dell'oggettivazione, che trova tra i suoi fondamenti la naturale propensione al «semplice ascolto» e a quella che è stata definita una delle sue principali virtù, «l'attenzione»⁸.

Un'innata curiosità nei confronti dell'universo mondo

Nell'opera di Valeri non sono rintracciabili pretesti autobiografici, perché lo scrittore è interessato soprattutto alle cose che lo circondano, gli piace guardare fuori di sé, la realtà nei suoi aspetti più vari – umani e non –, nelle sue più autentiche sfaccettature. Un suo amico affezionato, Paolo Leoncini, che lo ha frequentato in particolare negli ultimi anni, anche quando ormai anziano si era trasferito a Roma presso la figlia Marina, ha affermato che «(...) la virtù dell'attenzione (...) costituiva il centro, la coscienza spirituale di Valeri, da cui tutto il resto s'irradiava»⁹. In effetti l'umanità, l'apertura e la disponibilità che caratterizzarono l'uomo ed il poeta trovano origine in una innata curiosità nei confronti dell'universo mondo, senza tuttavia perdersi o disperdersi, anzi. Come ha sottolineato un altro grande scrittore italiano, Andrea Zanzotto, è difficile trovare autore più fedele a se stesso di Valeri e, parimenti, «(...) capace di capire al mille per mille l'esperienza altrui»¹⁰. Una disposizione d'animo a cui corrispondeva la volontà di non essere mai esemplare: non «sopraffare la esistenza degli altri» con il proprio *modus operandi*, ma neanche «ammaliare, sedurre» con la propria poesia¹¹. Lontano dalle mode, non incline a dichiarazioni di poetica e insensibile a qualsiasi espressione artistica che non salvaguardi «un minimo spazio umano» da cui guardare «su diverse prospettive contemporaneamente»¹², Valeri è ricordato anche da coloro che gli furono allievi all'Università di Padova per il tratto «(...) cordiale e umanissimo con sfumature paterne» e al tempo stesso «elegante, aristocratico»¹³. Un'amabilità non priva di venature di malinconia, talvolta d'inquietudine e d'angoscia, mai comunque attraversata da alterigia, come avviene ai veri maestri: «(...) egli a lezione non trasmetteva tanto un sapere (che celava o sottintendeva), ma (...), e con perfetta naturalezza, una *sapienza*»¹⁴.

È Valeri stesso a suggerire, sempre con cauto riserbo, le coordinate spazio-temporali in cui si muove, prediligendo un racconto di sé in «forma di autobiografia sentimen-

tale o paesistica»¹⁵: «Forse, al principio, non ci fu che un orto. Un orticello...», scriveva nell'autopresentazione per l'antologia *Poesia italiana contemporanea 1909-1959*. E più avanti: «Il mio principio, dicevo, forse fu lì: nel mio restar miracolosamente sospeso le ore e le ore dentro quel gran vuoto di tempo; nel mio guardare e contemplare le cose di ogni giorno come esseri familiari e segreti, labili ed eterni, intimamente sensibili, carichi di significati immensi, inafferrabili. C'erano poi le voci, i suoni del mondo, campane e rondini e galline; e i gridi dei ragazzi dai cortili vicini, e le cantilene dei venditori ambulanti, di frutta di verdure di pentole, dalla strada già più lontana»¹⁶.



Lo spettacolo della vita

Proprio in quell'*humus* familiare trova origine il «poetico apprendimento del mondo», concepito ancor «(...) prima (...) di possedere notizia di cose letterarie o coscienza di una vocazione...»¹⁷. Si tratta di una dimensione privilegiata per aprire lo sguardo sulla realtà e permettere così all'anima di rendersi tangibile. Impossibile non tornare alle parole di un altro protagonista della lirica novecentesca, Carlo Betocchi, quando dichiarava di essere «(...) semplicemente un uomo presente alla vita»¹⁸, una vita che entra prepotentemente nella poesia. Anche l'opera in versi e in prosa di Valeri, aliena da corrosioni intellettualistiche, è frutto *in primis* dell'occasione, del profondo rispetto della vita e di una perenne vocazione a un sentimento creaturale del mondo: «(...) il continuo apparire e sparire e mutar forme della vita universale» costituisce il solo spettacolo che attira l'attenzione di Valeri, il quale «volentieri» si dimentica di se stesso¹⁹. Così scriveva in una delle prose raccolte in *Giardinetto*, dove la quotidianità non smette di fare irruzione, in modo tanto imprevedibile quanto felice, come nel caso di *La vita «che vive»*, forse tra le sue pagine meno note²⁰. Il poeta si soffermava su alcuni animali con cui nel tempo gli era capitato di condividere le giornate: «una bassottina di color rosso ramato», dal temperamento non facile, ma a cui l'aveva legato per oltre sette anni una «fulminea rapidità dell'intesa» tale che, anche dopo la sua morte, Valeri continuava a ricavare «(...) un malinconico conforto (...) dalla memoria di



quella sodalità sentimentale»; due gatti, uno bianco e uno nero, «pieni di elastiche grazie e di umori giocosi» che, in diversi momenti della loro vita comune, gli avevano fatto pensare che non corrispondesse alla realtà il detto che i gatti «non si affezionano all'uomo»; un canarino «vestito di un bel giallo caldo», che per un paio d'anni «(...) fu un altro vivo piacere (...), e poi un rammarico per sempre», perché all'improvviso «disparve», trovate aperte «la porticina della gabbia e la vicina finestra». Finché un giorno Valeri, «(...) sprofondato nel silenzio tremendo del primo pomeriggio (...) così solo, così perfettamente solo» da sembrargli «addirittura di non esserci più», vide apparire tra i semi di una mela che stava mangiando «(...) un vermicciattolo bigio, (...) bruscamente disturbato nel suo pasto o nel suo sonno di digestione». L'inaspettata visione del piccolo invertebrato, colto mentre si dimenava e contorceva, aprì una breccia immediata nella sottile predisposizione a condividere emozioni e sentimenti da parte del poeta che così osservava: «Tra le cose ferme, immobili, chiuse, che mi circondano, esso [il vermicciattolo] è furiosamente vivo, esso è la vita nelle sue manifestazioni più elementari di movimento, di fame, di paura; la vita «che vive», e non ha coscienza di sé, e non pensa, e non parla».

«Con comprensione umana e umana dolcezza»

Sarà proprio il domestico contatto con la vita presente in una delle sue espressioni più semplici, eppure attraversata da tanta energia, a permettere a Valeri di riacquisire una serena dimensione della propria quotidianità, tale da farlo concludere con ferma consapevolezza: «io non sono più solo».

Ecco che gli occhi del poeta, «due tagli, serpeggianti tra le rughe calde», riuscivano ad abbracciare col loro sguardo intenso, di rara sensibilità, «la vita *che vive*»; spesso socchiusi, quegli occhi racchiudevano in sé una luce che, come ebbe a scrivere Pier Paolo Pasolini, apparteneva alla luminosità «(...) che giace tra i pioppi, nelle ore dell'*Angelus*, (...) che ferisce le stazioncine dove fermano gli accelerati...»²¹. Sono gli stessi sentimenti espressi in occasioni diverse da altri amici poeti, come Giorgio Caproni, che riconobbe in Valeri l'attitudine a condurre «alla chiarezza le cose oscure»²², rimanendo lontano da sofisticati cerebralismi; o Aldo Palazzeschi, che dichiarò di sentirsi vicino al poeta veneto per «(...) una medesima speranza animatrice e una medesima volontà giovanile, quella di cercare la poesia come le pagliuche luminose i cercatori nelle sabbie aurifere»²³. E in tale prospettiva che univa, senza sembrare, l'esercizio della poesia con quello dell'anima, l'autore delle *Sorelle Materassi* affermò di avere imparato ad amare «(...) oltre il caro poeta l'uomo che fu maestro appassionato ed esemplare, capace di far conoscere ed apprezzare anche le cose inclementi con comprensione umana e umana dolcezza».

¹ P. V. Mengaldo, *Diego Valeri*, in P. V. Mengaldo (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978, p. 354.

² *Ibidem*, p. 355.

- ³ L. Baldacci, *Per un'antologietta di Diego Valeri*, in Id., *Libretti d'opera e altri saggi*, Vallecchi, Firenze 1974, pp. 108, 114, 111.
- ⁴ Ibidem, p. 115; G. Debenedetti, *Brixen-Idyll*, in D. Valeri, *Il flauto a due canne*, Mondadori, Milano 1958, p. 15.
- ⁵ L. Baldacci, *Per un'antologietta di Diego Valeri*, cit., p. 114.
- ⁶ Ibidem, p. 115.
- ⁷ Ibidem, p. 116.
- ⁸ L. Baldacci, *Valeri prosatore e lettore di cose italiane*, in U. Fasolo (a cura di), *Omaggio a Diego Valeri*, Olschki, Firenze 1979, pp. 69, 73.
- ⁹ P. Leoncini, [Testimonianza], ibidem, p. 95. Nel marzo 1976 Valeri si era trasferito a Roma, dove si spense il 27 novembre dello stesso anno.
- ¹⁰ A. Zanzotto, [Testimonianza], ibidem, p. 166. Piace ricordare che anche Mengaldo, tra i molti, lo ha definito poeta «fedelissimo a se stesso» (P. V. Mengaldo, *Diego Valeri*, cit., p. 355).
- ¹¹ A. Zanzotto, [Testimonianza], ibidem, pp. 168-169.
- ¹² A. Zanzotto, [Testimonianza], ibidem, p. 166.
- ¹³ P. V. Mengaldo, *Ricordo di Diego Valeri*, in «Nuovi Argomenti», n. 6, gennaio-marzo 1996, p. 56.
- ¹⁴ Ibidem, p. 57.
- ¹⁵ M. Giancotti, *Diego Valeri*, Il Poligrafo, Padova 2013, p. 13.
- ¹⁶ Le citazioni sono tratte dall'autopresentazione di Valeri in G. Spagnoletti, *Poesia italiana contemporanea 1909-1959*, Guanda, Parma 1959, p. 167.
- ¹⁷ Ibidem, p. 168.
- ¹⁸ Da una minuta di Carlo Betocchi a Leone Piccioni, datata «Firenze, 14 ottobre 1977», conservata nel Fondo del poeta presso l'Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux. Il documento è stato utilizzato da Alessandro Zaccuri per la lezione su Betocchi tenuta il 17 marzo 2018 nell'ambito del ciclo «Scrittori raccontano scrittori».
- ¹⁹ D. Valeri, *Pauca de me*, in Id., *Giardinetto*, Mondadori, Milano 1974, pp. 251, 252.
- ²⁰ Id., *La vita «che vive»*, ibidem, pp. 240-243. Le citazioni che seguono si trovano rispettivamente alle pagine: 240, 241, 242, 243.
- ²¹ P. P. Pasolini, *Appunti per una poesia a Diego Valeri*, in *Una vita spesa per la letteratura. Testimonianze a Diego Valeri che compie settantacinque anni*, in «Il Gazzettino», 25 gennaio 1962, p. 3: «(...) se li aprisse del tutto gli occhi... / ...quanta luce cadrebbe fuori come un'acqua: luce di quella che giace tra i pioppi, nelle ore dell'Angelus, di quella che ferisce le stazioncine dove fermano gli accelerati, di quella che alla mattina si allarga piano piano da Oriente, ai confini del Friuli... Il sole che scaldò Goethe nel suo Viaggio in Italia».
- ²² G. Caproni, *Poesie di Valeri*, in «La Nazione», 26 maggio 1962, p. 3 (recensione alla raccolta del poeta veneto *Poesie. 1910-1960*, Mondadori, Milano 1962).
- ²³ La presente citazione, e quella successiva, sono tratte da A. Palazzeschi, *Una volontà giovanile*, in *Una vita spesa per la letteratura. Testimonianze a Diego Valeri che compie settantacinque anni*, cit., ora in A. Palazzeschi-D. Valeri, *Carteggio 1934-1972*, G. Manghetti (a cura di), Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2004, p. 116.



GIORGIO CAPRONI: UNA POESIA AD OCCHI APERTI

di Rosalba de Filippis

La linfa della poesia di Giorgio Caproni risiede nella parola: una parola dal potere erosivo, talora mistificante, che rimanda a una realtà sfocata, come dietro un vetro, con la quale egli instaura un rapporto dolente. Una poesia scritta ad occhi aperti, con ironia pungente, succinta e scarna come i tratti del volto del poeta.

Quel volto scavato

Ciò che mi ha sempre colpito di Giorgio Caproni è il suo volto scavato, quasi un paesaggio, in cui si vanno a incidere i solchi del tempo, ripiegandosi su se stessi, in una serie di impliciti rimandi alle traversie della vita, il cui risultato può essere una certa inclinazione del capo, una piega precisa delle labbra (in Caproni così fini e strette), uno sguardo.

Una foto di Dino Ignani, tra le più celebri del poeta, lo ritrae proprio così, in una smorfia leggera, mentre sembra evitare l'obiettivo, guardando oltre, quasi di lato. Come a voler suggerire: «I miei occhi hanno visto, ma la mia bocca è chiusa». Giorgio Caproni ha riflettuto a lungo sulla funzione della parola e ne ha conosciuto ogni sfumato legame con la realtà, fino alla presa d'atto definitiva del suo stesso potere erosivo, da cui potrà forse salvarci soltanto un silenzio denso. Che è poi la cifra del pessimismo caproniano proprio della ultima produzione, affidato in particolare a *Res amissa* (1991), raccolta postuma, cui si arriva però esplicitamente attraverso i due libri precedenti: *Il Franco cacciatore* (1982) e *Il conte di Kevenhüller* (1986), entrambi contraddistinti da una riflessione sul valore corrosivo del linguaggio.

Il primo movimento di un viaggio

E allora, come spesso avviene, si cerca di conoscere il primo movimento di un viaggio, l'avvio della produzione di un autore; in questo senso si propongono qui due poesie della prima raccolta di Giorgio Caproni, *Come un'allegoria*, uscita nel 1936, per

l'editore Emiliano degli Orfini. Si tratta di *Marzo* e *Dietro i vetri*, rispettivamente la prima e l'ultima del libro.

Marzo

Dopo la pioggia la terra
è un frutto appena sbucciato.

Il fiato del fieno bagnato
è più acre - ma ride il sole
bianco sui prati di marzo
a una fanciulla che apre la finestra.

Dietro i vetri

A riva del tuo balcone
arioso, dai grezzi colori
degli orti, già in fioritura
di menta, estate ansiosa
come una febbre sale
al tuo viso, e lo brucia
col fuoco dei tuoi gerani.

Col gesto delle tue mani
solito, tu chiudi. Dietro
i vetri, nello specchiato
cielo coi suoi rondoni
più fioco,
da me segreta ormai
silenziosa t'appanni
come nella memoria.

Marzo, che come lo stesso poeta afferma, è «la più vecchia» e risale al 1932, nella prima edizione del 1936 ha un'altra collocazione, ma a partire da *Finzioni*, nel 1941, raccolta che comprenderà anche una scelta dei testi dei primi due libri (*Come un'allegoria*, appunto, e *Ballo a Fontanigorda*), sarà posta in apertura di tutto il percorso caproniano.

La poesia, che viene presentata dall'autore come inizialmente «(...) molto più lunga, più descrittiva, ed io ho tagliato corto, perché mi capitò in mano (...) *Allegria di naufragi* del 1919, di Ungaretti e capii l'economia della parola»¹ affida i suoi ultimi versi «a una fanciulla che apre la finestra», nell'atto di affacciarsi su un paesaggio primaverile.

Tutto sembra d'altronde confermare quanto scrive Aldo Capasso nella prefazione alla edizione di *Come un'allegoria* del 1936, collocando questa prima prova nell'ambito della poesia descrittiva².

Ma riflettendo ancora sull'importanza di *Marzo*, ci viene in aiuto la dedica dell'auto-



re, dopo la prefazione: «Alla umiltà sorridente / della mia piccola OLGA FRANZONI, / amata disperatamente / perduta, / queste “sue” umili cose» (17 marzo, 36).

Olga Franzoni, la giovane fidanzata, morta a 27 anni, proprio il mese di marzo del 1936.

I versi in cui si compie un gesto festoso di apertura alla vita, proprio in quanto voluti all'inizio dell'intero percorso produttivo, lasciano già presagire la fine imminente e tragica di quella che sembra essere soltanto un'immagine di leggera vitalità.

Se la realtà non è che un'allegoria

Il titolo stesso della raccolta, tratto da un verso di *Borghetti* («(...) come un'allegoria, / una fanciulla appare sulla porta dell'osteria³») altro testo centrale in questa prima prova, ci pone dunque, già di per sé oltre il filone «(...) di favolosa freschezza (...) di quadrettini vivaci, come di certe sempre giovani stampe del secolo scorso»⁴.

Giorgio Caproni, parlando proprio del titolo del suo primo libro, ci spiega: «L'artista in genere tende all'evasione, io invece ho cercato di fare poesia ad occhi aperti e guardare in faccia la realtà fino a metterne in dubbio l'esistenza. Nella mia prima raccolta, *Come un'allegoria*, esprimevo proprio il dubbio che tutta la realtà non fosse che un'allegoria, di qualcosa d'altro che sfugge alla nostra ragione»⁵. E andando ad analizzare il testo che chiude la raccolta, comprendendo così, insieme a *Marzo*, le poesie del primo libro, non ci meravigliamo dunque che ritorni il tema della labilità della vita e in un certo senso anche della labilità dello sguardo. Infatti una giovane donna, a cui la voce del poeta si rivolge, compie un gesto consueto, solito (nello studio delle varianti emerge un attento lavoro sulla scelta di questo aggettivo), chiudendo la finestra e si fa al tempo stesso segreta, indecifrabile, nascosta, dietro i vetri, di cui la realtà (il cielo, il volo dei rondoni) è ormai soltanto un riflesso.

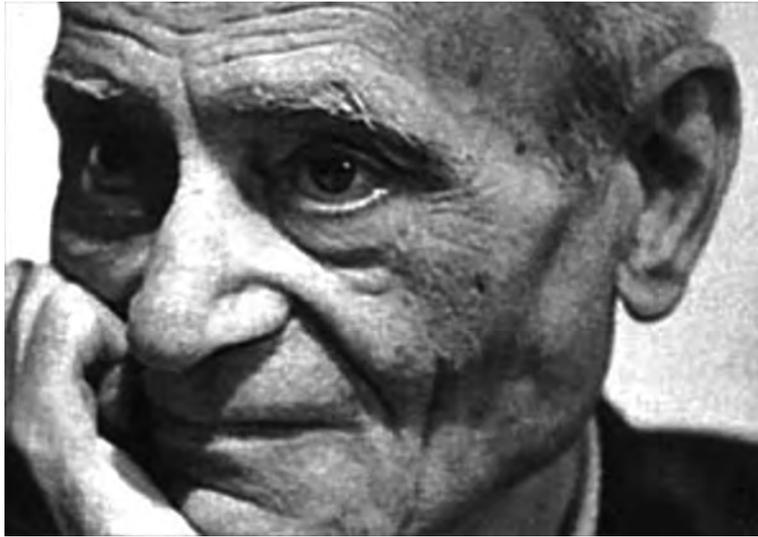
...

Col gesto delle tue mani
solito, tu chiudi. Dietro
i vetri, nello specchiato
cielo coi suoi rondoni
più fioco,
da me segreta ormai
silenziosa t'appanni
come nella memoria.

La donna prende quindi la stessa consistenza del vetro, si appanna, come spesso avverrà nella produzione successiva, ad esempio nei vapori di un bar o nelle vetrature anabbiate di una latteria, luoghi lattiginosi e bianchi, annuncio simbolico di un «passaggio».

Ma ponendo l'attenzione all'ultimo verso dell'intera raccolta, la figura della similitudine nelle parole «come nella memoria», trova un immediato ricordo nel titolo stesso del libro: *Come un'allegoria*. Insomma quel «come», con il compito di accostare, per definizione, elementi che presentano una qualità in comune, lascia invece aperta

tale figura, fissandola in un certo senso su se stessa. Un gioco di richiami denso di ambiguità, di continui rimandi ad «altro», in un susseguirsi di infingimenti e di autoinganni che si riproporrà in modo evidente nel titolo stesso della raccolta antologica del 1941, *Finzioni*, appunto (quando J. L. Borges non aveva ancora pubblicato il suo celebre libro di racconti, che curiosamente porta lo stesso titolo). E nelle raccolte più recenti.



Un corpo a corpo con il potere dissolvente del linguaggio

Caproni, nella raffinata asciuttezza del linguaggio, che pure si nutre della lezione dei liguri (Novaro, Boine, lo stesso Sbarbaro), è consapevole di quel rapporto dolente con la realtà che più avanti si farà più esplicito.

Una poesia scritta ad occhi aperti, dunque e con ironia pungente⁶ che scompagina, demistifica, in un corpo a corpo con il potere dissolvente del linguaggio.

Così ne *Il Franco cacciatore* le parole acquisiscono la facoltà di «impallinare» gli oggetti reali, che sembrano sprofondare, quasi ingoiati dalla nebbia:

Parole

Le parole. Già.
Dissolvono l'oggetto.
Come la nebbia gli alberi,
il fiume il traghetto.

Gli alberi, il fiume, il traghetto: una terna di oggetti che richiamano alla mente la nascita, dentro gli occhi, del mondo reale, all'interno di *Alba*, sempre in *Come un'allegoria*, in cui troviamo un altro «come», inarcato nell'*enjambement* alla fine del verso, ma al contempo sospeso, quasi a invitare a una pausa nella lettura:

Negli occhi nascono come
nell'acque degli acquitrini
le case il ponte gli ulivi:
senza calore.



In questa poesia il luogo della nascita è dunque lo sguardo del poeta, luogo privilegiato e talvolta disperante dei migliori, ma anche dei peggiori accadimenti.

D'altra parte, nel momento in cui gli oggetti vengono nominati, essi sono già destinati a perdere di nitore, a sfocarsi, perché privi di calore.

L'alba è bianca, come la nebbia, come il latte, come un vetro appannato, c'è sempre qualcosa in sostanza che ci separa dalla realtà e anche dalla verità delle cose.

Ma gli oggetti e con essi il paesaggio, sono in definitiva consegnati allo stesso sguardo di Olga, nella poesia (in memoria) che conclude la seconda raccolta: *Ballo a Fontanigorda*:

Questo che in madreperla
di lacrime nei tuoi morenti
occhi si chiuse chiaro
paese,

...

stasera ancora
rimuove sfocando il lume
nel fiume, qui dove bassa
canta una donna china
sopra l'acqua che passa.

Una sorta di condanna alla ripetizione dolorosa di una fine nel verbo «rimuovere», riferito al «chiaro paese»: un luogo negato, ma anche gelosamente custodito negli occhi morenti della giovane donna.

Quasi a voler dire, sovvertendo capronianamente la valenza di tale constatazione, che non si muore mai una volta per tutte. Dice d'altra parte il poeta: «L'unica certezza dei miei versi è quella della vita e della morte». Una dichiarazione che va quasi all'osso della sua scrittura e, forse, della sua stessa esistenza.

¹ G. Caproni, Intervista radiofonica, *Antologia*, 1988.

² A. Capasso (*Prefazione a Come un'allegoria*, Emiliano degli Orfini, 1936) dice di Caproni: «Egli è un uomo per cui il mondo esterno esiste. Egli prende la penna quando lo ha toccato un fatto plastico, naturale o comunque esteriore: un paesaggio, una festa borghigiana, un gruppo di saltimbanchi, l'atmosfera di un luogo e di un'ora determinatissimi. La sua, è poesia descrittiva».

³ Singolare tra l'altro la rima tra «allegoria» e «osteria», parola, quest'ultima e al tempo stesso luogo della interrogazione sulla labilità dell'esistenza. Si veda in questo senso *All'osteria*, ne *Il Franco cacciatore*: «Guardava il bicchiere. Fisso. / Quasi a ridurlo in schegge. / Sapeva che il bicchiere dura / più di chi in mano lo regge?».

⁴ *Argo*, «Gioventù», 9 Dicembre 1934. «Argo» è lo pseudonimo di un critico che introduce alla lettura di nove poesie, primo nucleo di *Come un'allegoria*.

⁵ G. Caproni, «Il Sabato», 1984.

⁶ Ironia, tratto fondamentale dall'ultima scrittura aforistica del poeta, come «(...) ciò che permette di scompaginare dall'interno i nessi sintattici per ottenere nuovi legami logici», i cui effetti si riassumono in una specie di illusione per cui ciò che si afferma è allo stesso tempo vero e falso (cfr. A. Marra, *Ironia. L'origine: le parole, le cose, il tempo*, in: *Giorgio Caproni, parole chiave per un poeta*, «Nuova Corrente», n.147, anno LVIII, Interlinea edizioni, 2012).



«POESIA DELLO SGUARDO» E AMORE DELLA VITA IN SANDRO PENNA

di Elena Gurrieri

Nel fertile scenario della poesia italiana degli anni Trenta del Novecento, quella di Sandro Penna è una delle voci più autenticamente liriche. Il suo essere ai margini, considerato come un «diverso», nella società letteraria, e non solo, del suo tempo, da una parte determina l'alternarsi di luci ed ombre nella sua fortuna, dall'altra gli dona la libertà di uno sguardo privo di condizionamenti sulle persone e sul mondo: una libertà che gli permette di osservare e raccontare il flusso della «calda vita», come elemento fondante della sua poetica.

Una fortuna altalenante

Sandro Penna ha avuto, in qualità di autore dell'opera in versi * forse più autenticamente lirica nel Novecento letterario italiano, una fortuna assai alterna fatta di alti e bassi, in qualche modo costanti e caratterizzanti per la percezione del lettore medio. Ultimo e senz'altro più soddisfacente esito di questa altalenante fortuna, è oggi proprio il «Meridiano» Mondadori di Penna¹, messo a punto con grande competenza e finezza interpretativa da Roberto Deidier, con l'ausilio del poeta amico di Penna, Elio Pecora, che ha firmato nello stesso «Meridiano» la *Cronologia*. Elio Pecora e Roberto

* Avvertenza: l'indicazione del numero all'interno delle raccolte poetiche di Sandro Penna nelle note, rinvia all'edizione vulgata dell'opera in versi di Sandro Penna, edita da Garzanti Editore dal 1989 in poi e più volte ristampata nella collana degli «Elefanti».



Deidier sono stati per lungo tempo e certo ora si confermano quali specialisti «storici» dell'opera in versi e in prosa del poeta perugino, in quanto dell'archivio d'autore si sono serviti per rendere a Penna un ottimo quanto necessario servizio conoscitivo e divulgativo. In un primo tempo, hanno provveduto all'ordinamento sistematico delle carte autografe e poi si sono prodigati in un programma di pubblicazione scientificamente condotta e analiticamente ben approfondita, che ha finalmente permesso di valorizzare al massimo la realtà visibile di una materia, quella della poesia e delle prose di vario genere di Penna, da sempre come sappiamo un'opera di difficile gestione filologica e critica: insomma, com'ebbe a dire un tempo Luigi Baldacci, smaltata e sostanzialmente imprendibile.

Ben si racchiude, la parabola penniana, nella metafora bifronte di luce e d'ombra, di visibilità e anonimato. Protetto e amato da Umberto Saba che ne volle aprire la carriera lirica su «L'Italia Letteraria»², nell'ambito di un fertile scenario ufficiale qual è stato certamente quello offerto dalla lirica italiana degli anni Trenta del Novecento insieme, per dir così, a diversi compagni di strada che si chiamano Mario Luzi e Carlo Betocchi a Firenze, Attilio Bertolucci a Parma e Giorgio Caproni a Genova e ancora Vittorio Sereni a Milano, solo per citare alcune punte di diamante nella geografia nazionale dei poeti che contano nel Novecento. Per quanto riguarda invece Montale il discorso è più complesso: Sandro si avvicina anche a Montale che conosce e incontra a Firenze, ma con lui dopo un primo, reciproco «innamoramento poetico», nel giro di poco tempo, si chiude definitivamente ogni possibile dialogo.

Per fortuna di Sandro, un altro Sandro a Firenze, Bonsanti, da grande amico e promotore dei letterati (Gadda *in primis*) qual è stato, farà concretizzare a Penna, nel giugno del 1939, quella che resta la prima tappa davvero significativa del suo lavoro poetico, nel mondo dell'ufficialità istituzionale letteraria italiana, promuovendo di fatto le prime *Poesie* in volume proprio a Firenze, nella collana di libri dell'editore Parenti, in una serie legata alla prestigiosa rivista di cui Alessandro Bonsanti è direttore e redattore in capo, quella «Letteratura» la cui redazione ha avuto sede presso il fiorentino «Gabinetto G.P. Vieuksseux». Viene peraltro così brillantemente superata anche una certa antipatia, sostanzialmente ostile al poeta perugino nell'ambiente romano – a cominciare dalla valutazione non poco rigida di Ungaretti che vede ragioni insormontabili all'edizione della raccolta d'esordio di Penna, nella in fondo scontata censura di regime. D'altro canto viene in tal modo felicemente sciolto anche il nodo dell'indisponibilità a una qualche compromissione con le sorti della carriera poetica di Penna, dello stesso Montale, sia per plausibili ragioni di disagio personale (nel 1938 Montale perde il posto di direttore del «Gabinetto G. P. Vieuksseux» perché non è iscritto al partito fascista), ma ancor più crediamo, per il comportamento non proprio puntuale dell'appartato poeta umbro ed infine forse, per una forma di pura e in certo senso avara autodifesa del poeta genovese, della propria gelosa *privacy*.

Quell'isolato e strano personaggio che spesso è l'artista

Questo breve preambolo al discorso che m'interessa tentare qui e che riguarda lo sguardo come modulo espressivo nella poesia di Penna, ha una finalità fondamentale che risiede nel fatto di cogliere un aspetto di per sé determinante nella vita tanto dell'uomo,

quanto del poeta Sandro Penna: l'essere stato un *ex-lege* ovvero un «diverso» nella società letteraria e *tout-court* nella società del suo tempo, per il proprio irregolare *modus vivendi*. Sebbene ciò non gli abbia alla fine impedito di raccogliere intorno a sé pochi, fedelissimi amici veri. In tale condizione dunque di separatezza più dai cenacoli che dai singoli personaggi influenti all'interno della letteratura nazionale della prima metà e oltre del Novecento, Sandro Penna dimostra quasi per contrappasso naturale, una straordinaria capacità di acuta osservazione del mondo esterno a sé. Intendo dire che Penna esprime, ad esempio, una fluida capacità visiva direi fotografica sia d'insieme che nell'amore per il dettaglio quasi sempre rivelatore di qualcosa di veramente importante, significativo, e soprattutto di formidabile impatto emotivo o come si preferisce dire oggi, empatico. Le cose come le persone del resto, viste in tal modo da un'angolazione sempre un po' fuori campo, da un «altrove» quasi invisibile ai più, sembrano rigenerarsi e rivelarsi a sentimenti e significati del tutto nuovi, inediti, inesplorati.

Paradossalmente perciò, colui – il poeta – che risulta perlopiù invisibile al mondo perché il mondo lo ignora se non respinge come soggetto non allineato, non omogeneo al gruppo, non «utile» infine anche, un vero e proprio scarto, un corpo estraneo lontano com'è dalle maglie del potere e dalle reti d'interesse quale che sia, proprio quell'isolato e strano personaggio che spesso è l'artista, il poeta, un poeta diremmo quasi «di strada», dall'essere tragicamente fuori gioco, acquista per contrappasso ed effettivamente, la piena facoltà di gestire la sua speciale libertà – una sconfinata, meravigliosa perché quasi assoluta libertà – e dunque anche un raro agio di saper vedere gli altri e il mondo esterno nella loro sostanza e, in ogni caso, per ciò che veramente sono, senza inutili paludamenti o fuorvianti infingimenti. Senza condizionamenti, senza fretta o magari secondi fini. Quindi, la poesia è in questo caso, a pieno titolo, un territorio della libertà e della verità, la verità che nasce dallo sguardo pienamente libero di qualcuno che è totalmente sé stesso nel dire la propria verità umana, non vincolata da altri fini o interessi. Da qui nasce la naturale eleganza, la raffinata «poesia dello sguardo» in Penna, una poesia fatta di «quadri» con figure e paesaggio, in cui prevale l'atto contemplativo del poeta sedotto e seduttore, mai compiaciuto, ma con quella sua sapienza leggera nel cogliere rapidamente e come in controluce, la verità nascosta delle più diverse realtà comprese nel mondo delle cose, così come delle persone. Il poeta diviene in tal modo, ricordiamo Arthur Rimbaud, un vero e proprio veggente:

Mi nasconda la notte e il dolce vento.
Da casa mia cacciato e a te venuto
mio romantico amico fiume lento.

Guardo il cielo e le nuvole e le luci
degli uomini laggiù così lontani
sempre da me. Ed io non so chi voglio
amare ormai se non il mio dolore.

La luna si nasconde e poi riappare
lenta vicenda inutilmente mossa
sopra il mio capo stanco di guardare².





Guardando un ragazzo dormire

Tu morirai fanciullo ed io ugualmente.
Ma più belli di te ragazzi ancora
dormiranno nel sole in riva al mare.

Ma non saremo che noi stessi ancora ⁴.

Sempre affacciato a una finestra io sono,
io della vita tanto innamorato.

Unir parole ad uomini fu il dono
breve e discreto che il cielo mi ha dato ⁵.

Ancora sono gli occhi e dunque l'atto di guardare, i protagonisti e la guida sicura che funzionano da *fil rouge* utile a non perdersi nel dedalo complesso e fitto d'intrecci percettivo-sensoriali che si offre al lettore non distratto delle poesie penniane:

Viene l'autunno sonnolento. Brillano

dietro i lucenti vetri due lucenti

occhi ⁶.

E ancora:

Se son malato vago tra la folla
del sobborgo. Ma l'umido grigiore
invernale mi rende triste e solo.
A soffi sale sulla via un afrore
caldo da una palestra sotterranea
ove giovani e nude belve assalgono
nemici immaginari, in basso a scatti
soffiando.

Un vecchio mendicante guarda,

con me la scena senza nostalgie ⁷.

Sentinella

Nel buio occhi di luce.
Sonno di tende al fiume. (Vive in giuoco di sé).

Il fucile riluce
sotto la luna. Il lume
vaga degli occhi in me⁸.

Il flusso della calda vita

Se non è possibile, né auspicabile partecipare da protagonista alle vicende spesso poco sensate che segnano le storie degli esseri umani, essendo quasi mai fondate sul principio di giustizia e, soprattutto, con le quali non v'è reale sintonia d'intenti da parte del poeta secondo la sua sensibilità personale, si può tuttavia guardare da fuori uno spettacolo di registro vario, a volte doloroso, commovente oppure comico, straniato e straniante, ma anche, in qualche rara occasione, imprevedibilmente inebriante e magari fascinoso. Tutto questo è un percorso praticato con lo sguardo, fatto da chi come Sandro Penna percepisce e sente in modo incessante e «febbrile» il flusso della «calda vita». Sono certa per la mia esperienza prolungata nella lettura dei testi penniani, che se il lettore sceglie, anche solo a caso, dal canzoniere di Penna un testo qualsiasi, vi troverà traccia di questa vita anche in parte da *voyeur* e di questa modalità orientata a fare ogni volta un piccolo quadro, una vignetta dolce-amara, con la poesia, di un mondo percepito in modo singolare e quasi sempre fatto, adattato a propria immagine si direbbe, dentro cui delimitare una parte del mondo esterno, interpretato secondo l'emozione del momento. La curiosità e il desiderio di partecipare all'avventura umana dell'esperienza vitale che si modula con l'elastico ritmo di un caleidoscopio di forme e colori, sembra davvero catturare l'interesse dello sguardo vivido di Sandro Penna in parecchie delle poesie che ci ha regalato. Possiamo trovare centinaia di simili esempi, nei testi lirici di Penna. Offriamo qui uno *specimen* che dia ragione delle cose appena segnalate. Tra l'altro, anche quando la scena descritta dal «pennello» del verso pone in evidenza un aspetto sgangherato, ridicolo o amaramente tragico del reale, Sandro Penna non usa mai un registro di rigida visione *ab alto* della vita che rappresenta e di cui ha troppo rispetto per farne un uso rigidamente formale, oppure algidamente straniato, distaccato. L'eleganza del tratto nella lirica penniana è sempre aderente alla stessa naturale capacità di entrare in sintonia piena, in un rapporto alla pari vorrei dire, con la materia che lo ispira. Sentire, guardare ovvero osservare con attenzione per entrare in contatto personale con il mondo della vita che circonda il poeta, è il segreto che fa della poesia di Penna, una delle più amate esperienze di lettura da parte dei giovani lettori europei del nostro tempo. Anche in questo Penna si conferma un poeta diverso e impareggiabile, una figura davvero originale nel novero dei colleghi lirici colti – come lo era lui stesso, uomo colto e civilissimo – e tuttavia spesso ingessati, loro, i suoi colleghi, in un rapporto gelido e quasi assente in fondo, con l'esperienza vitale dell'esistenza e della realtà della calda vita, secondo il triestino Saba. Mentre Sandro Penna sa cogliere e riportare nel proprio testo lirico la magica opportunità di tessere, quasi giocare un rapporto di confidenza continuata con la realtà sensibile del mondo umano e animale.



Un solo stimolo propulsore: l'amore per la vita

Ecco qualche esempio indicativo dai testi di Penna: da *Poesie* (1939): la quasi sempre citata

La vita... è ricordarsi di un risveglio
triste in un treno all'alba: aver veduto
fuori la luce incerta: aver sentito
nel corpo rotto la malinconia

vergine e aspra dell'aria pungente.

Ma ricordarsi la liberazione
improvvisa è più dolce: a me vicino
un marinaio giovane: l'azzurro
e il bianco della sua divisa, e fuori
un mare tutto fresco di colore⁹.

Autunno

Il vento ti ha lasciata un'eco chiara,
nei sensi, delle cose ch'hai vedute
- confuse - il giorno. All'apparir del sonno
difenderti non sai: un crisantemo,
un lago tremulo e una esigua fila
d'alberi gialloverdi sotto il sole¹⁰.

Notte: sogno di sparse
finestre illuminate. Sentir la chiara voce
dal mare. Da un amato
libro veder parole
sparire... - Oh stelle in corsa
l'amore della vita!¹¹

Se la notte d'estate cede un poco
su la riva del mare sorgeranno
- nati in silenzio come i suoi colori - uomini nudi e leggeri che vanno.

Ma come il vento muove il mare, muovono
anche, gridando, gli uomini le barche.

Sorge sull'ultimo sudore il sole»¹².

Sole senz'ombra su virili corpi

abbandonati. Tace ogni virtù. Lenta l'anima affonda – con il mare – entro un lucente sonno. D'improvviso

balzano – giovani isolotti – i sensi.

Ma il peccato non esiste più¹³.

Se dietro la finestra illuminata
dorme un fanciullo, nella notte estiva,

e sognerà...

Passa veloce un treno
e va lontano.

Il mare è come prima¹⁴.

Nuotatore

Dormiva...?

Poi si tolse e si stirò. Guardò con occhi lenti l'acqua. Un guizzo il suo corpo.
Così lasciò la terra¹⁵.

Al lettore che ne sarà per qualche ragione curioso, si lascia continuare la ricerca tra i testimoni d'autore.

A me, che altro non ho suggerito se non una suggestione di lettura ancora utile e capace, credo, di trasmettere un modo d'interpretare la poesia di Sandro Penna, non resta che concludere con la convinzione che al fondo di tutto questo esercizio letterario, metrico ed estetico, sia valso per Sandro Penna un solo stimolo propulsore, un'unica legge da seguire, l'amore della vita:

Non è la costruzione il lieto dono
della natura. Un fiore chiama l'altro¹⁶.

E ancora:

La semplice poesia forse discende



distratta come cala al viaggiatore
entro l'arida folla di un convoglio
la mano sulla spalla di un ragazzo¹⁷.

E infine:

Amavo ogni cosa nel mondo. E non avevo
che il mio bianco taccuino sotto il sole¹⁸.

E:

La mia poesia non sarà
un giuoco leggero
fatto con parole delicate
e malate
(sole chiaro di marzo
su foglie rabbrividenti
di platani di un verde troppo chiaro).
La mia poesia lancerà la sua forza
a perdersi nell'infinito
(giuochi di un atleta bello
nel vespero lungo d'estate)¹⁹.

(...) Un lieve sogno
la vita...
Ricordati di me dio dell'amore²⁰.

¹ S. Penna, *Poesie, prose e diari*, a cura di Roberto Deidier. *Cronologia* di Elio Pecora, Mondadori, «I Meridiani», Milano 2017, pp. CXXI, 1420.

² *La vita... è ricordarsi di un risveglio*, è la prima poesia della raccolta d'esordio, *Poesie* del 1939 (Firenze, Parenti editore) ed era apparsa in prima battuta sul periodico settimanale «L'Italia Letteraria» nel dicembre 1932.

³ È la sedicesima lirica di *Poesie* (1939).

⁴ È la terza poesia di *Stranezze*, prima sezione (1957-1965).

⁵ È la nona poesia di *Stranezze*, seconda sezione (1965-1970).

⁶ È la nona poesia di *Appunti* (1938-1949).

⁷ È la diciassettesima lirica di *Poesie* (1939), cit.

⁸ È la quarantaquattresima poesia di *Stranezze*, seconda sezione (1965-1970).

⁹ È la prima lirica di *Poesie* (1939), cit.

¹⁰ È la terza lirica di *Poesie* (1939), cit.

¹¹ È la quarta lirica di *Poesie* (1939), cit.

¹² È la sesta lirica di *Poesie* (1939), cit.

¹³ È l'ottava lirica di *Poesie* (1939), cit.

¹⁴ È la nona lirica di *Poesie* (1939), cit.

¹⁵ È l'undicesima lirica di *Poesie* (1939), cit.

¹⁶ È la diciottesima lirica di *Appunti* (1938-1949), cit.

¹⁷ È la cinquantaseiesima lirica di *Poesie* (1938-1955), in *Poesie inedite* [1927-1955].

¹⁸ È l'ottantaduesima lirica di *Poesie* (1938-1955), in *Poesie inedite* [1927-1955], cit.

¹⁹ È la prima poesia di *Giovanili ritrovate* (1927-1936).

²⁰ È il finale (ultimi tre versi) dell'ultima poesia di *Stranezze* (1957-1976).



BOB DYLAN: UNO SGUARDO LUCIDO SUL MONDO

di Enrico Fink



«Poi è arrivato Dylan e tutto è cambiato», queste le parole di Shel Shapiro per indicare la novità che le canzoni di Bob Dylan rappresentarono fin dall'inizio, perché il cantautore americano, e futuro premio Nobel per la Letteratura, vigile vedetta dallo sguardo lucido e attento sul mondo, con le sue creazioni, ne ha saputo raccontare i controversi aspetti, lanciando contemporaneamente un messaggio capace di incidere nel profondo.



Poi arrivò Dylan e tutto cambiò

«Poi a un certo punto arrivò Bob Dylan, e tutto cambiò. Nessuno poteva più cantare semplicemente “She loves you, yeah yeah yeah”...».

A parlare è Shel Shapiro, sul palco con me e l'Orchestra Multi-etnica di Arezzo, presentando al pubblico *Blowin' in the Wind*. Quando Shel l'aveva proposta – una cover da affiancare ai suoi storici brani, da eseguire in concerto con noi, ero rimasto un poco perplesso: non avrei mai immaginato di affrontare in concerto un brano così ingombrante – e invece, eccoci a ricordare Dylan sul palco, con un inno di quella portata. Le parole di Shel sono significative: Shapiro, all'epoca in cui le parole e le note di *Blowin' in the wind* cominciavano a girare per l'etere, era agli albori di una formidabile carriera in Italia con i Rokes, perfettamente in sintonia con i gusti, i desideri, le sensazioni del momento: e se la sua percezione fu che «tutto cambiò», comprendiamo qualcosa dell'impatto di Dylan nella cultura musicale giovanile degli anni 60, anche qui in Italia, nelle province dell'impero. Non che l'impegno del primo Dylan rappresentasse una novità nel panorama dei *folksinger* americani – ma la sua immensa popolarità, la potenza semplice ma profonda delle sue canzoni fu evidentemente tale da presentare un esempio impossibile da ignorare; un confronto imprescindibile, per chi le canzoni le scriveva e le cantava, e per chi semplicemente le ascoltava. Una simile influenza dei suoi versi sulla cultura contemporanea, un'influenza continuata sostanzialmente ininterrotta per mezzo secolo e oltre, è probabilmente l'argomento definitivo per mettere a tacere le opinioni dissenzienti sul riconoscimento del Nobel per la poesia; ma quale sguardo ha gettato e comunicato questo poeta sul mondo? Qual è il mondo visto attraverso gli occhi di Dylan?

Va da sé che anche questa domanda, come quelle di *Blowin' in the wind*, non ha una risposta, o se ce l'ha è difficile da raggiungere. Troppe e troppo diverse sono le immagini che affiorano nel fiume in piena dei suoi versi. Troppo vasto il suo viaggio infinito; infinito come il *neverending tour* che lo vede calcare le scene ininterrottamente dal 1988, ma un viaggio ben più antico, cominciato ancora prima della *rocking reeling rolling ride* nella metropolitana di una New York invasa dalla neve di *Talkin' New York* (1962) in cui Dylan rivede il suo arrivo in quella che a lungo fu la «sua» città; e che non si è fermato nemmeno con i ritorni cui si allude spesso nel suo (ad oggi) ultimo album contenente materiale nuovo, *Tempest* (50 anni più tardi, 2012) – le luci accese nella sua terra natale («(...) *the lights on my native land are glowing / I wonder if they'll know me next time round*») in *Duquesne whistle*, o la «*Scarlet town, where I was born*» (Scarlet Town, dove sono nato) dell'omonima canzone: «*All things are beautiful in their time / The black and the white, the yellow and the brown / It's all right there in front of you in Scarlet Town*» (Ogni cosa è bella a suo tempo / il nero e il bianco, il giallo e il marrone / è tutto lì di fronte a te a Scarlet Town). Dylan ha percorso le strade del mondo e del cielo, davvero tanta strada: «(...) *from Broadway to the Milky Way, that's a lot of territory indeed*» («Da Broadway alla Via Lattea, è davvero un gran territorio», da *Union Sundown*, in *Infi-dels*, più o meno a metà percorso, 1983).

Un affresco di enormi dimensioni

Il panorama sul mondo offerto dallo sguardo di Dylan è a volte un affresco di dimensioni enormi, «*larger than life*», più grande del vero. Senz'altro è così quello che emerge, tra fiamme e oscurità, in *Jokerman* (ancora da *Infidels*):

*... In the smoke of the twilight on a milk-white steed
Michelangelo indeed could've carved out your features
Resting in the fields, far from the turbulent space
Half asleep near the stars with a small dog licking your face
... It's a shadowy world, skies are slippery grey
A woman just gave birth to a prince today and dressed him in scarlet...*

(... nel fumo del crepuscolo, su un bianco destriero
la tua figura l'avrebbe potuta scolpire Michelangelo
a riposo nei campi, lontano dal caos
mezzo assopito sotto le stelle, un cagnolino ti lecca il viso
... È un mondo in penombra, i cieli di un grigio scivoloso
oggi una donna ha dato un principe alla luce, e l'ha vestito di rosso...)

Altrove invece lo sguardo è puntiforme, la prospettiva di una miniatura: basta pensare (per restare al 1983 e all'album *Infidels*) all'inquietante ballata *Sweetheart like you*, al disegno stilizzato di un tavolo in un qualche bar, di un dialogo che lascia più domande di quanto non offra spiegazioni, fra giochi di parole e allusioni:

*In order to deal in this game, got to make the queen disappear
It's done with a flick of the wrist
What's a sweetheart like you doing in a dump like this?*

(Per dare le carte in questo gioco, devi far sparire la regina
si fa con una mossa del polso
e che ci fa una pupa come te in un postaccio come questo?)

Il «*flick of the wrist*» che fa sparire la regina è un gesto veloce, preciso, quasi invisibile: un'istantanea, un'immagine minima che diventa simbolo di un qualcosa di molto più ampio ma fuori fuoco, appena intuito, un panorama appena intravisto nella carta che subito svanisce. Del resto una grande lezione di *storytelling* che Dylan ha imparato fin da subito, e che lo distinse fin dai suoi esordi dagli altri autori di «*topical songs*» (canzoni dedicate a un argomento specifico, politico o sociale) che Pete Seeger pubblicava nella sua rivista «*Broadside*» agli inizi degli anni 60, è lo spazio lasciato all'ascoltatore/lettore per aggiungere la propria immaginazione a quella dell'autore: la capacità di maneggiare con precisione e potenza simboli, immagini evocative che nella propria voluta ambiguità lasciano aperti dei varchi che, sia pure inconsciamente, siamo noi a riempire. Si torni a vedere, è facile trovarlo su *Youtube*, il Dylan che nel 1964, alla sua seconda esibizione al Newport Festival, arriva sul palco introdotto da Pete Seeger e canta *Mr. Tambourine Man*; e se non si mastica bene l'in-



glese, si guardi quel video avendo studiato anche con fatica se necessario le parole di questa magica canzone che probabilmente bisognerebbe vietare di tradurre, tanto è perfetta e delicata nella sua composizione.

Un viaggio fantasmagorico

Questo è il Dylan che l'anno prima sullo stesso palco, ospite di Joan Baez ha cantato *Blowin' in the Wind*; è il Dylan che il pubblico ama ormai come grande interprete di canzoni politiche. Ed è impossibile non sentirsi parte di quel pubblico seduto sull'erba, a pochi centimetri da questo ragazzo che suona e canta da solo, e che invece di imbarcarsi su di un racconto o una storia di questo mondo, ci fa imbarcare tutti, ancora oggi, in una «*magic swirling ship*» per un viaggio fantasmagorico, dolcissimo, stupefacente; usando parole che come caleidoscopi compongono e scompongono luci ombre e colori nella mente di chi ascolta.

*...Though I know that evening's empire has returned into sand
Vanished from my hand
Left me blindly here to stand but still not sleeping
My weariness amazes me, I'm branded on my feet
I have no one to meet
And the ancient empty street's too dead for dreaming
Take me on a trip upon your magic swirling ship
My senses have been stripped
My hands can't feel to grip
My toes too numb to step
Wait only for my boot heels to be wandering
I'm ready to go anywhere, I'm ready for to fade
Into my own parade
Cast your dancing spell my way, I promise to go under it
Though you might hear laughing, spinning, swinging madly across the sun
It's not aimed at anyone
It's just escaping on the run
And but for the sky there are no fences facing
And if you hear vague traces of skipping reels of rhyme
To your tambourine in time
It's just a ragged clown behind
I wouldn't pay it any mind
It's just a shadow you're seeing that he's chasing
And take me disappearing through the smoke rings of my mind
Down the foggy ruins of time
Far past the frozen leaves
The haunted frightened trees
Out to the windy beach
Far from the twisted reach of crazy sorrow
Yes, to dance beneath the diamond sky*

*With one hand waving free
Silhouetted by the sea
Circled by the circus sands
With all memory and fate
Driven deep beneath the waves
Let me forget about today until tomorrow
Hey! Mr. Tambourine man, play a song for me
I'm not sleepy and there is no place I'm going to
Hey! Mr. Tambourine man, play a song for me
In the jingle jangle morning I'll come following you*

Obbedendo alla legge che auspico poco fa, neanche ci provo a tradurre questo testo; ma mi preme notare quanto sia denso di un linguaggio alto ma non elitario; quanto sia un testo ermetico e allusivo ma per niente difficile: non racconta una storia ma evoca immediatamente, in chiunque, immagini chiarissime. Non parla di politica, appunto, come forse i ragazzi seduti sull'erba si attendevano; non parla di un *topic*, non ha un messaggio, non appartiene a un momento storico, ma a tutti i momenti, parla del 1964 come del 2018, riesce in qualche modo a essere canzone rivoluzionaria, un inno, quasi una canzone di protesta senza alcun riferimento esplicito.

Una vigile vedetta

Ma anche quando lo sguardo di Dylan sembra volare nel cielo, vago e indistinto, quasi lisergico come qualcuno ha ritenuto questa stessa canzone, come l'occhio azzurro di Dylan che, alla fine del celebre video di *Jokerman*, diventa la luna in un volto disegnato da cielo e terra, anche lassù in





volò è in realtà uno sguardo mai meno che lucido e attento. Dylan sembra essere l'esatto opposto della vedetta addormentata al suo posto di guardia che compare più volte in *Tempest*, la canzone sul naufragio del Titanic che dà il titolo al già citato ultimo album di inediti del 2015. Una vedetta che dorme sognando il naufragio, che cerca di avvertire qualcuno ma senza risultato. Ecco, Dylan è senz'altro anche lui una sorta di vedetta, e il mondo che vede è lanciato verso un probabile naufragio come il Titanic, mentre a bordo si balla e gioca e si ama («*Only a matter of time 'til night comes steppin' in*», solo una questione di tempo prima che arrivi la notte, come diceva ancora in *Jokerman*); ma Dylan è una vedetta tutt'altro che dormiente. Lo sguardo di Dylan verso il mondo steso sotto di lui, aperto al suo occhio di indagatore e di raccontastorie, è più che altro lo sguardo di un profeta: questa probabilmente la matrice biblica più forte nei suoi versi. Dylan ebbe un periodo di forte fascinazione per la Bibbia, coinciso solo in parte con la parentesi cristiana; un periodo culminato nel celebre album *John Wesley Harding*, da lui composto per sua stessa ammissione con una Bibbia sempre aperta sul tavolo – in cui si sono ritrovate fino a sessanta citazioni esplicite del testo biblico. Ma al di là delle immagini e dei rimandi, è in generale il linguaggio di Dylan a ricordare quello dei grandi profeti del canone biblico: e lo era fin dai suoi esordi, come appare evidente nella sua celeberrima *The times they are a changing* scritta nel 1963:

*Come gather 'round people
Wherever you roam
And admit that the waters
Around you have grown
And accept it that soon
You'll be drenched to the bone.
If your time to you
Is worth savin'
Then you better start swimmin'
Or you'll sink like a stone
For the times they are a-changin'.
Come writers and critics
Who prophesize with your pen
And keep your eyes wide
The chance won't come again
And don't speak too soon
For the wheel's still in spin
And there's no tellin' who
That it's namin'.
For the loser now
Will be later to win
For the times they are a-changin'.
Come senators, congressmen
Please heed the call
Don't stand in the doorway
Don't block up the hall*

*For he that gets hurt
Will be he who has stalled
There's a battle outside
And it is ragin'.
It'll soon shake your windows
And rattle your walls
For the times they are a-changin'.
Come mothers and fathers
Throughout the land
And don't criticize
What you can't understand
Your sons and your daughters
Are beyond your command
Your old road is
Rapidly agin'.
Please get out of the new one
If you can't lend your hand
For the times they are a-changin'.
The line it is drawn
The curse it is cast
The slow one now
Will later be fast
As the present now
Will later be past
The order is
Rapidly fadin'.
And the first one now
Will later be last
For the times they are a-changin'.*

(Radunatevi gente, ovunque voi siate
ammettelo: le acque intorno a voi stanno salendo
e accettate che presto sarete bagnati fino alle ossa
se il vostro tempo vi vale salvarlo,
cominciate a nuotare o andrete giù come sassi
perché i tempi stanno cambiando.

Venite, scrittori e critici, che fate profezia con la penna
tenete gli occhi aperti: non avrete un'altra occasione
non parlate troppo presto, la ruota gira ancora
e non c'è modo di sapere chi sta per indicare
chi perde oggi, in futuro vincerà
perché i tempi stanno cambiando

Venite senatori, deputati, rispondete alla chiamata
non state sulla soglia, non bloccate la sala



perché a farsi del male sarà chi ha temporeggiato
c'è una battaglia che infuria la fuori,
presto farà sbattere le vostre finestre e scuoterà i vostri muri
perché i tempi stanno cambiando

Venite madri e padri da tutto il paese
e non criticate ciò che non potete capire
i vostri figli e le figlie sono fuori portata dei vostri comandi
la strada antica invecchia sempre più
per favore, toglietevi di mezzo dai nuovi, se non potete aiutare
perché i tempi stanno cambiando

È tracciato il solco, la maledizione è scagliata
chi è lento ora diventerà veloce
così come il presente diventerà passato
l'ordine rapidamente svanisce
e chi è primo ora, sarà presto ultimo
perché i tempi stanno cambiando)

Lo sguardo del profeta e quello del poeta

C'è qualcosa che rende lo sguardo del profeta diverso da quello del poeta. Ed è la tensione verso il cambiamento del mondo che si sta osservando e raccontando. Non solo dunque la narrazione del cambiamento, ma la funzione attiva, la partecipazione dei propri versi a quel cambiamento.

Dylan emerge negli anni 60 da un movimento come il *folk revival* americano, che in qualche modo partecipa di questa doppia funzione, di descrizione e di trasformazione. Come in America è avvenuto altre volte (mi riferisco in particolare alla grande operazione di definizione dell'idea stessa di America svolta dalla nascente Hollywood, quando il grande cinema prima ancora che descrivere il «mondo americano», lo creava, lo prefigurava e plasmava di fatto un immaginario che non esisteva prima), i ricercatori del *folk revival* con tutta la loro attenzione alla «originalità» del suono e all'adesione alle «radici» hanno anche di fatto creato un suono, un'immagine sonora di una antica America molto più compatta, coerente e molto meglio definita di quanto non fosse quella antica America in se stessa. Dylan fu a lungo immerso in questo processo di creazione del proprio passato, arrivando a modificare il proprio nome, il proprio accento, la propria storia. Ma ben presto il suo contributo a questa ridefinizione identitaria ha valicato le frontiere, è andato oltre qualunque barriera geografica e temporale. «È arrivato Dylan, e tutto è cambiato», e come abbiamo detto all'inizio, forse per la sua immensa popolarità, per la potenza semplice dei suoi versi, forse per una qualche inspiegabile magia, Dylan raccontando il mondo l'ha cambiato, lo ha segnato con la sua visione. Ecco, lo sguardo di Dylan è uno sguardo che non solo ci fa vedere un mondo diverso attraverso i suoi occhi: ma che lo ha reso effettivamente diverso. Ha colorato il mondo circostante in maniera indelebile. E il mondo, attraverso gli occhi di Dylan, non è più stato lo stesso.



FABRIZIO DE ANDRÉ, AMICO FRAGILE

di Denio Dorni e Matteo Peraccini

Fabrizio De André ha saputo cantare magistralmente i perdenti, i fragili, quelli che falliscono e non ha fatto mistero della sua stessa fragilità, che è stata la base della sua forza espressiva. In un mondo che fa della forza (ostentata) e dell'amicizia (fugace) una bandiera, le canzoni di Faber, come veniva familiarmente chiamato, ci richiamano ad una dimensione di autenticità e di umanità che dovremmo sforzarci di riscoprire.

Impermeabili alla carità

Solitudine, malinconia, fallimento. Sono parole che nessuno vorrebbe sentire. Fuggiamo da chi manifesta i sintomi di queste malattie. Abbiamo paura che possano ungerci di negatività, di sventura. Untori moderni. Temiamo di perdere un'immunità sentimentale nella quale ci siamo rinchiusi, impermeabili alla carità.

C'è chi vince e c'è chi perde, d'accordo: però sembra particolarmente forte, nella nostra società, la spinta a voler vincere, sempre e comunque. L'unico orizzonte che vogliamo vedere è bianco, luminoso, senza macchia.

La sconfitta, per quanto passeggera, è un'onta insopportabile e inutile, di cui ci siamo convinti di poter fare a meno, e che abbiamo paura di non saper affrontare.

E così, tra l'essere fragili o mostrarsi forti non c'è più mediazione. Senza sfumature, l'abito falso che indossiamo è un'armatura di cui non vogliamo vedere l'inadeguatezza del materiale, apparentemente indistruttibile, ma minato nella trama del tessuto da una caducità inesorabile.

E c'è un grande, grandissimo bisogno di amicizie, spesso interessate e/o superficiali. Tutto sommato, a ben vedere, l'amicizia è diventata più una questione di quantità, che di qualità. Ci sono contatori appositi e pubblici.

Più ne hai meglio è, se ne fa sfoggio, come medaglie sul petto. Perché più ne hai, di



amici, più puoi perderne, senza troppi problemi. Non c'è dolore in questa potatura: siamo tutti forti, e abbiamo amici altrettanto forti. La cesura dei rapporti umani non comporta più dolore di quanto non ne provochi lo spezzare un ramo secco. Non serve anestesia, o meglio, non ne serve più di così.

Ma quello che non può, non deve accadere, è di rimanere senza amici. Non tanto per il morso feroce che la solitudine si porta appresso, per quanto lunghi siano i giorni e le notti. Non per quello, che pure potrebbe essere ferita che lentamente cicatrizza. No. Per l'immagine sociale di vincente che devi mostrare. Perché se non hai amici, o se ne hai molto pochi, significa che non sei forte, non hai peso, non puoi vincere. Sei fragile, come puoi essere un amico? Cos'hai da dare?

Il mondo in cui viviamo ci vuole forti, bellissimi, tutti in lizza per il gradino più alto del podio o per una prima pagina. Forse è sempre stato così; è una questione di leggi naturali, non tanto di politica o sociologia. Chissà? Non è qui il luogo dove approfondire questo tema. In apparenza, questa è la verità. In superficie è la verità, e finché tutto ciò che conta sarà la superficie, questa sarà tutta la verità.

Faber, che cantava la solitudine, la malinconia e il fallimento

Per fortuna l'altra metà della luna dice che il più grande cantautore italiano dell'ultimo secolo è diventato grande e forte cantando, dalla prima all'ultima canzone, proprio la solitudine, la malinconia, il fallimento. Con ostinazione. E non l'ha certo fatto per commiserare questi valori, semmai per esaltarli, per rimanere vicino alla stessa umanità derelitta che ci spaventa così tanto e che non vogliamo vedere neppure in Tv.

Il legame tra le canzoni di De André e l'*humus* culturale e umano che le ha rese possibili è più che evidente. La logica e drammatica conclusione sulla fragile grandezza dell'uomo, anche. Eppure il messaggio di Faber, che preferiva il letame ai diamanti, sembra in gran parte disatteso dalle generazioni coeve, e per lo più ignorato dai posteri.

In ogni caso, rimane un dato di fatto che De André scrivendo *Anime Salve* volesse fare un elogio della solitudine; che con *Smisurata Preghiera* si rivolgesse ad un qualche tipo di divinità sconosciuta per chiedere pietà verso chi non ha mai avuto un briciolo di fortuna. Era l'ultimo disco, e cos'è cambiato dalla primissima canzone il cui protagonista, Miché, era niente meno di un omicida-suicida? Secondo chi scrive, niente. Ostinatamente, niente. Quindi, se continuiamo ad ascoltarlo ancora oggi, qualche domanda forse dovremmo farcela, o no? Cosa vuol dire «(...) ora sappiamo che è un delitto il non rubare quando si ha fame»? Cosa significa «(...) saper leggere il libro del mondo con parole cangianti e nessuna scrittura»?

E cosa vuol dire avere un *Amico Fragile*? Faber ci ha scritto la più autobiografica delle sue canzoni, ma non era affatto fragile, anche se alla fragilità ha dato tanta importanza. Non c'è commemorazione, concerto, articolo di giornale, omaggio, chiacchierata che riguardi il cantautore genovese in cui, dopo le frasi di rito, qualcuno non inizi a chiamarlo «Amico Fragile», quasi come se quella fragilità fosse un tratto distintivo, un titolo onorifico. Dietro questa abitudine si nasconde un cortocircuito logico importantissimo che non deve passare inosservato.

Probabilmente scrivendo *Amico Fragile* De André non si reputava davvero fragile. La

fragilità di cui parla la canzone era una qualità attribuita e risibile, perché fondamentalmente falsa se messa addosso ad un cantautore di origini borghesi e di grande successo: questa consapevolezza bisogna averla, perché De André ce l'aveva. Lo dice inequivocabilmente il testo della canzone. *Amico fragile* è uno dei luoghi «meno comuni e più feroci» che spingono De André a prendersi una sbronza colossale ed evaporare in una nuvola rossa, alla ricerca di attenzione e d'amore, piuttosto che partecipare all'ennesima fiera delle falsità e delle banalità.

Perché nonostante tutto De André non si sentiva diverso delle persone benestanti e vincenti con le quali spesso aveva a che fare; casomai si sentiva meno stanco, più curioso, e addirittura meno ubriaco. Ma sapeva benissimo che la fragilità va rispettata, e non compatita, o peggio, assistita «un'ora al mese» e poi evitata.

Un confine netto, tracciato da mani sicure

Fragili, perdenti. Forti, vincenti. Un confine netto, tracciato da mani sicure. Sicure, non dubbiose. Anche il dubbio è bandito. Le certezze, come castelli di sabbia (o di rabbia) esibiti con spavalderia, vernice che non deve avere screpolature, certezze esibite come armi. Sia lode al dubbio, diceva Bertolt Brecht. Ma è eco lontana, inascoltata, come se dubitare fosse esercizio che fa perdere tempo, nell'epoca della globalizzazione ad alta velocità. *Dubito, ergo sum?* No, appaio quindi sono. Vincente appunto. Oltre il confine dove sono relegati, vuoti a perdere, i perdenti. Ma esiste davvero questo confine?

Ne *Il cantico dei drogati* (tratto dalla poesia *Eroina* di Riccardo Mannerini), Faber presta la voce alla disperazione di coloro che, con l'aiuto delle droghe, cercano di superare «(...) il confine stabilito, che qualcuno ha tracciato ai bordi dell'infinito». Non è una giustificazione, è un grido di disperazione di una persona che si è accorta troppo tardi di aver sbagliato tutto. «Come potrò dire a mia madre che ho paura?», questo si chiede il drogato. Non si chiede come fare ad uscirne, si domanda come fare ad esprimere un sentimento completamente connaturato all'uomo come la paura. Sì, proprio la paura che nessuno vuole più avere, che tutti credono di poter evitare mostrandosi forti. E che invece c'è.

Fatte le dovute distinzioni, la sete di successo, di forza, di vittorie ad ogni costo, è la vera eroina contemporanea. Chissà se Faber avrebbe scritto un «canto dei vittoriosi», e se anche a noi avrebbe dato modo di liberare la paura che, sicuramente, proviamo.

Quanto sarebbe più facile, caro Amico Faber, ritornare capaci di godersi la solitudine, di far maturare le sconfitte, di concedersi qualche ora di malinconia, e soprattutto il lusso di sbagliare. E quanto sarebbe bello se ci ostinassimo un po' di più a restare umani, piuttosto che diventare la grottesca brutta copia di una divinità che nemmeno più conosciamo o vogliamo.

Forse ritorneremo capaci di avere almeno un amico, fragile o forte che sia, perché capiremmo che cosa significa, e avremmo paura di perderlo. Perché è questo che succede quando si vuole bene ad una persona. E significa essere umani, forti perché fragili.

Con gli occhi dei poeti

(Volume monografico speciale a cura di Rosalba de Filippis, Luca Lenzini, Miriana Meli, Roberto Mosi, Severino Saccardi e Simone Siliani)

Percorsi



Gabriella Sica

Francesco Stella

Mia Lecomte e «Compagnia delle poete»

Ricardo Héctor Rabitti

Cinzia Demi

Davide Rondoni

Eugenio Miccini

Tiziano Fratus

Studenti della classe 3C del Liceo Scientifico «E. Balducci» di Pontassieve
(coordinati dalla prof. Simona Giani)

Studenti della classe 5A del Liceo Scientifico «A. Gramsci» di Firenze
(coordinati dal prof. Marco Salucci)

Alba Donati

Luisa Puttini

Roberto Mosi

Lucia Marcucci

Laura Monaldi

Evaristo Seghetta Andreoli

Franco Manescalchi

Lamberto Pignotti



GLI OCCHI DEI POETI

di Gabriella Sica

Cosa resta da fare al poeta? Una «poesia onesta», come scriveva Umberto Saba, e prima di lui Orazio; una poesia non contraffatta, che nella sobrietà e nell'onestà trova la sua verità e il suo avvicinarsi alla naturalezza e alla semplicità degli antichi, come suggeriva Leopardi. Una poesia d'aria, che sa vedere oltre la realtà e anche oltre l'attimo, e in questo doppio sguardo che scardina il contingente, sa aprire a visioni di giustizia e libertà.

Gli occhi dei poeti e delle bestie
hanno davanti rugiada e astri
sono gli occhi immensi e spalancati
sui fluttuanti orli ben celati
dell'infinito silenzio
traforano il passato e il futuro
sanno di transumanze pastorali
saltellano per lo scoglio duro:
non tutti noi in fondo moriremo
al giorno più bello ci arriveremo.
(*Chiaroveggenti occhi*, Gabriella Sica)

La «poesia onesta»

Non posso che tornare a chiedermi: cosa possono fare i poeti oggi? Poco, sembrerebbe davvero che la poesia oggi altro non sia che *opes paucorum*, esercizio di povertà, di decisa indigenza. E certo c'è già stato un tempo in cui ci si chiedeva: «Perché i poeti nel tempo della povertà?».

Come sappiamo tutti, a un certo punto Umberto Saba si era assegnato, poco più di un secolo fa, nel 1911, il compito di rispondere alla domanda implicita in una questione novecentesca assai fatale e che fin dall'adolescenza mi ha colpito: «Quello che re-



sta da fare ai poeti». Già noi sappiamo che rimane poco, forse appena l'essenziale. Saba aveva risposto, con qualche rischio, «la poesia onesta». E come non concordare, in tempi tanto fluidi e disorientati, senza punti di orientamento? L'onestà è un fatto etico e quando diventa un fatto estetico si potrebbe obiettare che le giunture dei due edifici siano impastate dello stesso materiale. Anche se oggi nessuno si azzarderebbe a dare lezioni o raccomandazioni, che sarebbero del tutto superflue e inutili. E nessuno direbbe, come un grande poeta tedesco, Hölderlin: «Ciò che resta lo fondano i poeti». Infatti sono i poeti a radicarsi là dove c'è il vuoto, a elargire la stabilità nel tempo liquido della miseria.

L'onestà del poeta è data dal fare, nel senso antico, una poesia non artefatta, non contraffatta, dunque una poesia non falsa ma vera, fondata su se stessa. «Chi ne decide la verità?», ci si potrebbe chiedere. Una questione di percezione, come centrare un bersaglio che nessuno ha proposto. Solo per necessità interiore, come un scivolare verso la naturalezza e la semplicità degli antichi, come suggeriva Leopardi. Quanto più il poeta acquista in sobrietà e onestà con se stesso tanto più la poesia è vera, e la parola si avvicina alla natura. Allora la poesia, creata dai più intimi sentimenti di chi la scrive e inviata al mondo, diventa strepitosa imitatrice della natura, essa stessa natura. Infinita realtà delle cose. Dunque l'onestà di Saba nasce da naturalezza estrema. Dopotutto, questa famosa onestà non era altro che il travestimento moderno della meravigliosa *aurea mediocritas* di Orazio, che invita l'amico alla moderazione, al giusto e onesto vivere, senza eccessi, e naturalmente invita anche il poeta a moderarsi, con onestà. Se l'onestà è cardine di ogni virtù (come lo sarà, attribuita alla donna, per i poeti del Duecento e del Trecento) il poeta onesto oraziano si guarderà bene dal millantare o tirare fuori il fumo da un lampo di luce, caso mai proverà, al contrario, a estrarre dal fumo la luce, a dedicarsi alla «lenta fatica della lima», e a «(...) dire cose piacevoli e insieme vere, utili alla vita». Il poeta non onesto, ci ricorda Orazio dalla sua *Ars poetica*, «(...) agguanta qualcuno, lo blocca e lo uccide leggendo, come la sanguisuga che non molla la cute, se non quando, sazia, si è fatta gonfia e piena di sangue».

Un gesto d'aria

Dalla bocca dei poeti (ma chi oggi si azzarderebbe a definirsi poeta senza incorrere in facile ironia e scontato dispregio?) è già tanto che esali un po' d'aria, un respiro. Che la poesia sia un esercizio continuo di spoliazione fino alla povertà, anzi alla nudità, si sapeva, come già detto. Dopo un'apparente sbornia, l'hanno capito bene i poeti che nello scorcio di fine secolo si sono ritirati come onde del mare, ancora più confusi e sommersi nel grande mare digitale del nuovo secolo. Hanno seguito diligentemente esercizi di povertà, o almeno io ho provato questa pratica quotidiana, che qualcuno ha chiamato di «decrescita felice». Non userò come titolo, lieve al massimo, la locuzione «Poesia d'aria» che pure ho per anni fortemente immaginato per un mio libro ancora inedito. Perché l'aria è l'unico resto che rimane al poeta oggi. E la poesia è davvero una svolta del respiro (come ha detto un poeta novecentesco chinato su un baratro indicibile e irrespirabile), un andare a capo dunque per tirare il fiato, respirare, sempre avida di respirare come accade ai moribondi. La poesia come fiato, respi-

ro, aria. Respiro del poeta e magari respiro del lettore che segue le orme del poeta distribuite nei versi. Per la precisione è come un gesto d'aria, creatore di eventi impalpabili eppure reali, di attese e perdite incarnate in un corpo, di flussi colmi di sentimenti. Anche la realtà è un'estensione del respiro e dell'aria. E di quanto nasce elargito dai dioscuro della poesia: il tempo e la vista.

Il tempo infatti se non si incarna in case o corpi è di fatto assai somigliante all'aria. Quando il tempo passa non lo si può vedere, è l'invisibile per eccellenza, dopo Dio che è l'assente e dunque anche lui paragonabile all'aria. Pure la poesia ha un volto che è sempre d'aria, anche quando mostra una faccia sepolta, nascosta, chiusa in una gabbia di cristallo o in una macchina celibe e retorica, appariscente e grave, priva di verità e di necessità. Anche per vedere l'aria ci vuole una bella vista profonda, una vista non prona alle prosaiche apparenze ma aperta all'insondabile, all'invisibile che si fa immagine, reminiscenza della cosa. Allora le parole della lingua sono ricostituite visivamente per afferrare il memorabile delle cose che passano, tutto il caduco che ci investe.

Gli uomini e gli dei fuggiti dalla terra

Viviamo il nostro tempo. E non è certo un clima da poesia. Ho scritto che amo il mio tempo ma ovviamente lo detesto profondamente a volte, mi irrita. Il poeta e suoi contemporanei camminano su due direttive temporali diverse e divaricate. L'uomo contemporaneo con il presente davanti, anzi ora con l'istante (fotografico ed egoico) del momento che tutto esaurisce in contrasto con la poesia che non è fatta di egoismo o di solo accidente. Il poeta, come il famoso angelo, è impastato di passato e di futuro: l'assoluto convive con il contingente, l'illusione dell'assoluto con la minutaglia quotidiana. E subito l'occasione si fa passato da cui congedarsi, occasione leggendaria al massimo grado.

La vista è un organo fisico, il più materiale dei sensi, eppure quando non si ferma al visibile sciorinato davanti agli occhi e tenta di perforare l'invisibile, allora l'immaginazione si mette in moto, agisce, non più passivo deposito di luce ma senso fortemente reattivo e alla fine vitale. Pronta a farsi rimembranza e chiaroveggenza, la vista allora lega figure e luoghi, idee e ricordi, nella scansione imperturbabile del tempo:

Gli occhi dei poeti e delle bestie
hanno davanti rugiada e astri
sono gli occhi immensi e spalancati
sui fluttuanti orli ben celati
dell'infinito silenzio.

Lo sguardo penetrante, la «doppia vista» come la definisce Leopardi in un pensiero del 30 novembre 1928, si trasforma in immaginazione e visione e ogni cosa fisica che vede empiricamente ne avrà un'altra più in ombra, che ci parla di un mondo segreto e assoluto. Così il mondo fisico e il mondo metafisico, l'umano e il divino potrebbero forse intravedere una nuova aurora. E chissà che non possa riaprirsi un dialogo tra gli uomini e gli dei fuggiti dalla terra.



Scriva Leopardi riferendosi al poeta che vede oltre i rigidi confini e al «poeta dello stile»: «Egli, vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana, e nel tempo stesso con l'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono». E anche i moderni continuano a fare quello che gli antichi immaginavano: favole meravigliose, come quelle dell'oltretomba, con una scintilla di umanità e verità. A vivere la vita (e la poesia) con i suoi rintocchi d'infinito. Come Beppe Salvia che magnificamente scrive:

Io amo la mia casa perché è bella
e silenziosa e forte. Sembra d'aver
qui nella casa un'altra casa, d'ombra,
e nella vita un'altra vita, eterna.

Uno stile insurrezionale degli sguardi

Gli uomini tutti aspirano a una visione di giustizia e libertà, che pure troppe volte pare incardinata nell'interesse e nella convenienza o offuscata nella centrifuga quotidiana. Proviamo a guardare, con una vista doppia e tripla. Mi è capitato di cimentarmi anche con lo sguardo criptico e ambiguo dell'Europa, a scambiarsi sguardi, per capire dove ci stia portando, in quale stagione e in quale luogo, se nel limbo o all'inferno, per integrare il patrimonio immenso del passato con il futuro, per avere la *chance* di una nostra trasformazione. Ci chiediamo come resettare il nostro sguardo, che scivola verso il catastrofismo, il buio, in uno sguardo limpido e quieto, con un po' di *fides* e luce. Come trovare le linee di un'altra Europa, più bella e forte, un'altra Europa in ombra nella nostra Europa.

Se si potesse pensare a uno stile insurrezionale degli sguardi che riesca ad aprire le vie morte del visibile e quelle vive dell'invisibile, ecco io sarei la prima a seguirlo. Non prendo partito ma faccio in modo che parole e immagini accostate prendano posizione al fine di aprire nuovi movimenti che si evolvono nel mutare del tempo. Io scrivo, non devo schierarmi, come s'è fatto sempre, nei secoli trascorsi e da quando io ho memoria di un passato personale. Vorrei sperimentare, scardinare per cercare la verità, la giustizia dei molteplici sguardi, l'empatia con i pochi che vorranno ascoltarli o leggermi. Essere un ricercatore esplorativo in movimento, con gli occhi aperti. Lavorare «con la scrupolosa onestà del ricercatore del vero», come scriveva Saba. Non farmi ingoiare dal pozzo nero, camminare in equilibrio lungo l'orlo. Spostare lo sguardo, aprire nuovi sguardi, non escludere e non autoescludermi. Essere agile e curiosa, da una sponda all'altra.

Posso solo tentare di immaginare una visione senza conflitti e di pace tra gli uomini, provare ad aprire spazi e pensieri di umanità. Pensieri magari originali, perché legati a un'origine o a un'aurora, e dunque innovativi.

Quello che può fare di onesto, di naturale e di originale la scrittura è questo, non so dire se è poco o tanto, ma è pur sempre, per chi scrive, l'atto più fedele, lungimirante ed eversivo che io riesca a immaginare.



«SEMICERCHIO»: UNA SPECOLA APERTA SUL MONDO

di Francesco Stella

La rivista fiorentina di poesia comparata «Semicerchio» nasce a metà degli anni 80 e rappresenta un'apertura dell'ambiente poetico e letterario fiorentino al mondo internazionale, alle esperienze degli autori migranti, al dibattito sul «ruolo sociale» della poesia in una realtà – come quella occidentale, perché altrove il ruolo del poeta è ancora vivo – che della poesia sembra poter fare a meno a vantaggio di altre forme espressive, come la canzone, più consone alle logiche del mercato.

Aprire il cerchio

Da sempre uno dei meccanismi di formazione e selezione dei gruppi di elaborazione intellettuale, e letteraria in particolare, è la scuola, intesa non come istituzione ma come «bottega» di pratica compositiva e analitica, come circolo, con i suoi fondatori, i suoi frequentatori abituali e i suoi strumenti tradizionali di comunicazione come le letture pubbliche, le riviste o, più recentemente, i *forum* e i *blog*. E da sempre chi osserva i criteri di creazione e mantenimento dei gruppi ne coglie la tentazione o anche la necessità di chiusura, la tendenza a instaurare un registro scelto di interlocutori e conseguentemente di temi e stili riconoscibili come tratti di identificazione socioculturale. Questo fenomeno era sensibile e pervasivo anche negli anni 70 e 80 del secolo scorso, e per il gruppo di giovani studenti, poeti e artisti che si ritrovavano nello studio del pittore Armando Alessandra in un'associazione chiamata «Cenobio Fiorentino» (in richiamo al mitico «Cenacolo», fondato nel 50 da Balducci e frequentato da La Pira, Lisi e Betocchi, Luzi e Papini), la sensazione di oppressione che l'*establishment* poetico trasmetteva era talmente forte che questo gruppo decise di aprire le proprie letture a chiunque passasse da via delle Ruote nei pomeriggi di riunione e di fondare una rivista di poesia chiamandola «Semicerchio» proprio per richiamare l'immagine



del cerchio (o della cerchia) aperti sia all'osservazione sia alla ricezione di ambienti, stili, epoche, personalità fino ad allora sfuggite al canone.

La rivista uscì dal 1985-86 prima come inserto di «Pégaso», in tremila copie diffuse sul territorio nazionale grazie a un accordo con Feltrinelli, poi dal '90 come periodico autonomo, impegnandosi in ricerche e «scoperte» testuali sulla diffusione poetica di alcuni temi (la creazione della donna, il silenzio, il sacrificio di sé, lo straniero ecc.) in progressione diacronica dall'antichità greco-latina alla contemporaneità internazionale e in dialogo fra analisi critico-letteraria e apertura sociale e militante. Nel '96 la cosiddetta «svolta comparatistica»: un *dossier* sull'*Interculturalità* diede vita anche un doppio numero parallelo di «Testimonianze», il primo volume italiano con questo termine nel titolo, rapidamente esaurito nonostante le ristampe, con contributi fra gli altri di Panikkar e Luhmann e segnò l'uscita della rivista dal raggio di osservazione eurocentrico ispirato dalla formazione dei giovani redattori di allora per trasformare «Semicerchio» in un periodico di poesia internazionale ad ampio raggio, che includeva nelle sue pubblicazioni e nella rassegna di recensioni poesia asiatica medievale e moderna (con attenzione particolare all'area araba e poi a quelle cinese, coreana, giapponese), poesia africana pre e soprattutto post coloniale, poesia australiana e neozelandese, cui fu dedicata una antologia autonoma.

La poesia transnazionale

Sul piano teorico questa attenzione generò un impegno all'esplorazione delle dinamiche autotraduttorie nella poesia di autori «migranti» o di seconda lingua, con la fortunata approvazione di un progetto europeo e la pubblicazione dei relativi atti nel volume *La lingua silenziosa*. Da allora l'impegno della rivista sul versante della poesia extraeuropea acquisì un terreno di esposizione anche sul piano degli incontri pubblici: memorabili quello col *griot* Pap Koumà, con il candidato Nobel coreano Ko Un, con l'angolana Ana Tavares, con le angloindiane Jhumpa Lahiri e Arundhati Subramaniam, con l'arabo marocchino Mohammed Bannis, con la cinese Zheng Xiaoqiong, e tanti altri, che diedero vita alla sezione internazionale del «Premio Ceppo» di Pistoia tuttora in corso. Sul piano editoriale un'intuizione di Mia Lecomte, redattrice della rivista, portò alla pubblicazione della collana «Cittadini della Poesia» e alle antologie in italiano e in inglese che presentavano per la prima volta al lettore italiano la produzione italoфона di quella che inizialmente si chiamò «poesia migrante» e oggi si preferisce definire «poesia transnazionale», ma che sfugge a qualsiasi definizione. In un contributo a un convegno di New York nel 2006 ci capitò di definire questa corrente poetica di «nuovi italiani» la risorsa più viva della poesia italiana, ma l'*establishment* ancora una volta ha esercitato le sue chiusure autoreferenziali derubricandola finora a fenomeno puramente sociale.

Oggi l'attività di quel gruppo continua, con mezzi ridotti e un parziale ricambio di *staff*, sul piano delle letture e dei convegni: la scuola di scrittura creativa che ha reso possibile questi risultati festeggerà trent'anni nel 2019, con la soddisfazione di aver «incubato» personalità poetiche che si sono poi imposte a livello nazionale e oltre: fra queste proprio la poetessa «migrante» Barbara Pumhösel, ormai studiata a livello europeo. La rivista, che si sta ormai concentrando sempre più sulla ricerca universitaria,

ha festeggiato invece i 30 l'anno scorso con un numero gigante che raccoglie alcuni dei testi (compresi Nobel e Pulitzer) comparsi per la prima volta sulle sue pagine e alcuni dei saggi che hanno lanciato le sue linee più innovative, fra i quali, insieme a contributi di Todorov, Zumthor, Svenbro o Gadamer, appunto quello pionieristico di Armando Gnisci sulla letteratura migrante.

Esiste un «ruolo sociale» del poeta?

«Semicerchio» ha dunque rappresentato in questi decenni un punto di osservazione privilegiato sull'esterno della repubblica letteraria. E in particolare al rapporto fra poeta e società che interessa «Testimonianze», «Semicerchio» dedicò il fortunato numero 2006/2 sul *Trovatore stanco*, che ospitava una inchiesta fra poeti di tutto il mondo sul ruolo sociale del poeta, partendo dal ridimensionamento che ne teorizzava, dopo il celebre saggio di Benjamin sul *gessellschaftlicher Auftrag* (che poi Fortini ribattezzò «il mandato sociale»), il lavoro di Guido Mazzoni *Sulla poesia moderna*. Mazzoni scriveva di «(...) una perdita di prestigio che è inedita, progressiva e irreversibile», di una poesia che si rivolge «(...) a un pubblico ristrettissimo, composto per lo più di versificatori o aspiranti versificatori (...) una forma di scrittura sempre più autoreferenziale, priva di lettori (...) confinata in una riserva protetta che sopravvive grazie al prestigio accumulato nei secoli, al conservatorismo dei programmi scolastici e al mecenatismo residuo di qualche casa editrice». Perfino i poeti affermati scontano una «marginalità sociale», confermando così che la fase di decadenza è indipendente dal valore delle opere e teorizzando che il cosiddetto «elemento musicale» di cui parlava Benjamin si è ormai spostato sulla canzone, che gode di un mandato sociale plebiscitario.

Ebbene: le reazioni dei poeti, compresi alcuni dei maggiori nomi mondiali (Bonnefoy, Gräf, Mikolajevski, Yoshimasu, Graham, Munárriz, Vlavianós ecc.), pur con tutte le differenze specifiche e perfino gli apparenti contrasti dettati dalle rispettive sensibilità ed esperienze, furono relativamente unitarie, condividendo una sostanziale diffidenza nei confronti di sollecitazioni relative al ruolo sociale del poeta. Alcuni contestualizzavano lucidamente la questione nell'alveo culturale da cui era sorta, altri la interpretavano diversamente, e forse fraintendevano, come invito a un ritorno verso l'impegno sociopolitico, ma tutti negavano che il «mandato sociale» rappresentasse un problema che ha realmente senso porre alla scrittura poetica in questo periodo. Le risposte dei poeti ricordavano che la poesia non ha mai avuto molti lettori, e che tuttavia essa è comunque un fenomeno sociale, nel senso che dialoga e interagisce con la società indipendentemente dal tasso di comunicatività del proprio linguaggio, e si richiamavano spesso alla testimonianza sulla durata del canone letterario come prova della indipendenza del testo dal controllo sociale. Non ci si rendeva conto, a mio avviso, che «mandato sociale», in inglese e italiano ancor più che nell'originale tedesco, è un concetto che riguarda non il ruolo civile ma il «riconoscimento sociale» del poeta. Il problema non è quanto il poeta sia o si senta nella sua scrittura in sintonia o in dialogo con la società o la realtà storica, ma quanto la società riconosca alla figura del poeta la funzione di espressione di sentimenti e linguaggi collettivi e di valori simbolici identitari. Una domanda quindi che forse andava posta a chiunque tranne che ai poeti, e che i poeti sostanzialmente squalificavano come impropria.



Un destino di lungo crepuscolo per la poesia?

Nella replica, Mazzoni ha spiegato che la sua era semplicemente la descrizione del processo storico che negli ultimi secoli aveva caricato la poesia di presupposti culturali necessari a comprenderla, rendendone la fruizione sempre più elitaria, e che intendeva rappresentare lo scontro fra la cultura umanistica tradizionale e una cultura della comunicazione di massa che ha ormai creato nuove mitologie, discorsi, racconti, teorie, immagini del mondo subentrando alla cultura «tradizionale» rappresentata dai canoni scolastici: questo processo spingerebbe la poesia verso un lungo crepuscolo, solo rallentato dalla disponibilità del capitale simbolico accumulato nei secoli; durante questo declino resterà in grado di dare uno sbocco a «l'ansia moderna di autoespressione» soprattutto dei letterati semiproletarizzati (studenti, insegnanti, professori universitari di materie umanistiche), ma vedrà svilupparsi accanto a sé altri gruppi sociali con gusti diversi, finché una rotazione del tempo storico non renderà incomprensibile il patrimonio e la pratica della poesia come li conosciamo.

Questa percezione è salutare per quello che si può considerare un progresso nell'analisi della questione: senza togliere alcun peso alla constatazione «scientifica» con cui Mazzoni osservava con chiaroveggenza un mutamento oggettivo di paradigma culturale che non ha senso dissimulare, il *dossier* di «Semicerchio» la contestualizzava come scrupolo interno a una certa cultura – dalla scuola di Francoforte a Bourdieu – e in fondo non «necessario» alla comprensione dell'universo poetico.

La reazione dei poeti spingeva cioè a pensare che la ricostruzione a posteriori di epoche in cui al poeta era riconosciuto un mandato sociale, e quindi la loro contrapposizione a un tempo in cui questo non avviene più, fossero orientate da presupposti non dimostrati. Dovremmo accettare allora l'idea che, almeno secondo i poeti, la poesia è sempre stata una istanza elitaria e relativamente autonoma del sistema sociale, o almeno ha sempre creduto di esserlo per poter preservare il carisma che si autoattribuisce, e ha sempre funzionato secondo logiche specifiche, o almeno ha creduto di farlo. La fede nella libertà della poesia, per quanto essa rischi di essere mistificante, è necessaria alla sua mitizzazione, e la società ne ha riconosciuto la fondatezza attribuendo alla poesia il valore di capitale simbolico che ancora viene trasmesso dall'educazione scolastica. Finché questo rapporto di fiducia durerà, anche solo per inerzia, la poesia non avrà bisogno di un riconoscimento sociale esterno all'istituzione scolastica. Paradossalmente la reazione dei poeti, che giustamente Mazzoni ha definito «corporativa», è proprio quella che Bourdieu raccomandava nella pagina finale di *Le regole dell'arte*: nella previsione di un tempo che tende a limitare e poi escludere la partecipazione degli scrittori al dibattito pubblico per l'«(...) ingerenza dei detentori del potere sugli strumenti di circolazione» il sociologo francese invitava i «produttori» di letteratura all'unità nella difesa dei propri interessi specifici, imponendosi come «(...) potere internazionale di critica e di vigilanza, quando non di proposta, contrapposto ai tecnocrati», sviluppando una sorta di «corporativismo dell'universale». Forse, inconsciamente, i poeti hanno già cominciato a percepire questa necessità.



fra primedonne ma come laceranti dibattiti valoriali che coinvolgono il pensiero e a volte la vita (grazie ai loro riflessi politici) di ampi strati della popolazione. Ancora di più in Africa, dove la poesia, spesso ancora cantata, assume spesso un ruolo che l'Occidente finge di non riconoscere a nessun'arte: la rappresentazione dell'identità. In molte aree africane la poesia è sempre sociale perché parla a nome di un popolo e della sua cultura tradizionale, perché non vede alcuna contrapposizione fra tradizione e attualità, perché veicola forme di comunicazione che sono tuttora condivise e aspetti della mentalità (si pensi al dialogo coi morti, che non scompaiono mai dall'orizzonte comunitario o alla rarità di liriche soggettive) che la poesia consacra incondizionatamente. In Cina molti conoscono a memoria i poeti classici su cui si basa ancora la formazione linguistica e così in Iran la voce, sia pur eretica, di Rumi e soprattutto di Hafez è riferimento nazionale prima che letterario. Nei nostri paesi, e in Italia soprattutto, il bisogno di identità e di un legame comunitario percepibile e riconosciuto è stato ed è un fenomeno a lungo censurato dalla cultura abitualmente definita «di sinistra» e sostituito da scialbi valori burocratici di «correttezza politica» dettati dal *soft power* di culture esterne (soprattutto il radicalismo liberale statunitense e nordeuropeo). La cosiddetta «dittatura delle minoranze», pur ispirata in origine a scrupoli morali encomiabili, ha generato inevitabilmente la disgregazione delle maggioranze in micronicchie irrilevanti e il loro ricompattamento artificiale e reazionario in area conservatrice. Questa repressione ha contribuito a produrre la recente catastrofe politica delle elezioni italiane del 4 marzo, ma è anche una delle concause dell'irrelevanza del poeta e dello spostamento della rappresentatività sociale sui cantanti (si pensi ad esempio a Ligabue e soprattutto ai *raper*), perché l'unica comunità maggioritaria oggi tollerata è quella creata dal mercato e dai *mass-media* che lo sostengono e se ne nutrono. Dove non c'è radice comunitaria o la comunità non riconosce al poeta rappresentatività sufficiente in quanto ignorato dal mercato, la poesia si rinchiude nell'individuale e interessa ormai solo una lettura individuale, spesso affidata solo all'auto-promozione.

Per fortuna il mondo è grande e, soprattutto fuori dall'Europa, pullula di comunità vive, di cui la poesia aiuta a comprendere e trasmettere la voce: nei paesi occidentali questa capacità di rappresentanza, talvolta ridotta a nostalgia, è fortissima nelle poesie degli autori *second language* o migranti: nei versi di uno di loro, il comunista irakeno Hasan Atyia al-Nassar in esilio a Firenze, antico frequentatore di «Testimonianze» scomparso prematuramente la notte di Natale 2017, il richiamo ai Sumeri, all'antica Baghdad, alle civiltà bibliche della sua terra era potentissimo e incompressibile e rappresentava la sua forma di sopravvivenza e resistenza all'omologazione in una non-cultura senza più il coraggio di una propria identità.



UN UNICO CORPO SONORO

di Mia Lecomte e della «Compagnia delle poete»

L'ensemble poetico-teatrale della «Compagnia delle poete» unisce poesia e teatro al femminile – una scelta che è nata inizialmente solo come un'intuizione – e si sviluppa nel lavoro sui testi, che rivela la vicinanza «carnale» dei versi, e nell'universo performativo del corpo, donando allo spettacolo una grande coerenza testuale e rappresentativa. I diversi vissuti personali, le diverse esperienze e lingue d'origine delle autrici, contaminano l'italiano, lingua comune, creando una sorta di trans-linguaggio che interagisce con il tessuto musicale, con le voci, con i corpi, in una dimensione collettiva che è il principale elemento di riconoscibilità di questa officina-laboratorio poetico.

A partire da diverse storie di migranza

La «Compagnia delle poete»¹ è un *ensemble* poetico-teatrale al femminile da me creato nel 2009 come strumento di condivisione e promozione dei percorsi poetici transculturali e translingui dell'attuale poesia in italiano. A comporlo siamo al momento diciannove poete da diversi continenti unite dalla scrittura italoфона, ognuna con una personale storia di migranza e con competenze che, oltre alla poesia e alla letteratura, abbracciano teatro, danza e arti visive: Prisca Augustoni, Ubax Cristina Ali Farah, Anna Belozorovitch, Livia Bazu, Laure Cambau, Adriana Langtry, Mia Lecomte, Sarah Zuhra Lukanić, Vera Lúcia de Oliveira, Helene Paraskeva, Brenda Porster, Begonya Pozo, Barbara Pumhösel, Melita Richter, Francisca Paz Rojas, Candelaria Romero, Barbara Serdakowski, Jacqueline Spaccini, Eva Taylor. Dal suo primo tentativo performa-

¹ www.compagniadellepoete.com.



tivo, in otto anni la Compagnia è molto cresciuta, con la realizzazione di ben quattro spettacoli – *Le altre, Madrigne, Novunque, La casa fuori* –, diverse pubblicazioni a lei dedicate e il coinvolgimento sempre crescente in rassegne e incontri internazionali. Le poete della Compagnia sono distribuite sul territorio nazionale e all'estero, e sono dunque costrette ad alternarsi in scena in spettacoli che, partendo da un canovaccio originario, propongono ogni volta testi e atmosfere differenti. Un progetto collettivo fluido, sempre in divenire, che si sta rivelando lo strumento ideale per esprimere la poesia che rappresenta. La scelta di circoscrivere l'ambito dell'esperienza della Compagnia al femminile delle poete, in principio è stata poco più che istintiva. Ma il lavoro sui testi destinati alla scena ha poi rivelato la forte vicinanza carnale di questi versi e ha permesso di realizzare spettacoli di grande coerenza testuale. Quello che identifica in realtà come «femminile» la peculiarità della Compagnia è la comparsa nell'universo performativo del corpo. I corpi delle poete si riuniscono in scena in un corpo unico, sonoro, che assume il significato più profondo di una convivenza armonica di parti comunque indipendenti fra loro, anche se interconnesse. Grazie a esso le lingue trascolorano l'una nell'altra e viene garantita una circolazione a contagio dei versi nel circuito poetico. Fondamentale, per questo, è la funzione svolta nelle *performance* dalla musica – anche i musicisti, e gli strumenti, cambiano a seconda delle rappresentazioni – la tramatura del tessuto musicale che interagisce con le voci. Con il corpo, la dimensione collettiva è il principale elemento di individuazione della nostra officina poetica. Essa è infatti il primo e più evidente risultato della frantumazione identitaria all'origine della poetica delle autrici che compongono la Compagnia, le cui identità in transito, perennemente in aggiornamento, consentono una relazione duttile e dinamica fra tutti gli elementi in gioco nella costruzione degli spettacoli. Un collettivismo concepito come il superamento del collettivo stesso, concretizzato in un gruppo, cioè, in cui le individualità sono garantite e promosse proprio dal loro singolo rapportarsi all'insieme. Questo ha evidentemente un'influenza importante anche sulla relazione che si viene a creare tra le varie scritture delle poete, i cui rispettivi testi, sottoposti al «reagente» di tale collettivo, si rapportano l'uno all'altro in un continuo sequenziale, legati tra loro da un filo rosso che li riunisce in un'unica voce funzionale alla *performance*. La «Compagnia delle poete» è stata definita da Armando Gnisci come «il luogo mobile della creatività e della concordia». Ed è giusto quindi che io lasci ora la parola ad alcune delle compagne, per approfondire a più voci alcuni degli aspetti a cui ho accennato. Chiudendo infine con un estratto del copione del nostro ultimo spettacolo, *La casa fuori*, lascio l'ultima parola alla poesia che siamo.

(Mia Lecomte)

Tra universalità e particolarità

Della pluralità delle nostre origini è già stato detto, anche della ricchezza e delle intersezioni linguistiche che inevitabilmente incidono nel corpo dell'idioma nazionale. Ma non solo di questo si tratta. Ci sono passaggi distinti nella poesia della Compagnia che superano il bilinguismo, il plurilinguismo e fanno intuire, prima di tutto a noi stesse, cosa potrebbe essere la comunicazione in una società realmente interculturale: il passaggio al trans-linguismo. È ciò che la Compagnia pratica, e lo fa in un modo flui-

do, naturale, che supera la comunicazione scenica e ci fa sentire il polso dell'altra, il suo battito anche fuori scena, nella scrittura, nelle nostre relazioni, oltre che nei nostri versi. La comprensività della diversità. Sentirsi a casa nella complessità. O meglio: vivere *in transitu*. È quello che scuote l'udienza monoculturale, che strania il lettore nazionale. E allo stesso tempo, è la particolarità non inseguita, non ricercata, né un *must* della Compagnia. Non vi è alcun patto di lealtà tra la poesia della migrazione e l'uso di lingua/e di appartenenza. Essa avviene in modo semplice, naturale. Come lo sono naturali le percepibili diversità culturali delle metafore che usiamo. Più che estraneità della lingua, sono le metafore culturali sconosciute che disorientano. L'auditorio o il lettore monoculturale non si trova più l'unico depositario della memoria culturale collettiva. Devono decifrare altri significati. Dove sta allora la particolarità dei luoghi della poesia della «Compagnia delle poete»? Sta in questa ricchezza di metafore culturali, nei luoghi espliciti e in quelli appena accennati della traiettoria di spostamento, di fuga, di dolore. E di ricomponimento, di rinascita, di apertura. La troviamo nella topografia geografica e in quella onirica che disegna le mappe dagli esiti sconosciuti, mappe punteggiate da indicazioni di direzioni confuse, antitetiche: luoghi di attesa come Zagrebacki, Maksimir, Mihaljevac (Spaccini); o l'isola nascosta tra i petali della rosa dei venti (Bazu). Sta «(...) sulla punta delle mie scarpe» dove si trascinano «(...) tracce di dolore» (Lukanić), «(...) nell'andare senza padre» (Rojas), nei tropici (Augustoni), sta nella Plaza de Mayo dove «(...) le madri hanno smesso di marciare» (Romero), nel *Qua e Là* di Adriana Langtry. E poi a Stoccolma (Romero), in un'Europa matrigna, la Casa comune dalle fondamenta molli (Richter), in quel «(...) luogo di residenza – Casa mia. Ma non ricordo più dove sia» (Bazu). Eppure – dirà l'altra autrice in cerca di questo luogo smarrito – «(...) qualche traccia / a prova del fatto che qui / – ripeto – c'era qualcosa» (Pumhösel). La poetica dello spazio investita dall'universale, nei versi delle poete si colora presto del particolare e allude a infinite immagini lampo come quella delle mani che non sono più «(...) macchiate di viola dallo sgranellare i corimbi di sambuco» (Pumhösel). Nella poesia delle Compagne, vi è una sotterranea esplosione di parole che grondano storia. Come «Quella mattina bigia a Fiume» quando «(...) avevano portato via il nonno» (Lukanić). Oppure «Noi a quei tempi, nella scalata sociale verso il centro / di case ne abbiamo / cambiate giusto sette. / Una per ogni dittatura» (Langtry). Qui il poetico ritrova la propria corporeità esposta e il suo interno intimo viene mosso dall'agitazione dell'Universo. E sicuramente da molto altro. Ma la poesia è sempre molto altro.

(Melita Richter)

Una singolare coralità

È la coralità uno degli aspetti che più colpisce nella «Compagnia delle poete», esperienza molto potente frutto dell'incrocio di tante singolarità. Le nostre poesie infatti, benché a volte seguano una stessa linea tematico-emotiva, nascono da esperienze molto diverse e poliedriche. Ognuna di noi porta con sé il bagaglio delle proprie origini, un vissuto modellato da lingue diverse che lungo svariati spostamenti, esili, emigrazioni hanno trovato nell'italiano un luogo d'incontro, mai stabile né definitivo. Siamo inoltre diverse per carattere, età, presenza fisica, stile letterario. Eppure, una volta



assieme sulla scena ciascuna individualità risulta temperata nella risonanza armonica che si crea. Contrappunto di voci, gesti, sguardi, ritmi che si stringono e dilatano nel gioco tra le parole e i suoni degli strumenti musicali. Avvicinarsi di corpi, cadenze, poesie che si rincorrono come fossero perle di una lunga collana, che sembrano nutrirsi l'una dell'altra, grazie anche all'abile sensibilità di Mia nell'imbastire i copioni. In breve, un lavoro polifonico dove ogni singolarità è pronta e desiderosa di sacrificare qualcosa di se stessa per il bene del tutto, che come ben sappiamo, supera la somma delle parti arricchendo a mo' di ritorno ciascuna di esse. E mi viene da pensare che una coralità così potente ed efficace, a detta degli spettatori, non può che fondarsi sull'antico ordito delle narrazioni orali, dove musica e parola s'incontravano per meravigliare le genti, per ravvivare sentimenti e memoria, per comunicare.

(Adriana Langtry)

L'ascolto

In una conferenza sento un noto poeta italiano fare l'elogio di una poesia raffinata e un po' aulica, dicendo che non c'è più poesia nella lingua parlata e che tutto è ridotto a *slogan* e luoghi comuni. Gli chiedo, perplessa, se propone una poesia di nuovo lontana dal modo di vivere e di parlare delle persone «comuni», quelle che incontriamo ogni giorno mentre camminiamo, corriamo, siamo in coda per l'autobus e al supermercato. Mi ribadisce, in risposta, quanto detto prima, solo con altre parole. Mentre lo sentivo divagare sul bisogno di ritrovare una nicchia per la poesia ho pensato: perché non provi a sederti accanto a una persona malata, a una persona anziana, a qualcuno che sta per lasciare la vita; o a qualcuno che ha un figlio che soffre, che aspetta un farmaco che non può permettersi di pagare, che non ha chi lo ami o voglia essere amato da lui? Perché non provi ad ascoltare? Vedrai che c'è sempre verità e poesia in ciò che è verticale, nella parola più viscerale ed esile ed estrema, nel verbo che esce spezzato da dentro perché non ha gambe per arrivare intero in bocca. Per me, questo è poesia: l'ascolto. E la «Compagnia delle poete» fa proprio questo: ascolta. Per questo riesce a costruire ogni volta uno spazio che coinvolge non solamente le poete, ma spettatori che sanno che vogliamo parlare e sentire le nostre e le loro voci, i nostri e i loro respiri, volti che ci guardano e comunicano con noi e ci dicono cosa è davvero poetico. La poesia sgorga dagli incontri, perché da sempre essa è nata da un desiderio molto profondo di comunicare, anche negli spazi di confini, negli interstizi, nelle fessure e ferite delle lingue che parliamo e che ci parlano.

(Vera Lúcia de Oliveira)

Le storie

La «Compagnia delle poete»: voci e corpi delle poete che si alternano e si sovrappongono per rappresentare le loro storie. A volte sono storie basate sul vissuto personale, su amori, famiglie, case. A volte storie appartenenti alla nostra tradizione condivisa – racconti biblici, fiabe di Grimm, Andersen, Perrault, Lewis Carroll – e rese personali dalla fantasia e dalla sensibilità delle singole poete: l'Eva e l'Arca di Noè di Bar-

bara Pumhösel; gli Hansel e Gretel di Eva Taylor; la Pelle d'asino di Barbara Serdakowski; le Alice e Mignolina danzante di Adriana Langtry etc. Particolarmente affascinanti per me sono le poesie basate su tradizioni meno conosciute, quelle che aprono nuovi orizzonti e ricordano quanto è varia la cultura mondiale e quanto abbiamo ancora da imparare dalla ricchezza dell'esperienza umana. Già gli stessi nomi sono suggestivi: nella poesia di Sarah Zuhra Lukanić incontro Kosjenka, fata croata che incorpora la storia sanguinosa della sua terra; oppure c'è la saga di *Manuelita la tortuga*, una canzone per l'infanzia molto popolare in America Latina. Scoperte di luoghi e culture nuovi si trovano anche nelle stesse immagini: visive e uditive, musicali, ma anche olfattive, come il mazzo di erbe profumate in un'altra poesia della Lukanić; oppure di cibi (*latte di cammella*) e piante africani, intervallate da una melodia nostalgica in una poesia di Cristina Ali Farah. Ed è grazie alla messa in scena della parola poetica con le voci e i corpi che le narrazioni delle poete-compagne vengono ad arricchire il nostro immaginario personale e collettivo.

(Brenda Porster)

Una strada, fatta di poesia, che porta al teatro

Fare parte della «Compagnia delle poete» ha un valore particolare per me, perché mi porta in una dimensione impensabile. La procedura per entrare in questa dimensione è articolata, consiste in varie fasi, è un percorso che mi si apre dopo la scrittura e l'invio dei testi a Mia. Lei prepara il copione, è l'inizio del percorso e capita che quella particolare poesia le piaccia. E così, insieme alle altre, diventa parte del copione. La «mia» poesia non è più solo mia, diventa il piccolo pezzo di un mosaico. In seguito, questo insieme torna da me, è il copione, è un'altra cosa e va letto attentamente, compreso e assimilato, non solamente memorizzato. Siamo ancora a metà del percorso, «*the long, winding road*». La memorizzazione della poesia del copione è come crescere un/a figlio/a, perché nel momento in cui pensi di aver capito come fare per «camminare» insieme, è già cresciuto/a, ti ha superato e tu la rincorri e ricominci da capo. Ed eccoci alle prove. Inizialmente è un momento di socializzazione, prevalgono l'amicizia, la tenerezza, il piacere di incontrarsi. Ma subito dopo cominciano le «buche». In questa fase ci si rende conto del ritmo, dove è giusto e dove arranca, ci accorgiamo degli elementi vitali per lo spettacolo, come la prossemica, la gestualità, l'espressione del volto, i movimenti, il tempismo. Ma esiste anche il *mood*, l'umore, l'«atmosfera» che va armonizzata con il resto, legata nell'insieme.

Un breve aneddoto. Per lo spettacolo *Novunque*, avevo inviato a Mia la poesia *Appuntamento al buio* (da *L'odor del gelsomino egeo*). In una sera piovosa e buia arriva «lui»: «Sei arrivato poi, eri tu / poeta e lupo in gabbia a vita / che tu chiami farsa». Mia – per esigenze tematiche dello spettacolo – propone di sostituire la parola «poeta» con «principe». E quando recito «principe e lupo in gabbia a vita» è l'epifania. Il momento dell'ispirazione, che conosco solo io, s'incontra con l'istante della recita. Il principe-lupo mi arriva davvero, non recito più, non racconto più di una che s'incontra con il principe-lupo in quell'appuntamento al buio. Lo sono. La strada è lunga e tortuosa, ma quando ci si arriva è teatro.

(Helene Paraskeva)



Corpo teatro

Le poete declamano, oppure semplicemente recitano i propri componimenti in uno spazio scenico. Insieme, legate da un invisibile filo, le poesie, frutto di un lavoro creativo personale, condensati di memorie emotive individuali che qui si uniscono non come un coro ma piuttosto come un'orchestra, con strumenti vari che dialogano, interagiscono, si avvicinano e si allontanano in una sinfonia che insieme e separatamente racconta, immaginifica, il percorso di ognuna. I testi in italiano, con radici lontane o più vicine di pluralità di lingue e rami che si spingono l'uno verso l'altro. Ma oltre alle parole ci sono i corpi. Che cos'è un corpo? Risponde il filosofo Jean-Luc Nancy: «(...) è un'intensità (...) Perché il corpo rivela la verità dell'anima: verità che si spinge anch'essa sulla scena o più precisamente verità che si fa scena». Nancy precisa, che «(...) non c'è una presenza neutra che possa essere intensificata qua e là. La presenza vuole l'intensità» e il corpo, appunto, è intensità. La poesia in scena usa il corpo, i gesti, i movimenti, gli oggetti scenici per mettersi a nudo davanti a un pubblico e creare un flusso emotivo tra quest'ultimo e la scena; ma prima ancora il flusso emotivo si crea tra i corpi delle poete. Le poete non sono attrici, ma corpi di poete in scena. «La mia pelle diventa anch'essa un teatro», come scrive Mohammed Kahir-Eddine.

(Barbara Serdakowski)

La casa fuori*

...
prima avevo una casa gialla
aveva bei finestroni che io schiudevo
alla luce e tutto era giallo dalle posate
alle tende dalle finestre alle pentole
poi una casa nera una tutta nera
ed eri felice perché la notte non
la temevi ma io dentro la notte
ero caduta dicevo non ci so stare
non trovo l'entrata né mai sono
capace di ritrovare l'uscita
(Vera Lúcia de Oliveira)

Terracqueo

Le stanze della nuova casa
non sono mai state più lontane tra loro
Una mattina di marcia
per raggiungere la moka in cucina

* Estratto da *La casa fuori*, ultimo spettacolo della «Compagnia delle poete».

superata la palude a guado il fiume
una scossa all'ultimo tronco malcerto
Per il bagno serve il periplo del vulcano
in alternativa due treni
piove se l'acqua gronda dalla pensilina
fino all'angolo più esterno del lavabo
I vestiti allineati nell'armadio
infittiscono la luce all'orizzonte
il mare è immenso da questa parte
oltre si inerpica la scala dello studio
i larici che lasciano il posto ai pini
fino alla distesa di muschio
tra le rocce sempreverdi della libreria
In salotto a precipizio con la cascata
per poi dirigersi verso la camera
sul primo aereo sospeso tra l'abat-jour
e alcune delle più semplici stelle
Da capo giorno dopo giorno
se non puoi uscire dalla casa
è perché fuori non ti è rimasto altro
il tuo al di là si assesta nell'impronta
lasciata in tempi morti su un cuscino
(Mia Lecomte)

...

poi ne avevo un'altra che lustravo
i vetri luccicavano i pavimenti
la casa doveva essere sempre
ripulita non so da cosa ma il
fatto è che era sempre sporca
(Vera Lúcia de Oliveira)

La natura morta della stanza da letto

Il letto a castello
Con le prese elettriche vicino alle testate
Inutili
Sopra l'armadio pezzi di ricambio della macchina incidentata
Inutilizzabili
Sulle pareti regna la linguaccia più famosa del rock disegnata da un giovane studente
inglese
Per sole 50 sterline
Nei vagheggi diurni della fanciulla accanto danzano Mick Jagger e la dea indiana Kali



La radio sempre accesa per sentire dov'è ormeggiata la nave del papà
Pomorski Radio are committed
I calzini dispari
Le puntine della cancelleria infilzate nelle ciabatte
Sul parquet per disegnare
Traiettorie
Quelle più belle
Uno squarcio di luce stemperato con la danza della polvere
Che arrivava dalla fabbrica di cemento
Costruita in riva al mare
Una coperta patchwork per innalzare le vele sul letto
E navigare a vista
Nel bene e nel male
Per nascondersi dagli orchii rossi.
(Sarah Zuhra Lukanić)

...

Aveva il tappeto rosso la mia stanza
stanze da imbiancare di continuo
la sola che ho potuto scegliere
le stanze succedono
perdeva i peli il tappeto rosso
ma quanto ero contenta.
Arrivano con le loro altezze angoli e sentore
finestre in posti diversi per la traiettoria dello sguardo
mi avevano fatto vedere tre tipi di carte da parati
non avevo capito che le altre costavano troppo.
Armadi, comodini, tutto in posizioni alterate.
Da sdraiata non riuscivo a vedere fuori, solo il cielo celato dalla tendina crema fatta
ad uncinetto da mia madre e la punta della siepe.
Vedute e sbocchi che mutano pensieri, idee, sogni,
L'altra volta era un muro con licheni e un cancello verde.
(Barbara Serdakowski)

Sul tavolino

Quell'anno arrivò
improvviso l'inverno.
La sera prima era autunno
ancora sul tavolino tondo
profumavano i fichi mielati
dimenticati in fretta.
Di notte, inspiegabilmente,

la passione si placò.
E la mattina dopo,
dal nord il vento gelido
spazzò via il tavolo di latta,
l'amore eterno
e la magia degli avanzi.
(Helene Paraskeva)

...
ho quattro finestre cardinali
nel mio salotto aria
e all'ora casa apro le imposte
senza guardare nella direzione dei reticolati
delle punte d'acciaio
scelgo un riquadro sicuro libero
da qualsiasi tipo di linea o filo
spinato e brucio i pensieri che insistono
per tenere acceso qualcosa oltre
(Barbara Pumhösel)

I due alla finestra

Vibra la primavera nelle fibre scure
pesanti d'un calore blu promesso
fuori dalla finestra nostra, cade
con fiocchi invisibili dal cielo.

Sera perfetta per la passeggiata lenta
lasciando che il tempo accarezzi
le pelli pallide che hanno atteso tanto,
teso il naso ai profumi riaccesi.

Serata ideale per cambiare piani
uscire insieme mano nella mano
piano, ricercare nei silenzi familiari
quelli intensi dell'amore neonato.

Ma noi no, noi non usciremo:
saluteremo qui il tiepido imbrunire.
Saremo i due nella finestra illuminata
per chi, nel passeggiare, alzerà gli occhi
(Anna Belozorovitch)



Una mattina fortunata

Spalanca le finestre Lucia e fai entrare le buone notizie!

Così possiamo mordere le nostre mele più volentieri
Così possiamo aggiungere nuovi nomi nella rubrica
Il telefono squillerà in continuazione.
"Finalmente si respira"
Mi dirai con gli occhi vitrei e sgranati
E da tanto che non sbattono le ali di fanciulla
Dentro la casa famigliare.
E da tanto che non si odono passi svelti e leggeri
Lungo l'androne che porta alle nostre stanze.

Spalanca le finestre Lucia e fai entrare le buone notizie!

Chiameremo l'accordatore per il nostro *Bösendorfer*
Utilizzeremo il servizio di fine bone china di Wedgwood,
E solleverò di nuovo la tazzina sottile verso la luce.
Sosterà in cima al salone come una piuma leggera
Come il tutù color cipria con il quale giravo per casa
Quando non c'era nessuno.

Spalanca le finestre Lucia e fai entrare le buone notizie!
(Sarah Zuhra Lukanić)

...
È già il tempo per altro
sono le sette
spingere il peso del cane sdraiato dietro la porta
sei ancora sveglio
come in quell'altra casa
forse passa un treno, ora tutto trema
le cose in fondo non cambiano.
Ci sono troppi angoli in queste stanze
scomporre le scatole rimaste
meno luce nella sala
trovare foto perse da tempo
terrazzi con piante non mie
e ordinare nuovamente
tutto in cucina.
Il cotto è freddo sotto i piedi
cercherò per anni il sale dove ora vanno i bicchieri.
Vorrei essere da sola ad annusare le mura
mi chiami da lontano

*sentire le voci d'altri impresse qua e là
e chiedi se so dov'è quel libro.
(Barbara Serdakowski)*

Il ripostiglio

tutti i ripostigli hanno una porta segreta
in fondo
tutti i bambini lo sanno

così quando ho raccontato alla mamma
con la faccia tosta della convinzione
del ripostiglio della vicina di casa
lei ci ha creduto davvero
e ha concluso che lì stava
il loro denaro nascosto

invece sapevo
che oltre quella porta
c'era un torrente cristallino
dove nuotavano pesci d'oro
e che l'erba di smeraldo assoluto
era fragrante di voci
(Brenda Porster)

Corridoio

All'inizio del corridoio
la porta. E prima ancora,
"Coccodè!" E poi l'Uovo.
E intorno fango, melma
incendi, filo spinato.
A metà corridoio,
dietro alla scopa,
coltelli d'argento
le parole che hai lanciato.
Alla fine del corridoio
la bocca e l'ano
– indifferentemente –
dell'antico scarabeo.
Porta bene.
E lì, in fondo,
inaccessibile, sul muro
si arrampica leccandolo





leziosa lei, Lula lucertola
(Helene Paraskeva)

...

in questa casa metto le fotografie al rovescio
così esse faranno cadere dalle poltrone i loro morti
protesteranno ma poi capiranno che non si può
stare immobili su questi nuovi divani e incominceranno
a raccontarsi tutto quello che hanno visto
per decenni fermi nelle loro cornici
(Vera Lúcia de Oliveira)

Mosche

Forse i nostri spiriti sono come le mosche
finite dentro casa per errore
che sbattono, impazienti, contro i vetri,
percorrono avanti e indietro i corridoi,
fino a convincersi che non esiste il fuori,
che il cielo è soltanto uno sfondo.
Così galleggiano al centro delle stanze, fosche,
attente a compiere un giro sempre più rotondo
(Anna Belozorovitch)

...

la prima cosa che si è rotta
è stata la campana di vetro
troppo tardi comunque
la mosca sotto era già morta
sbattendo contro il diafano
che la proteggeva dal mondo
fuori

qui intorno alle rovine l'erba
è più dolce e nel sambuco vedo
abitano ancora i versi
le ultime
parole-ortica che
quando il vento soffia freddo
bisbigliano
per non dimenticare

gli spiriti della casa
se ne sono andati

alle abitazioni di oggi non serve
l'anima protettrice e nemmeno
la sua antica sede

hanno sensori
sistemi antifurto allarmi
(Barbara Pumhösel)

Bella di notte

La mia gente non faceva i giardini
forse perché aveva il deserto nel sangue
ma io il giardino ce l'avevo in testa
(chi sa da dove sono arrivati i semi).
il primo anno era difficile vangare
con le mie mani bambine
ho fatto solo un'aiuola minuscola
dove uno per uno li ho piantati
duri come noccioli di ciliegia
(Brenda Porster)

...

Pietà di noi, pietà
dell'erba che non cresce, pietà
del tetto e la facciata, degli usci
senza chiave, pietà, dei nostri
ambienti vuoti, pietà del suono e
della luce ancora spenti

pietà di noi qua dentro, pietà
con le finestre finte
pietà, dell'abitarci assente
del non poterci stare
pietà, pietà
di noi in questa casa, pietà
in questa nostra altrui
(Mia Lecomte)



POESIA DEL RIO DE LA PLATA: BORGES, ONETTI, MOLINA*

di Ricardo Héctor Rabitti

Nell'ampio spettro della poesia iberoamericana, quella della regione del Rio de la Plata ha contribuito alla creazione di una mitologia locale che si è fatta Storia (laddove a dominare è l'ampia geografia, ma il passato ha una scarsa densità temporale) edificando, come dice Borges, un «passato irreali, che in qualche modo è certo» e sorreggendo così la costruzione di un'identità, allo stesso tempo, personale e collettiva, una e molteplice. Come molteplice, in queste terre, è la natura della letteratura, le cui aperture innovative rendono possibile la convivenza del narrativo con il poetico.

«Aveva ascoltato complicate storie,
accolte come accoglieva la realtà,
senza chiedersi se fossero vere o false».
(J. L. Borges, *El Hacedor*)

In un immenso e onnipresente spazio

La poesia iberoamericana è tanto vasta quanto la geografia dell'Iberamerica. Poemi di impegno sociale, poemi intimisti, poemi romantici, e quelli che disarticolano gli «assoluti romantici».

* Vorrei segnalare i lucidi commenti e gli apporti di Graciela, mia moglie, presente in questo lavoro. Come pure la mia lunga amicizia con Coto Montenegro, anch'egli qui presente, e le conversazioni che abbiamo intrattenuto sulla letteratura in generale e in particolare su Borges.

Fra i tanti, vorrei riferirmi alla poesia come creatrice dell'immediato passato, funzione che ha assunto in particolare nella regione del Rio de la Plata, in queste terre carenti di storia; una immediata biografia collettiva che include quella di ognuno dei suoi membri, e che non deriva da un «Essere Preterito obiettivo e reale» – qua inesistente – ma da una creazione estetica.



Borges assicura che per noi, nella regione del Rio de la Plata, il passato è un qualcosa di appena recente, senza quella scontata «consistenza» temporale al modo in cui gli europei lo concepiscono, lo vivono, e lo hanno costruito secolo su secolo. Di fatto, è comune osservare che i viaggiatori europei vengono a questa geografia «alla ricerca dello spazio» (uno spazio ancora incontaminato, intatto, estraneo alla Storia...), mentre noi andiamo in Europa precisamente «per sperimentare il tempo», quell'immenso tempo culturale accumulato e del quale le diverse fasi della sua storia sono come successive attualizzazioni (quella così creativa successione di periodi, ognuno dei quali possiede una propria e chiara fisionomia: la concezione temporale come la si viveva nel Medioevo, in presenza della monodia gregoriana, non è la stessa di come la si visse nel Rinascimento, in presenza della polifonia; così ogni momento della cultura europea lascia la sua traccia, il cui contatto ci permette precisamente il suo recupero). In queste regioni si sta in un immenso e onnipresente spazio, e in cambio l'esistenza, al modo degli eroi di Omero, secondo Auerbach, è vissuta quasi «momento per momento»: «(...) e ogni giorno si svegliano come fosse il loro primo»¹.

La storia è un'«operazione effimera»

Allora, come convivere con il tempo in un luogo dove esso manca? Come riuscire ad affermare anche solo minimamente la propria identità in una mitica (qualsiasi essa sia, reale o immaginaria), che mi sostenga, che mi rappresenti, che mi integri a me stesso e a un gruppo?

Borges afferma, in *Evaristo Carriego*, che la storia fra noi è un'«operazione effimera», riferendosi alla sua breve durata, alla sua scarsa densità temporale. È per questo che «Il tempo – emozione europea di uomini ricchi di giorni, e quasi loro rivincita e corona – è di circolazione più imprudente in queste repubbliche»².

Perché imprudente? Perché quel tempo, qua, venne creato fantasticamente giacché non «esisteva» oggettivamente: dinanzi alla necessità di una narrazione biografica, propria e collettiva, se non esiste di per sé l'uomo può (gli si impone perfino spontaneamente) inventarla. Nello stesso lavoro, Borges rappresenta Evaristo Carriego come colui che



«(...) fu il primo spettatore dei nostri quartieri poveri (...). Il primo, cioè lo scopritore, l'inventore»³. Come si vede, egli rende sinonimi «scopritore» e «inventore». E aggiunge quest'aneddoto: Carriego scrisse e pubblicò un articolo nel quale si riferiva ad un episodio recente del suo quartiere (viveva in via Honduras, nei suburbi di Buenos Aires), e per quell'articolo, commenta Borges, «(...) la via Honduras si sentì più reale quando si lesse impressa»⁴.

Perché in effetti, fu per mano della letteratura che quella mitologia si fece carne. La letteratura, «(...) un sogno diretto e deliberato», come la chiama Borges nel suo saggio *Nathaniel Hawthorne*⁵. E nella letteratura, un posto preponderante spettò alla poesia, insieme alla musica «(...) la più docile delle forme del tempo»⁶.

Particolarmente il tango – perché Borges indaga quel passato in Buenos Aires –, partecipò di questa creazione. Egli lo assurge a categoria di universale, capace di fare apparire e permanere fra questi uomini – per i quali ogni giorno era come se fosse il primo – una realtà immediatamente preterita, nella quale, inoltre, si identificano e che sostengono e difendono come propria.

Sia per la sua musica, che come diceva Walter Peter (*La scuola di Giorgione*) è l'arte alla quale aspirano costantemente tutte le altre arti («*All art constantly aspires towards the condition of music*»), perché la musica è forma pura; sia per le parole dei tanghi, nelle quali era loro possibile riconoscersi fantasticamente partecipi.

Un organetto, una tabaccheria e un «emporio rosa»

Nel poema *Fondazione mitica di Buenos Aires*, Borges ambienta quel primo periodo storico di Buenos Aires (ben inteso: un «primo periodo storico» che ha appena un minimo volume...): c'è il primo organetto, c'è una tabaccheria, c'è un «emporio rosa» nel cui retrobottega degli «uomini senza storia» giocano a carte, al gioco chiamato *truco*, attratti dal dono che esso possiede di costruire una dimensione autonoma, come appunta Borges nel poema *Il truco*: «Quaranta carte hanno dislocato la vita»⁷ – il dislocamento della vita facilita la comparsa di favole verosimili – e lì, mentre «(...) qualche piano suonava tanghi di Saborido» e aiutati dalla sera che «(...) era sprofondata nell'ieri»: «(...) gli uomini condivisero un passato illusorio»⁸.

In un altro poema, posteriore, *Il tango*, Borges riprende questo dono del tango, la sua musica e le sue parole intese come una unicità reale, per affermare che: «Il tango crea un torvo / Passato irreale che in qualche modo è certo, / Il ricordo impossibile di essere morto / Lottando, in un cantone del suburbio»⁹.

Irreale e allo stesso tempo in qualche modo certo, perché in ambiti «senza Storia» accade, potremmo dire, una porosità ontologica che permette l'ospitalità di ricordi allo stesso tempo fantastici e sentiti come intimamente propri (per qualcuno, a sua volta, atto per questa ospitalità, giacché tutto in lui è recente, provvisorio; irreale e anche in qualche modo certo).

Porosità che influisce, inoltre, nell'elaborazione dei dati autobiografici, che vengono esposti con il sapore di una costruzione propria: Borges, nel 1969, prologa *Fervore di Buenos Aires*, che aveva scritto nel 1923: «lo, ad esempio, mi proposi troppi scopi (...) essere uno scrittore spagnolo del diciottesimo secolo, essere Macedonio Fernandez (...). A quel tempo cercavo i tramonti, i sobborghi e l'infelicità; ora le mattine, il centro e la serenità»¹⁰.

Ricorre, in questo senso, nell'opera di Borges l'affermazione che «siamo uno e molti». Per fare qualche esempio: «Io, che tanti uomini fui», (*Le regret d'Heraclite*)¹¹; «(...) di quella rara / cosa che siamo, numerosa e una» (*La luna*)¹².

Quest'intima ambiguità personale si espande e «contagia» altre realtà. Borges, contemplando il mare, poetizza «Chi è il mare? Chi è quel violento / e antico essere che corrode i pilastri / della terra ed è uno e molti mari (...)?» e immediatamente associa, come si associano due essenze uguali, in questo caso sotto la specie dell'unità e della pluralità coniugate: «Chi è il mare, chi sono?» (*Il mare*)¹³.

Poesia sotto le spoglie della prosa

Quindi, la poesia trova «terreno fertile», facilmente malleabile, fra uomini che si affacciavano appena ad una stabilità personale, che cominciavano appena a possedere una fisionomia propria, e impianta in loro un «ricordo», allo stesso tempo irreal e personale, che arrivava perfino a comprendere la propria morte come veritiera, ed epicamente già successa: «(...) il ricordo impossibile di essere morto, lottando in un cantone del suburbio».

Una simile malleabilità si riscontra, negli stessi scrittori di queste regioni, nella facilità con la quale esercitano la prosa poetica nella narrativa. Molte volte, basta prendere i testi narrativi, dello stesso Borges, o di Onetti, ad esempio, ricostruirli in forma di versi, e «appare» con naturalezza un poema.

In *La fine*, c'è il personaggio del paralitico, Recabarren, che dal suo letto presenza da lontano un duello fra due *gauchos*. Questa è la materia narrativa in cui ci porta il racconto (un contesto di per sé «violato» come parte di quella permeabilità che accade quando si convive con un «passato irreal che in qualche modo è certo»: i duellanti non sono «esseri reali» del racconto, ma personaggi letterari; uno, Martin Fierro, l'altro il Moreno, entrambi attori di un poema, *Il ritorno di Martin Fierro*). Ciò nonostante, improvvisamente irrompe un paragrafo estraneo al racconto in sé, e persuade con la sua sola presenza, come direbbe Esiodo della Bellezza: «C'è un'ora della sera in cui la pianura sta per dire qualcosa; non lo dice mai, o forse lo dice infinitamente e non lo capiamo, o lo capiamo ma è intraducibile come una musica»¹⁴.

Basta ricomporre questo brano in versi per ottenere un poema, per comprovare la sua validità poetica: «C'è un'ora della sera / In cui la pianura sta per dirci qualcosa; / Non lo dice mai / O forse lo dice infinitamente e non lo capiamo, / O lo capiamo, / Ma è intraducibile come una musica».

La prosa poetica di Onetti ed altri rioplatensi

Una cosa simile succede nei testi di Onetti, un altro dei grandi scrittori rioplatensi immerso nell'indecisa – e proclive alla metamorfosi – antro-ontologia di queste terre.

La sua prosa è costantemente «invasa» (fruttuosamente) da momenti di chiara natura poetica. In *Per una tomba senza nome* si dispiega questo paragrafo di indiscutibile indole narrativa: «Ecco, questo funerale. Un'auto caricata con un morto, come sempre. Ma dietro, a mezzo isolato, contratto, sciancato, risolto malgrado tutto ad arrivare al



cimitero anche se questo fosse distante due leghe più lontano, il ragazzo e il capretto, un po' ritratta la bestia, condotta o appena guidata da una grossa corda, quasi su tre zampe, ma senza negarsi a camminare. Niente più, nessuno; l'ultimo tremolio della polvere che si assesta, l'ardore tranquillo della luce nel cammino»¹⁵. Ecco, l'ultima frase, messa in versi, non costituisce forse un intero poema?: «Niente più, nessuno; / L'ultimo tremolio / Della polvere che si assesta / L'ardore tranquillo / Della luce nel cammino».

Una considerazione finale. In alcuni poeti rioplatensi il contenuto del poema si rende tanto invisibile, perde tanto la sua condizione di stabile obiettività, definitivamente indiscutibile, che è possibile invertire quel contenuto e malgrado ciò il poema sussiste identico a sé. Uno di quei poeti è Enrique Molina. Il suo poema *Amanti vagabondi* comincia con questo verso: «Mai avemmo casa né pazienza né oblio»¹⁶. Potrebbe essere invertito, sostituendo l'avverbio iniziale e la congiunzione, con i suoi contrari: «Sempre avemmo casa e pazienza e oblio» e ciò nonostante il poderoso vagabondaggio di questi amanti resta inalterato per il resto del poema: «Dormivamo dove capitava con montagne o capanne»; «Vicino all'albero di passaggio che si allontana»¹⁷.

Nei luoghi di minima profondità storica, la poesia fluisce per costruire passati irreali e allo stesso tempo vissuti come propri, e si metamorfizza con naturalezza facendo sì che i generi letterari perdano, diciamo, la loro definizione monologica a compartimento stagno, arrivando perfino a sconfessare l'obiettività di qualsiasi contenuto; tutto ciò rende possibile aperture innovative verso la convivenza del narrativo con il poetico in un'unica natura molteplice, verso congiunzioni momentanee e cangianti di tratti individuali e di archetipi, operazioni nelle quali soggiace, dandole consistenza e sostegno, la convinzione che siamo uno e molti.

¹ E. Auerbach, *Mimesis. Il Realismo nella letteratura occidentale*, Volume I, Einaudi, Torino 1956, p. 14.

² J. L. Borges, *Obras completas. 1923-1972*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 107 in nota (192). Laddove si riporta il n. di pagina, fra parentesi, accanto a quello dell'edizione argentina, esso si riferisce alla traduzione italiana presente in J. L. Borges, *Tutte le opere*, I Meridiani, Mondadori 1984; altrimenti la traduzione è a cura della redazione (n.d.r.).

³ *Ibidem*, p. 142.

⁴ *Ibidem*, p. 119.

⁵ *Ibidem*, p. 190.

⁶ *Mateo*, XXV, 30, J. L. Borges, *Obras completas. 1923-1972*, cit., p. 874.

⁷ *Ibidem*, p. 22 (23).

⁸ *Ibidem*, p. 81 (143).

⁹ *Ibidem*, p. 889.

¹⁰ *Ibidem*, p. 13 (8).

¹¹ *Ibidem*, p. 852 (1263).

¹² *Ibidem*, p. 820 (1197). Il poema *Proteo* mette in atto una strategia per imboscarci e prenderci alla sprovvista, così che l'effetto finale sia maggiore: introduce, come fosse una curiosità, una «gradevole meraviglia» (la chiama così in *La metafora, Storia dell'Eternità*, a pag. 382), i molti che Proteo era fra gli Egizi, lasciandoci leggere, collocati nella nostra indiscutibile identità personale indivisa, che: «Spinto dalle genti assumeva / La forma di un leone o di un falò / O di albero che dà ombra alla riva / O di acqua che nell'acqua si perdeva». All'improvviso, l'ultimo verso ci rivela («ci fa ricordare» affermerebbe Platone dalla sua reminiscenza platonica), con l'implacabilità di ogni ultimo verso che non lascia future speranze né appelli protettori: «Di Proteo l'egiziano non ti stupire / Tu, che sei uno e sei molti uomini». *Ibidem*, 1108.

¹³ *Ibidem*, p. 943.

¹⁴ *Ibidem*, p. 521.

¹⁵ J. C. Onetti, *Para una tumba sin nombre*, Punto de Lectura, Buenos Aires, 2008, p.18.

¹⁶ E. Molina, *Hotel pájaro. Antología 1941/1966*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967, p. 34.

¹⁷ *Ivi*.



BENEDICI QUESTA CROCE DI SPIGHE *

di Cinzia Demi

L'Antologia Benedici questa croce di spighe raccoglie le voci più significative della poesia armena. Poeti, formati a cavallo fra Oriente e Occidente, che furono protagonisti di un grande tentativo di rinascita culturale del loro popolo tra fine 800 e inizi 900, e che vennero travolti nel tragico destino del Genocidio che decimò il popolo armeno e lo portò alla prima grande diaspora del 900. Nei loro testi, con toni spesso dolenti, costante è il richiamo alla terra perduta, che si fa sogno, ricordo e nostalgia.

Un tentativo di rinascita soffocato dal Genocidio

Come vigoroso il lavoratore afferra
la curva impugnatura dell'aratro,
lacerata il fianco delle terre
e sotto il torrente dei raggi solari
i solchi aridi diventano fertili,

come il grano fulvo nell'aia
si ammassa e i mulini ruggiscono;
come trabocca dalla vasca la pasta lievitata,
e il contadino la cuoce in un forno
che è sempre acceso,
il piacere, il vigore creatore
che diffonde il Pane, il Pane consacrato,

* Con testi e riferimenti tratti dall'Antologia di scrittori armeni vittime del genocidio *Benedici questa croce di spighe*, Ares, Milano 2017 (a cura della Congregazione Armena Mechitarista).



tu insegnami, Musa dei miei padri;
insegnami, e incorona di spighe la mia lira,
perché sull'aia, alla fresca ombra del salice,
io mi possa sedere e generare
le mie canzoni¹.

Con questo testo, preso da *Il canto del pane*, di Daniel Varujan proviamo a rappresentare, in massima parte, la poetica degli autori armeni – e rappresentativa è tutta la raccolta del poeta – che, tra fine 800 e inizio 900, furono protagonisti di un tentativo di grande rinascita della cultura del loro popolo, attraverso una fioritura di testi e iniziative che riportarono in auge – se pure per un brevissimo periodo – le tradizioni letterarie donando nuova e consistente linfa alle arti, alle idee, al giornalismo, tutto rimasto sopito – sino ad allora – sotto la cenere della repressione turca del regime dei sultani, ultimo dei quali Abdul Hamid II che ordinò i massacri del 1896. Vale purtroppo la pena di ricordare che, detronizzato il sultano e preso il potere governativo da parte dei Giovani Turchi nel 1908, quando tutto lasciava sperare in quell'inizio di una nuova era, così come sopra accennato, l'aria improvvisamente cambiò, e per portare a compimento il progetto di realizzare la grande nazione turca, il cui impedimento era dato proprio dagli armeni, che si trovavano al centro tra l'Anatolia e il Caucaso, ed erano di etnia e identità nazionale, oltre che religiosa, diversa, si decise di eliminarli. Documenti storici comprovati certificano che la decisione venne presa al congresso di Salonico del 1911, e che l'occasione fu fornita dallo scoppio della Prima Guerra mondiale quando le potenze occidentali non avrebbero potuto contrastare questo piano. Il Genocidio così programmato iniziò a colpire l'intelligenza armena deportando, con lo stratagemma di un semplice controllo, i giovani scrittori, musicisti, medici, farmacisti, politici e facendoli uccidere a gruppi, in luoghi diversi e lontani da casa, dopo averli ingannati con proposte di esilio e di ritorno a casa. Il genocidio continuò sterminando un milione e mezzo di armeni, con lunghe marce forzate, stupri, omicidi e violenze di ogni genere su donne e bambini, anziani e giovani: una sorta di prova generale di quella che sarebbe diventata, nel corso della Seconda Guerra mondiale, la Shoah per il popolo ebreo. Tutto venne distrutto: case, chiese, monumenti. Tutto requisito per eliminare l'identità di un popolo. I pochi sopravvissuti – fuggiti o scampati per miracolo al massacro – vissero, e vivono tuttora, nella diaspora cercando disperatamente di colmare l'enorme vuoto creato da quegli efferati eventi.

Voci delle vittime

Questo è anche ciò che cerca di fare l'Antologia *Benedici questa croce di spighe*, curata dalla Congregazione Armena Mechitarista e proposta con un invito alla lettura della scrittrice Antonia Arslan che, di origine armena, si è battuta da sempre per la causa di questo popolo – ricordiamo il successo mondiale del suo libro *La masseria delle allodole*, diventato anche un film per la regia dei fratelli Taviani. L'Antologia, infatti, propone per la prima volta in Italia una raccolta di scritti di autori, vittime del Genocidio, che attraverso poesie, lettere e racconti costituiscono voce rappresentativa di quella parte di cultura armena di lingua indoeuropea, una lingua che, grazie al-



la partecipazione attiva degli scrittori dell'epoca ai movimenti letterari europei, anche ai più estetizzanti, divenne attenta allo stile e alla coniugazione dell'opera con il suo valore artistico. Questa lingua parlata e letteraria, in uso fino al 1915 nell'Armenia occidentale e negli altri territori dell'Impero Ottomano (quella che oggi sopravvive nella diaspora) deriva, con varie evoluzioni, – così come l'altra parlata armena, quella orientale, in uso nell'attuale Repubblica Armena, in Iran, nei territori ex sovietici – dall'armeno antico, oggi solo in uso nella Chiesa.

Degli scrittori di questa raccolta, per ragioni di spazio, prenderemo in esame i poeti o quelli che si occuparono anche di poesia, ovvero gli autori: Siamantò (pseudonimo di Adom Yargianian), Rupen Sevag (pseudonimo di Rupen Cilinghirian), Padre Garabed der Sahaghian, Ardashes Harutiunian, concentrandoci principalmente su Daniel Varujan (pseudonimo di Daniel Cëbukkiarian), quale voce più rappresentativa – come detto – della poesia armena dell'epoca. Tutti hanno in comune una grande conoscenza della cultura europea per aver vissuto e studiato in varie nazioni, risentendo delle influenze culturali e letterarie dell'epoca, tutti hanno in comune l'anno di morte, il 1915.

Siamantò viene definito il cantore per eccellenza della tragedia del suo popolo, ma anche colui che lo invitò alla lotta. Le sue raccolte raccontano con immagini molto crude, a volte apparentemente retoriche, la sofferenza rivissuta attraverso il ricordo...

Ahimè, eri magnifica e grande come un palazzo
ed io, dalla cime dei tuoi tetti bianchi,
alla luce delle notti brillanti di stelle,
in basso, ascoltavo l'Eufrate impetuoso



...

e il rimpianto Ma chi porterà, dimmi,
un pugno della sua sacra cenere,
il giorno della mia morte, sulla mia triste bara,
a mescolarla con le mie ceneri di cantore della patria? ²

Il sogno...

Sera di primavera e di massacri,
la mia anima è ancora uno zampillo di vendetta
proteso furiosamente verso l'alto,
e le foglie, simili ad anime disperate,
cadono sopra l'acqua chiara delle vasche e su noi tutti,
e dagli abissi voci di appestati,
e verso gli abissi in affannosa ricerca di aiuto
grida di morenti, vite già morenti ³.

E il desiderio di canto...

...

E tu, su questi fogli limpidi e splendenti, canta il dolore e la forza della stirpe,
in dono alle future generazioni ed alle tristezze del nostro passato.
Io sono un orfano e un ribelle, addui, vado a cercare coloro che ho perduto

...

Dai tuoi canti dammi un canto, un canto, io voglio morire cantando ⁴.

Nella raccolta *Notizie rosse dal mio amico* riversò le impressioni per le notizie dell'eccidio degli armeni di Cilicia del 1909 e con *Invito patrio* si impegnò, dagli Stati Uniti, alla campagna di rimpatrio per ripopolare i territori armeni dell'Impero Ottomano con i numerosi esuli. La genuina rappresentazione del suo sentire trovava consensi nel sentire popolare, nello spirito di quei tempi, ed egli fu molto apprezzato dalla gente comune: si racconta che tornato a Costantinopoli volle pagare una tassa per essere esonerato dalla chiamata alle armi e che venne aiutato da tutti, anche dai più poveri che, dicevano, versando quello che potevano, è «per salvare Siamantò». Naturalmente, nessuno riuscì a salvargli la vita.

Il canto dolente per la propria terra

Rupen Sevag, laureato in Medicina a Losanna, non riuscì a stare lontano da Costantinopoli e vi si trasferì con la famiglia per esercitare la sua professione e per partecipare attivamente alla vita culturale della sua terra. Pubblicò, tra gli altri, la raccolta di poesie *Libro rosso* (1910) scritte sotto l'impressione dei massacri di Cilicia dell'anno prima (allo stesso modo di Siamantò) e varie poesie in riviste, che vennero raccolte in volume solo diversi anni dopo la sua morte, tra le quali spicca la silloge *Il libro d'amore* un vero e proprio canto dolente per la propria terra e il proprio popolo...

...

Spirito triste, avvolgi al mio il tuo braccio
nel luttuoso infinito d'un bacio,
dei nostri dolori, delle lacrime e ferite
festeggiamo con te il Sacrificio⁵

Un sospiro di ricordi e nostalgia...

Il canto del ricorso
dal profondo del mio cuore
piange fortemente/disperatamente.

E tristemente
il mio amore
nasce di nuovo dai roghi del dolore.

E voglio piangere
sulle ceneri
dell'amore,
affinché
gli ultimi raggi
non ardano di nuovo⁶

Una nota struggente rivolta al cielo, in cerca di *pietas*...

...

Canta come quando, piangendo,
la notturna brezza d'autunno,
faceva tremare il tuo verde ramo,
ed il mio soffio è l'aura del cimitero

...

O mio Flauto, ramo donato dal cielo,
do la mia anima al tuo ardito cuore,
e tu fammi ascendere, dammi canto,
dona cieli al mio soffio malato⁷.

Sevag, nell'esilio forzato in Anatolia, durante la guerra, continuò a lavorare come medico e venne indotto ad abiurare al Cristianesimo per aver salva la vita, continuando a prodigarsi per convincere i suoi compagni a non accettare, preferendo la morte all'apostasia. Venne ucciso, dopo estenuanti torture insieme, tra gli altri, allo stesso Varujan, nei pressi del villaggio di Tüna.

Padre Garabed der Sahaghian, il cui nome di battesimo era Setrag, prese i voti nel convento mechtarista di Venezia. Coltissimo storico e filologo, studiò l'italiano, il francese, il tedesco, il latino e il greco ed era appassionato di poesia, oltre che giornalista. Le sue opere, dopo la morte, vennero riunite in varie raccolte e poi pubblicate in un'o-



pera omnia. Anche nei testi di Padre Garabed lo stile predominante, come per gli altri poeti di cui abbiamo parlato, è quello del canto che qui si addensa di cifra liturgica, e di considerazioni intorno alla morte, sempre all'insegna della tristezza dolorosa che pervade i passaggi più salienti dei testi, dove i sepolcri degli uomini sono il sepolcro di Dio che si è fatto uomo...

...

O, se qualcuno seduto presso il tuo sepolcro,
ti canterà quella canzone
che tu suonavi continuamente
nei tuoi momenti di tristezza.

Quando, dopo la morte, volano senza ritorno desideri e speranze,
ah, il miglior consolatore dell'uomo
dopo le lacrime è il canto ⁸

Dove anche dalla laguna veneta risuona la voce dei perseguitati...

Sulla laguna di porpora,
vaga un canto che è un pianto.
Son prigionieri? Forse feriti?

Quanto tocca i cuori...

Operai con un ferro massiccio
conficcano un palo nella laguna.
Il canto è un ordine e rende ritmico
il movimento delle braccia.
È la voce stanca del popolo
sconfortato dalla miseria.
È l'inno della loro vita
- un deserto senza oasi ⁹.

All'epoca del genocidio insegnava alla scuola dei padri mechtaristi di Trebisonda, e aveva portato i suoi ragazzi alla sede estiva presso il villaggio di Totz. Vennero uccisi tutti. Ardashes Harutiunian studiò molto da autodidatta. Amante della poesia, da ragazzo, si affliggeva per non saperla scrivere. Fu aiutato in questo dal padre che gli fece comprendere come la poesia si potesse trovare anche nelle piccole cose, come nelle ciliegie raccolte dall'albero. Nella vita si occupò, tra l'altro, di critica letteraria e di insegnamento e continuò ad amare la poesia armena e quella francese. I suoi testi sono intrisi, non tanto di forti emozioni e sentimenti, quanto di ragionamento e analisi con una cifra stilistica sobria e un linguaggio curato. Tra le sue raccolte spicca *La lira abbandonata* nella quale, tra gli altri, s'incontra la descrizione molto dettagliata della scelta e della vita monacale

Nella solitudine pacifica del tempo

ove fluttuano taciti misteri,
dalle ombre molli di una sera di quiete
un freddo fremito cade lievemente.
Sotto i possenti archi gotici
domina su tutto il grande silenzio:
volano i profumi di incenso e di olibano
come l'alito divino dell'anima del tempio.
Là tutto è calmo, quieto e santo
nella vita umbratile del convento ¹⁰.

Fu arrestato insieme al padre e condotto a Izmit, nell'entroterra asiatico di Costantinopoli. Qui trovarono entrambi la morte dopo terribili torture.

Un'estate d'oro e una primavera di perle

Daniel Varujan (pseudonimo di Daniel Cëbukkiarian) è il poeta armeno che, nel panorama dei grandi simbolisti europei, ha rivestito una particolare importanza. Nato a Perkni in Anatolia, venne educato a Costantinopoli, poi a Venezia e a Gand e riuscì, nella sua poetica, a fondere i diversi orizzonti poetici che lo formarono in una cifra originale dai toni vagamente orientali ma innestata con la linfa feconda della poesia occidentale dell'epoca. È indubbia la sua conoscenza della lirica classica, in specie di Leopardi, e della poesia contemporanea italiana – come quella di Carducci, D'Annunzio e Ada Negri; è consolidato il suo apprezzamento per la cultura francese e belga, da Verhaeren a Maeterlinck; è assodata l'influenza che ebbero sui suoi lavori l'ambiente veneziano e quello delle Fiandre nella spiritualità decadente del momento, anche se il punto di partenza, il mito a cui ispirarsi, resta per il poeta quella dimensione orientale che rappresenta il ritorno alle radici, la riscoperta della propria patria – sogno che sembrò ottenere slancio nei così detti «anni della speranza», in quel fervore che tra il 1908 e il 1915 conquistò la cultura armena di Costantinopoli – per quell'utopia di un'unità nazionale che, purtroppo, si estinse come speranza in un bagno di sangue. Varujan raggiunse nei suoi testi un livello altissimo di perfezione linguistica e una forte efficacia espressiva, costruendo il suo stile già dalle prime raccolte: *Fremiti* (1906), *Il cuore della stirpe* (1909), *La strage* (1907) scritto in memoria delle persecuzioni del 1906, *Canti pagani* (1913) tutti testi che gli dettero grande fama e consenso di pubblico – specie gli ultimi nei quali egli sperimenta anche tematiche politico sociali, andando a descrivere figure oppresse e perseguitate, alla moda del crudo realismo di Rimbaud, ricco di colori forti e chiaroscuri impressionistici, che ritroviamo specie ne *I canti pagani*. La sua opera più significativa, uscita postuma nel 1921, resta tuttavia – se pure incompleta – *Il canto del pane*, recuperata in maniera quasi furtiva, pagando una grossa cifra di denaro, dagli archivi della censura della polizia turca. Qui, la ricchezza di immagini e la loro originalità, l'ispirazione e lo stile ormai compiuto, recano un messaggio dall'aldilà che, se pur nascosto nella rappresentazione della quieta vita della campagna, alludono all'accusa per le stragi e i massacri attraverso la riscoperta del fortissimo legame tra la poesia e la propria terra, fra le radici dell'ispirazione che gli vengono dal sacro del pane, da quell'elemento prodotto dal-



la terra stessa e necessario per vivere. Il significato della raccolta si amplia ancora di più nella diaspora del popolo armeno, in quel diritto negato alla propria patria, in quel legame che diventa spirituale, che si tinge delle tinte terribili dei presagi e delle premonizioni di morte che, passando dal contatto con la Grande Madre Terra, formeranno il destino di quel popolo, di cui rendere conto attraverso la descrizione di ogni dettaglio, di ogni particolare utile a testimoniare la precarietà dello stesso mondo descritto. Il pericolo – che è il contrario della stabilità –, la comunione con la natura – che porta alla conoscenza del dolore –, il canto liturgico – che promuove il senso di verità – contribuiscono a dar vita a un racconto che sarà salvifico solo per lo spirito. Varujan porterà con sé questi canti, nella deportazione e nell'esilio, sperando in una salvezza per quella sua campagna anatolica, cantata con purezza di cuore, dove invece troverà la morte, dopo la tortura e la mutilazione, e una fine ben diversa dalla serena morterinascente promossa ne *Il canto del pane*. Il suo sangue, ci piace pensare, forse sarà stato raccolto da quella terra in abbraccio amoroso di madre.

...

Madre, benedici questa croce di spighe; e dona ai miei campi
un'estate d'oro e una primavera di perle;
più i miei granai saranno colmi, più le fiaccole
daranno luce al tuo altare.
Fa', ti prego, che – come nei giorni antichi –
quando di campo in capo verrai a passeggiare
le spine non sfiorino i tuoi piedi, ma solo papaveri
frementi come il nostro cuore¹¹.

¹ D. Varujan, *Alla Musa da Il canto del pane* (1915 – 1921), Guerini e Associati, Milano 2014.

² Siamantò, *Un pugno di cenere, casa paterna...*, da *Fiaccole di agonia e speranza*, (1907).

³ Id, *Sogno di tortura*.

⁴ Id, *Io voglio morire cantando*.

⁵ R. Sevag, *Spirito triste*, da *Il libro d'amore*, (Losanna, 1912).

⁶ Id, *Raggi d'amore*, da *Opera Omnia*.

⁷ Id, *Flauto*, da *Il libro d'amore*, cit.

⁸ Padre Garabed der Sahaghian, *Canto*, da *Opera Omnia*.

⁹ Id, *Un canto sulla laguna*.

¹⁰ A, Harutiunian, *La monaca*, da *La lira abbandonata* (1902).

¹¹ D. Varujan, *Croce di spighe (sull'altare della Vergine)*, da *Il canto del pane*, cit.



UN MONDO INVASO DI PAROLE

di Davide Rondoni

In un mondo invaso dalle parole, dove esse sono rilanciate e trasmesse in mille modi, dove su di esse il potere, per mezzo della tecnologia, investe e lucra, la poesia, quella rimbaudiana della parola «trovata e composta a rischio dell'anima», ancora esiste e resiste, e garantisce il contributo della diversità della parola poetica.

È sempre una questione di potere

Un mondo invaso da parole. Trasmesse e rilanciate in mille modi, per mille canali possibili.

Un mondo invaso dalle parole. Da molte chiacchiere.

Ci arrivano molte grida, molto pianto, molte risate.

La cosa ha aspetti positivi. Circolano più idee, confusamente più notizie.

Il piacere di sapere in un attimo come stanno i miei figli digitando su una piccola tastiera non è male.

Sappiamo anche perché ci hanno messo in mano questi aggeggi. E perché per trent'anni soloni (alla Umberto Eco, per intenderci) e furbastri hanno inculcato nella testa della gente che il problema era la comunicazione.

A certi signori serve che noi si comunichi un sacco. Così fanno un sacco di cose su di noi, e il mercato può indirizzare più puntualmente i suoi micidiali *bazooka*.

Lo sappiamo. Hanno convinto che la comunicazione in un mondo globale avrebbe reso più vicine le persone.

Invece abbiamo un sacco di gente sola che comunica molto. Uno *show* del narcisismo e della solitudine. Perché la comunicazione non crea comunità. Non rompe la solitudine. Per essere un «noi» occorrono l'amicizia e l'amore, e l'appartenenza a una storia.

Le più potenti aziende al mondo lavorano sulle parole.

Sulla possibilità di scambiare parole. Per cercarne altre, per ordinare beni e merci, per condividere parole e foto.

Il potere lo ha sempre saputo: si domina dominando le parole.



Perché la realtà e il cuore dell'uomo sono indomabili, ma se possiedi e indirizzi le sue parole domini sulla mente. E il potere è interessato a questo. Ai pensieri, alle opinioni. E ai sentimenti leggeri, che orientano le opinioni. Non agli abissi del cuore.

Chi sa come cogliere le esigenze dell'uomo che è un essere-parola, può diventare molto ricco sfruttandole, o molto saggio, servendole.

Il potere ha sempre sostituito le parole per poter operare con meno disturbo.

Non dice Anna, Jozef, Beniamino. Non dice nomi propri, volti occhi mani irripetibili. Dice: gli Ebrei.

Nessuna donna dice: aspetto un embrione. Dice: figlio. Farebbe troppo senso dire: congeliamo, sopprimiamo due milioni di figli.

Il potere dice categorie, non cose e persone. Per violentare le cose e le persone.

Lavorare sulle parole è sempre una questione di potere. O di servizio. Non è mai neutro il lavoro sulle parole. Mai.

Ma la macchina non è intelligente

I neuroscienziati (e le aziende, università o multinazionali che li pagano) sono in prima linea e lavorano sui misteri del linguaggio umano.

Passeremo in pochi anni dall'usare strumenti di tecnologia «intelligente» a vivere in ambienti di tecnologia «intelligente». Se troveranno il linguaggio adatto. Le parole, per così dire, con le quali relazionarci con tale ambiente.

Perché una macchina, per quanto sofisticata, che compulsa milioni di dati e sulla base di algoritmi prova a trovare una soluzione è certo abbastanza utile, ma non è intelligente. Non attinge a quelle profondità del sorgere del linguaggio che coincidono (come sapeva Darwin stesso, ma Agostino e Dante prima di lui) con le radici stesse dell'essere umano.

Non a caso, coloro che pensano – come sintetizzò Nietzsche – di creare un oltreuomo che finalmente nasca da se stesso, eliminati i legami con lo scandalo della nascita, lanciano spesso false notizie sull'aver elaborato computer che scrivono poesie o compongono musica. Bufale. Smontabili da chiunque sappia cosa è l'esperienza artistica e che intenda la differenza tra la pura combinazione di dati inerti e la rielaborazione artistica di un sapere e di un vissuto. Differenza, a dire il vero, purtroppo pressoché sconosciuta a ingegneri e giornalisti che parlano di «intelligenza artificiale» capace di arte, con sussiego e banalità.

Le colpe e le seduzioni in questa faccenda sono molte, e il mondo degli artisti e degli scrittori non ne è immune, anzi. Allorché un presunto poeta, artista o esperto d'arte offre una idea della poesia e dell'arte come pura combinazione di elementi riconducibili a elementi misurabili e elementi biologici, apre la strada ai computer presunti artisti. O comunque artisti simili a tale diminuzione e impoverimento della esperienza artistica.

In questa epoca in cui come mai prima gli uomini e le donne si sono scambiate parole (spesso senza ascoltarsi) la poesia, arte della parola, che fa?

Continua a esistere, allodola e fuoco, inutilissima e preziosa testimone del supremo inutile che rende la vita vivibile.

Ma l'arte è un fenomeno storico, non è un pezzo salvo di mondo. E la bellezza, intesa come esperienza estetica, non salva nulla. Per tale sua immanenza alla storia – pur ardendo di ogni pazzo riflesso del mistero e di ogni aldilà immaginabile – la poesia può confrontarsi con un determinato periodo storico, che, visto «con gli occhi di un poeta» può assumere contorni e aprire visioni diverse di quanto sono invece capaci di cogliere gli sguardi di politici, ordinatori, commercialisti, avvocati etc. E da quanto vorrebbe farci vedere il poeta, in questo torno d'anni che concludono un lungo arco.

Questo specifico dello sguardo del poeta al mondo che sta avvenendo, sguardo che indaga gli abissi e i segni sfuggenti (questo si chiede ai poeti, no?) ottiene un rilievo se accetta di confrontarsi con gli altri sguardi, se in altre parole accetta di far parte della cultura e non resta uno sdegnoso snob. Se pone la sua diversità in mezzo agli altri e sullo stesso terreno comune.

La «diversità» della parola poetica

Ebbene, Arthur Rimbaud (di lui mi aveva chiesto Severino Saccardi di parlare in questo piccolo contributo, e io ho, preavvisandolo, deviato) è il poeta che, secondo me, meglio ha segnalato tale «diversità» della parola poetica da tutte le altre nella modernità fino a ora. Per questo è l'unico poeta che avvicino, ma qualche passo indietro, a Dante. Ne ho tradotto due volte *Una stagione all'inferno*. A vent'anni me lo chiese Giovanni Testori. Lì, mi disse, non ti puoi attaccare a niente.

Poi mi sono imposto di ritradurla, e il lavoro a cui rimando anche per più meditate riflessioni sul poeta veggente è in una edizione Bur Rizzoli.

Poeta che cerca di farsi veggente, appunto. Ovvero che chiede alla poesia di non essere letteratura, né artisticità. Ma via della veggenza. E poiché vede che quella via pare preclusa a come si vive la poesia nella Parigi moderna, se ne stufa («merda la poesia!» scrive) e se ne va. Infatti, se non riesce a essere parola di ciò che in me è «altro», (*j'est un autre*) se non è veggenza di un'anima fattasi mostruosa per «sregolamento» (e non «sregolatezza» come traducono i più, camuffando sempre l'arte da morale) a cosa si riduce? Tale sregolamento dell'anima somiglia (non è identico) a quello che accade nei mistici. «Mistico allo stato selvaggio» viene chiamato Rimbaud da un suo grande lettore e scolaro, Paul Claudel.

La diversità della parola poetica è il contributo del poeta. Una parola trovata e composta a rischio dell'anima (di tale rischio scrive dantescamente Rimbaud parlando del suo libro, le cui copie nemmeno andò a ritirare dallo stampatore) è il contributo che il poeta in questa epoca di parole mosse da miriadi di interessi (dalla lotta alla noia – «il peggiore dei vizi», diceva Baudelaire – ai soldi, alle nuove ideologie). Senza questo rischio assoluto la poesia si riduce a letteratura, affiancabile e spesso sovrapponibile a altre forme cangianti di letteratura, di parola senza rischio. Ma questa parola che cala le sue radici nell'abisso, nel «niente» che viene inseguito come preda, come tutto, da Juan de la Cruz o da Caproni, questa parola che risuona di una impronta terribile e dolcissima, che risuona di «quello infinito / silenzio a questa voce vo comparando» come scrive un altro ventenne mormorando «infinito», è l'altra parola del mondo. Anche oggi.



Uomo Planetario

LA FELICITÀ

di Eugenio Miccini



La felicità, 1967, Collage su cartoncino, cm 50x60 (Provenienza Eugenio Miccini, Firenze).



NATURA, POESIA E MEDITAZIONE

di Tiziano Fratus

È un'esperienza particolare quella di meditare le parole, seduti (zazen), immersi nella natura, come insegna il grande maestro Eihei Dōgen, fondatore in Giappone della scuola *Soto Zen*, contemporaneo di Francesco d'Assisi e di poco anteriore a Dante Alighieri, la cui vita fu consacrata alla meditazione. I versi di Dōgen dimostrano come tutto possa diventare materia pulsante di esperienza e di poesia.

La «via dei patriarchi»

La poesia oggi viene vista come una disciplina rigorosa, una scienza della parola che è figlia di una precedente e forte tradizione, altra scienza della parola. Quasi non sembra possibile partorire poesia al di fuori del continente contingentato e sorvegliatissimo della poesia. Non a caso nulla conta quanto l'opinione favorevole di alcune voci «sto(r)iche», la pubblicazione in alcuni *blog* letterari o riviste, l'uscita in quella manciata di collane. Per essere poeta bisogna anzitutto essere accolti ed elogiati da altri poeti. In ogni altro caso la poesia diventa poetico, che non è già più scienza, semmai ambizione, vaga passione, onomatopea e soprattutto, diletterantismo.

In vent'anni di esperienza nel mondo dell'editoria e della cultura ho avuto modo di fare quasi tutto, in poesia: scriverla, recitarla, pubblicarla, tradurla, promuoverla, criticarla, amarla e odiarla, talora insieme, allo stesso tempo. Oltre alla lettura che è e resta un atto imprescindibile, a mio parere, per chi voglia coltivare una qualsiasi forma di «letteratura» (termine da avvicinare e afferrare con mille molle), nulla si è rivelato così (im)portante quanto pensare alle parole e agli spazi che le abitano quanto seguire la «via dei patriarchi», come dicono i maestri del buddismo *zen*, ossia consolidare una pratica continuativa di meditazione. Nel mio caso meditare non vuol dire soltanto sedersi (zazen), quanto immergermi in ambienti naturali o rinaturati, quali selve, montagne, laghi. In questi luoghi sento di sentirmi a casa mia, qui si spalanca la



cattedrale vivente dove poter abitare al meglio il tempo che mi viene concesso. Trovare un sentiero per abitare in maniera dignitosa questa esistenza dedicata ad una riconciliazione con la natura che la nostra specie ha divelto, travolto, ridisegnato, purgato e modificato per sempre.

E così mi appare sempre più evidente che la poesia non è soltanto mero esercizio di scrittura, poesia è anzitutto scoperta, è l'atto di comprovare attraverso la leva del poetare, che è un modo di guardare, di apprestarsi a pensare. Perché no, di negarsi. Ed infine di abbandonarsi alla vita effettiva, alla concretezza di tutti i giorni. La poesia è una macchina del tempo, non si ferma mai. L'unico modo per arrestarla è uccidere chi la pensa. Il filosofo Manlio Sgalambro asserisce (in *Del pensare breve*¹) che il compito della filosofia è «diminuire le tracce di volontà nel mondo», una frase continentale, che fatico a contenere, anzi, mi correggo: non so contenere affatto. Pare un ossimoro, una contraddizione in termini: nel mentre si tesse la propria filosofia si proclama astensione dal manifestare atti di volontà. Mi ricorda i versi di una poesia di Eihei Dōgen dal titolo *Un monaco zen cercava un verso*: «La mente, essa stessa, è Buddha – difficile da praticare, ma facile da spiegare. / Nessuna mente, nessun Buddha – difficile da spiegare, ma facile da praticare».

Nessuna mente si può anche tradurre come nessun pensiero. Vi sono atti della realtà che sono facili da intuire, ma quanto complessi, intricati, labirintici da ragionare o peggio, da illustrare con la voce: le parole si ossidano e cadono giù troppo in fretta. Mentre si eseguono, gli stessi atti, invece fluiscono, si manifestano, si compiono con naturalezza. Dōgen d'altro canto, fu colui che teorizzò che meditare significa «pensare il non pensiero» (nelle parole scelte in traduzione da Aldo Tollini): «(...) fare il vuoto non vuol dire sospendersi, spegnersi, rabbuiarsi, piuttosto significa non aver alcun bisogno di pensare e di pensarsi. Si lavora per disinnescare, per diminuire le tracce della volontà nel mondo, per andare oltre l'essere ed il non essere».

Come tutto questo sia diventato materia pulsante di esperienza e di poesia diventa molto difficile da spiegare. Ma piuttosto che riversare in queste pagine il frutto della mia poesia, ho pensato potesse essere utile invece lavorare sulla poesia della meditazione, o meglio nata direttamente a margine della meditazione, meglio se di una vita consacrata alla meditazione. E dunque cosa meglio di offrire al lettore italiano una selezione delle poesie di un maestro come Dōgen.

Contemporaneo di Francesco d'Assisi

Eihei Dōgen (1200-1253) è stato contemporaneo di San Francesco d'Assisi (1181-1226) e di poco anteriore a Dante Alighieri (1265-1321). Persi i genitori in età infantile entra in un tempio buddista sul Monte Hiei all'età di dodici anni. Nel 1221 intraprende un viaggio in Cina alla scoperta delle radici del buddismo *chan*, da cui derivava lo *zen*. Qui fa incontri fondamentali per la sua visione e la pratica, tesori che svilupperà una volta rientrato in Giappone nel 1227 (o 1228). Recupera strutture andate in disuso e apre i monasteri anche alle donne, rinnova la pratica, ma le sue idee fanno discutere e lo portano a spostarsi nel 1243 a Echizen, distante una cinquantina di chilometri dalla natia Kyoto, là dove aveva fra l'altro vissuto per un anno Shikibu Murasaki, l'autrice del *Genji Monogatari*. Qui Dōgen insegna in due templi, finché, un



anno più tardi, si trasferisce presso l'eremo di Daibutsu-ji, in seguito rinominato Eihei-ji: nasce così la nuova scuola, la *Soto Zen*, che si basa sul culto del *sutra* del loto, sull'idea che pratica ed illuminazione sono la stessa cosa, sulla pratica dello *Zazen* (meditazione seduta) non competitiva (ovvero non si medita con lo scopo di raggiungere un traguardo, di diventare Buddha).

Dōgen non segue l'usanza in voga ai suoi giorni di considerare la comunicazione verbale pleonastica, ininfluyente e inopportuna. Al contrario, secondo lui, i «patriarchi» praticano ogni aspetto della vita quotidiana in cerca di rivelazione: la natura che li circonda e li ospita quando le loro azioni, la meditazione e dunque anche le parole, appartengono alla Via. In questo modo Dōgen lascia una costellazione di scritti, di cui l'opera più rilevante è il mastodontico *Shōbōgenzō*, considerato una delle più importanti opere filosofiche del Giappone medioevale. In Italia è stato tradotto in vari modi fra i quali *L'occhio e il tesoro della vera legge*, *Tesoro dell'occhio del vero Dharma* o *Tesoro dell'Occhio della vera legge*. Dōgen lo compose fra il 1231 ed il 1253.

Come è tradizione per la maggior parte dei testi antichi cinesi e giapponesi ne esistono diverse compilazioni, ma la più completa è costituita di 95 capitoli. In Italia è disponibile una prima traduzione dall'inglese ad opera del monaco Sergio Oriani (Editrice Pisani), mentre alcune sezioni sono state ben tradotte dal giapponese dal professore Aldo Tollini dell'Università di Venezia e pubblicate da Astrolabio Ubaldini (*Pratica e illuminazione nello Shōbōgenzō* e *Buddha e natura di Buddha nello Shōbōgenzō*).

In inglese sono disponibili alcune edizioni integrali fra le quali la traduzione del reverendo Hubert Nearman, pubblicata dalle edizioni del tempio del Monte Shasta, in California ².

Più difficile raggiungere le poesie che Dōgen ha scritto, in Italia ne manca una scelta articolata. Così ne ho selezionate alcune da pubblicazioni apparse negli Stati Uniti d'America, dove il suo pensiero, la pratica meditativa e la sua figura sono molto diffusi. Si tratta di traduzioni (o «restituzioni») realizzate partendo dalle traduzioni in anglo-americano dal prezioso quanto fondamentale volume *The Zen Poetry of Dōgen: Verses from the Mountain of Eternal Peace*, a cura dello studioso Steven Heine (Tuttle Publishing); Venire e andare l'ho rintracciata sul sito Poetry Chaikhana ed è tradotta in *The soul is here for its own joy: Sacred Poems from many cultures*, a cura del poeta naturalista del Minnesota Robert Bly (Ecco Publishing).



Poesie scelte

Venire e andare

L'uccello della migrazione
non lascia tracce
e non ha bisogno di guida.

Il suono della pioggia che cade

Poiché la mente è libera –
ascoltando la pioggia
che cade dalla grondaia
le gocce divengono
tutt'uno con me.

A proposito del Sermone degli esseri insenzienti che può essere accolto soltanto dagli esseri insenzienti

Soltanto gli esseri insenzienti possono
ascoltare il *Sermone degli esseri insenzienti*³;
muri e palizzate non possono istruire l'erba
e gli alberi a compiere la primavera.
Rivelano la dimensione spirituale senza intenzione,
semplicemente essendo quel che essi sono.
Così avviene anche per le montagne,
i fiumi, il sole, la luna, e le stelle.

Il volto autentico

In primavera i ciliegi fioriscono,
in estate il cuculo,
in autunno la luna ed in
inverno la neve, nitida, glaciale.

Zazen

La luna si riflette
in una mente limpida
come acqua immobile:
persino le onde, frangendosi,
ne rispecchiano la luce.

Impermanenza

A cosa dovrei
paragonare il mondo?
Al luore della luna, riflesso
nelle gocce di rugiada,
scosse dal becco di una gru.

Nessuna dipendenza da parole e lettere

Non limitato⁴
dal linguaggio,
esso viene enunciato incessantemente:
così, anche, la via delle lettere
lo può esporre ma non esaurirlo.

La luna del raccolto

La montagna è ricoperta di alberi spogli,
nitida in questa notte d'autunno;
la luna piena galleggia con grazia sopra i tetti,
senza dipendere da nulla o appoggiarsi ad alcun sostegno;
libera, come vapore che si risolve da una ciotola di riso,
semplice, quanto un pesce che nuota e sguazza,
nuvole fluttuanti, o acque correnti.

Nel flusso

Nel flusso,
il passato scorre
nel mondo polveroso,
la mia forma effimera
non raccoglie riflesso.

La persona reale si manifesta in ogni parte del mondo

La persona reale non è
nessuno in particolare;
ma, come il colore blu profondo
del cielo sconfinante,
è qualcuno, è ciascuno, nel mondo.



Devozione

Un airone bianco
si nasconde
nel campo innevato,
dove persino l'erba invernale
non può essere vista.

Meravigliosa mente-nirvana

Poiché i fiori che sbocciano
nella nostra casa natia
sono perenni,
e sebbene le primavere possano venire e andare
il loro colore non si dissipa.

***Accompagnando il ritratto di un maestro dipinto
al tempio di Koshoji nei tardi anni Trenta***

Se voi trasformate questo mio ritratto in realtà,
dunque, che cosa sono io?
E perché affiggerlo là,
se non per anticipare come sono fatto alla gente?
Guardando il ritratto,
potreste dire che colui che è appeso
sia veramente io?
In quel caso il vostro pensiero
non sarà tutt'uno col muro
[come avvenne a Bodhidharma nella caverna] ⁵

Da Versi dal ritiro in montagna

Un altro verso sul ciclo quotidiano, dalle otto di sera, tempo per zazen

Non ha forse il cane la natura del cane?
Dopo tutto, un gambero non è nient'altro che un gambero;
l'uomo che proviene dall'impero T'ang camminando
a piedi nudi impara a camminare nello stile dei T'ang,
pagando pegno con una zanna di elefante trasportata dalla Persia ⁶.

Uno di quindici versi a proposito del ritiro montano di Dōgen

Gioioso in questo ritiro montano ma ancora melanconico,
studio ogni giorno il *Sutra del Loto*,

pratico zazen in modo determinato;
cosa l'amore e l'odio contano
quando sono qui, solo,
in ascolto del suono delle piogge,
sul tardi, in questo pomeriggio d'autunno.

Un altro verso da Fukakusa

Il vento gelido soffia trasportando l'autunno;
il clima è fresco mentre è tempo di raccolto,
così ricco di fragranze magnifiche,
in movimento attraverso il cielo di stagione
mentre rimango nel mio ritiro montano.

Di una notte nevosa in primavera

Sebbene non possa aiutare ma essere turbato
dai boccioli di pesco e pruno ricoperti di neve e gelo,
posso ammirare come i pini e il bambù
guardino il passaggio surreale del tempo privo di rimpianti;
tu puoi non essere capace di coglierlo
dai miei vecchi capelli e dalla mia pelle,
ma sono imperturbato,
avendo rinunciato a fama e fortuna per così tanti anni.

In ascolto di un temporale di primavera a Kamakura, terzo mese, 1248

Per il tempo di sei mesi ho ritirato riso a casa di un laico⁷,
sentendomi come un fiore di un vecchio pruno coperto di neve e gelo.
Entusiasta ho sentito il primo fragore del tuono che rimbomba nel cielo –
i cinque petali rossi di un fiore di pesco saranno presto scintillanti nella capitale.

Da Poesie spontanee dell'eremo

[La mente non ha sostanza]

La mente non ha sostanza
che può essere vista;
l'unico vincolo
del corpo è fluire
come rugiada e gelo⁸.



[Tutta la notte scorsa]

Tutta la notte scorsa
e questa mattina, ancora,
la neve cadeva nelle più remote montagne;
ah, vedere le foglie d'autunno
sparpagliarsi nella mia casa.

[L'alloggio di una gazza]

L'alloggio⁹ di una gazza:
il nido nella sua testa,
mentre una ragnatela
come granchi minuti
ne ricopre le sopracciglia.

[I quattro cavalli della sofferenza]

I quattro cavalli della sofferenza,
le quattro carrozze della compassione¹⁰;
come può uno
trovare la giusta Via
senza cavalcarli?

[Innalzandosi, mentre la montagna]

Innalzandosi, mentre la montagna,
i picchi e le vallate scuriscono –
il canto delle cicale al crepuscolo
racconta del giorno
appena eclissato.

[Lunga notte]

Lunga notte,
lunga come
la lunga coda del fagiano,
la luce all'alba
risveglia e risollewa.

[Contemplo la luna]

Contemplo la luna,
riflette la mente sgombra come un cielo
tratteggiato dalla bellezza.
Mi perdo
nell'ombra che emana.

[Il tempo]

Il tempo
nell'indolenza
semplicemente si consuma;
ricercando la Via
è già svanito.

¹ M. Sgalambro, *Del pensare breve*, Adelphi, Milano 1991.

² H. Nearman, <https://shastaabbey.org/publications/> <https://www.shastaabbey.org/pdf/shoboAll.pdf>.

³ Dōgen si riferisce al *Sermone degli esseri insenzienti (Mujo Seppo)*, 54esima parte dello *Shōbōgenzō*. Il creato si divide fra esseri senzienti, ovvero coloro che sono connessi ai propri sensi e sanno distinguere se stessi dall'altro da sé; gli insenzienti invece sono sia le creature e le forme di esistenza che esistono in quanto sono quel che sono – il fiume, la nuvola, l'albero – sia coloro (fra gli umani) che si sono sottratti alla tirannia dei sensi, dei ricordi, delle delusioni. Dunque il *Sermone* è rivolto a coloro che seguono la Legge.

⁴ Il soggetto non dichiarato è il Buddhadharmā, o Dharmā, la Legge, la Via dei patriarchi.

⁵ La leggenda attesta che Bodhidharma (483-540), monaco indiano fondatore del buddismo *chan*, in Giappone *zen*, nonché fondatore del tempio di Shaolin, trascorse nove anni a meditare di fronte ad una roccia in una caverna. La sua determinazione era così salda da non muovere più mani e braccia, diventando una cosa sola con la roccia.

⁶ Dōgen recupera un altro episodio della vita di Bodhidharma: il monaco visitò la Cina della dinastia T'ang provenendo dalla Persia e recando con sé doni preziosi.

⁷ In ogni tempio buddista c'è il «tenzo», colui a cui è assegnato il compito di preparare il cibo. Tale responsabilità è molto importante e prevede, ad esempio, di sapersi rifornire degli ingredienti fondamentali, talora omaggiati da benefattori privati, così come Dōgen riporta a inizio di questa poesia. Uno dei suoi testi più celebri, *Tenzo Kyokun* (1237), è tradotto in italiano come *Istruzioni a un cuore zen* (Ubalдини Editore).

⁸ Steven Heine spiega che in giapponese esiste l'espressione *tsuyu-jimo*, ossia «rugiada-gelo» che indica la stagione dell'autunno; Dōgen suggerisce l'immaterialità di un fluire come il nascere e il compiersi di una stagione.

⁹ Dōgen era in visita in un tempio: in una statua del Buddha una gazza ladra aveva costruito il nido e i ragni avevano filato le proprie ragnatele.

¹⁰ Nelle sue meditazioni prima dell'illuminazione, il Buddha rifletteva sui quattro stadi fondamentali della vita di una persona: la nascita, la malattia, la vecchiaia e la morte; tutti le debbono attraversare e da queste deriva la teoria delle Quattro Nobili Verità che sono alla base del processo di meditazione e coscienza che accompagnano al risveglio (*Moksa* o *Nirvana* o *Satori*): la verità della sofferenza, la verità dell'origine della sofferenza, la verità della cessazione della sofferenza, la verità della via che conduce alla cessazione della sofferenza. Dōgen ne scrive nella 90esima parte dello *Shōbōgenzō* dal titolo *A proposito dei Quattro Cavalli (Shime)*.



LETTERA ALLE DONNE CHE SPARISCONO

di Alba Donati

Ci sono poetesse (poete) come Teresa Zuccaro, Dina Basso, Annalisa Manstretta e molte altre le cui opere compaiono nei cieli come felici comete, ma che poi spariscono. Eppure, la poesia degli ultimi cinquanta anni è donna, ha una voce autentica, potente, che prima non c'era. Allora, dove finiscono le donne?

Persona fra le persone

Ma che fine fanno le donne? Mi chiedo spesso. Quelle brave, intendo. Quelle che compaiono nei cieli come comete, che tu segui fino al momento, improvviso, in cui spariscono. Credo che la poesia degli ultimi cinquanta anni sia donna, per lo meno laddove c'è una novità forte, una lingua e una visione che si impone con evidenza, lì c'è quasi sempre una donna.

La donna, per un sacco di ragioni note che qui sarebbe lungo elencare, non ha una struttura fondativa, non è autoreferenziale, non si applaude, sta, persona tra le persone. E negli ultimi anni ha finalmente trovato quella stanza tutta per sé dove far crescere tutte queste attitudini. La donna, per me, è quella della poesia di Wislawa Szymborska in cui si cerca la propria testa, in una foto, tra la folla: lei guarda la sua testa tra le teste e la vede «(...) non più unica / già simile alle simili» e ancora: «(...) è qualunque e non si vergogna / è scambiabile e non si dispera».

Questa disposizione a non ergersi a esempio di niente, una disposizione totalmente antiautoritaria, è storicamente «il femminile». E questo femminile è diventato, finalmente, storicamente dicibile.

È per questo che sono tutte più brave – Wislawa Szymborska, Carol Ann Duffy, Margaret Atwood, Vivian Lamarque, Patrizia Cavalli – dei loro coetanei. Hanno una voce potente che prima non c'era, che prima era come schiacciata dallo stivale che Sylvia Plath riconduce al padre: «(...) ogni donna adora un fascista / la scarpa in faccia, il brutale / cuore di un brutto».

Allora mi chiedo perché spariscono. Sì, spariscono. Ogni tanto in mezzo a tanto

ron ron poetico, ora completamente fasullo ora tutto epigonale, appare una voce autentica, la senti, la riconosci subito, la segui e lei si dilegua. Mi è successo anni fa con Teresa Zuccaro che pubblicò un libro di poesie lievi e cocciute, *Al mondo*¹ con cui vinse il Premio Diego Valeri. Poi più nulla: tracce di poesie *online*, le stupende *Fabbriche* e i *Tredici treni*

La mattina presto, sul treno
molta gente ha voglia di parlare.
Io salgo ancora avvolta nel mantello nero della notte,
una stella incastrata nella gola.



ma mai un libro vero.

Stessa cosa è successa con un'altra siciliana, Dina Basso. Dina scrive un dialetto nel dialetto, cioè un siciliano del suo paese, di zona, la lingua di Scordia, nel catanese, territoriale e materna. La scoprii al Premio Carducci. Le sue poesie arrivavano come petardi, facevano rumore, rimasero nell'aria di quella sera, a lungo. Poesia e oralità, racconto, e al tempo stesso sapienza:

(...) nel dialetto
i puntini di sospensione non ci stanno:
non è lingua per chi non sa fare².

Ma anche lei sparisce. Cioè, non che non ci siano tracce di poesie di interventi qua e là, ma aspettavo un libro, e quello non l'ho visto.

Ma era già successo con Annalisa Manstretta. Uscì un suo libro molto bello, *La dolce manodopera*³ e volli conoscerla. Mi sembrò uno dei libri migliori degli ultimi anni. Ancora oggi ricordo quel suo «pensare per generazioni» che le arrivava dalla sua cultura contadina. Annalisa in realtà non è sparita, ha pubblicato altri libri. Però non



li ho letti, perché non l'ho saputo. Credo di poter dire che non si è saputo molto in giro e questo è un po' come sparire.

Poi mi è arrivato un libro di Azzurra d'Agostino, un libro appenninico, *Canti di luogo abbandonato*⁴ un libro roccioso ma pieno di una normalità condivisibile. Che dire? Speriamo non sparisca anche lei.

Sarà forse pigrizia?

Mi chiedo però ragazze, perché succede questo? Perché forse non vi pubblicano? Forse non vi impegnate abbastanza nella difficile arte del «conoscere gente giusta»? Forse la poesia ha una gestione fuori quote rosa?

Io una diagnosi ce l'ho. Siete pigre. Perché essere pigre, diciamolo, è meraviglioso. Non essere rose dai morsi dell'ego. Non essere affette da presenzialismo, immaginare che ci sia tempo per tutto, tempo per scrivere e tempo per crescere, per dedicarsi a qualcosa o a qualcuno. All'orto, alle piante. Tutte le volte che mi è capitato di organizzare convegni o letture, ho notato che le donne hanno molta voglia di dire di no. Viaggiare, mammamia. Spostarsi. Una serie di «se» e di «ma» che ti fa impazzire. Anch'io sono così. Vorrei andare nella casetta di Lucignana e muovermi solo per travasare fiori, per aprire la porta al cagnolino che vuole uscire, stendere i panni e così via. Sarà per questo che le donne spariscono. Hanno da fare altro. Diceva Elsa Morante: «Lo scrittore è il contrario del letterato: anzi una possibile definizione di scrittore sarebbe la seguente: un uomo a cui sta a cuore tutto quanto accade, fuorché la letteratura». Ecco, quell'uomo somiglia molto a queste donne.

Detto questo vorrei che le mie poetesse pubblicassero libri, perché vorrei leggerli. Chissà com'è il mondo visto da coloro che non scrivono. Io il mondo visto con gli occhi degli uomini lo conosco bene, a volte mi piace anche molto, soprattutto quando lo sguardo si fa tutt'uno con quello del *puer*, quando è malinconico, taciturno, alla Sbarbaro, per esempio. Oppure quando ha quello sguardo dolente che si posa sulle povere belle cose del mondo, come Betocchi, per esempio. Ma oggi, ragazze, ho bisogno del vostro sguardo rovesciato, che mi parla del mondo come stando al contrario, con la testa in giù, con gli occhi degli altri, con gli occhi delle cose, con la vostra peculiare vista con granello di sabbia. Dove chi parla è il granello di sabbia, naturalmente. Perché così come lo raccontate voi, il mondo, è bello e nuovo e anche più divertente.

¹ T. Zuccaro, *Al mondo*, Fara Editore, Rimini 2005.

² D. Basso, *Uccalamma*, Voci della luna, Sasso Marconi (Bo) 2010.

³ A. Manstretta, *La dolce manodopera*, Moretti & Vitali, Bergamo 2006.

⁴ A. D'Agostino, *Canti di luogo abbandonato*, SassiScritti, Alto Reno Terme (Bo) 2013.



DEDICATE ALLE DONNE

di Luisa Puttini

Vincenzina davanti alla fabbrica
Vincenzina vuol bene alla fabbrica
e non sa che la vita giù in fabbrica
non c'è, se c'è, com'è?
(da *Vincenzina e la fabbrica* di Enzo Jannacci)

La curva*

Quante volte ho sofferto i binari
prima che il bagliore dell'alba
animasse l'acciaio
sfumando i grigi
delle squallide case in rincorsa
Ho respirato l'aria stantia
dei viaggi d'altri
ricucito sogni interrotti
in un letto di periferia
L'arrivo sempre uguale
– prima della curva
vetri avari di fabbrica
che mutano colore
col passare del giorno

Non sono scesa
sorda ai fischi di partenza
e al bisogno di pane

Dietro la curva
la terra gonfia le mammelle
i pioppi s'inclinano ai cipressi
il mare dilaga verso l'orizzonte

* *La curva* è tratta da *Isole e Terre*, Mobydick, Faenza 2011; *Rosso* da *Non è tempo di pettirossi*, La Vita Felice, Milano 2016.



Rosso

Credevi nei colori della vita
un volo alla Chagall in cieli d'oltremare
ai piedi scarpe rosse con il tacco
Sentivi la casa come un porto
dove navigare sicura tra lampi e fortunali
il faro rosso a manca verde a dritta
Lavoravi cantando otto ore d'ape laboriosa
il sabato sera un film
labbra tinte di rosso un po' d'ombretto
Amavi quell'uomo geloso dalle mani forti
ti chiedeva perdono con un fiore scarlatto
ad ogni anniversario
La vita si è fatta nera una notte
dei suoi pugni

Il cielo si è spento

Si è imbrattato di rosso
il quadro di Chagall





L'INTRIGANTE RELAZIONE FRA POESIA E FOTOGRAFIA

di Roberto Mosi

Poeta e fotografo interagiscono e si incontrano nella forma espressiva della «Poesia Visiva», o si completano, arrivando a scoprire la somiglianza dei loro mezzi espressivi. L'immagine che riesce a cogliere l'umanità dietro un volto o una storia racchiusa in uno scatto si fa poesia e la poesia si fa immagine quando coglie il lampo dell'attimo irripetibile e lo ricrea in ritmo ed in parole. Un'educazione reciproca quella tra fotografo e poeta, figure che alle volte convivono nella stessa persona.

Lo scudo di Achille

È senza dubbio affascinante considerare la relazione fra poesia e immagine, per mettere in luce i collegamenti, rendere visibili le comunanze, le correlazioni e i legami. Fin dall'antichità si praticava la forma poetica dell'*ècfrasi*, ossia la descrizione poetica e celebrativa di un'opera d'arte visiva; un celebre esempio di *ècfrasi* è la descrizione dello scudo di Achille nell'Iliade, importante anche in veste di documento archeologico e storico artistico, in quanto nello scudo sono descritte le città greche studiate dagli archeologi.

Lo scrittore greco Luciano di Samosata del II secolo d.C. fu un precursore della critica d'arte con le sue descrizioni e interpretazioni di opere d'arte visive. A fine Quattrocento gli intellettuali dei cenacoli fiorentini si occuparono di studiare e tradurre l'opera di questo scrittore e nel Cinquecento dettero impulso alla vera e propria critica storica attraverso la descrizione dei capolavori artistici. A questo proposito è fondamentale l'opera del Vasari, nelle *Vite* le descrizioni di opere d'arte acquistano nuovo spazio e nuovo ruolo, e grazie ad esse possiamo, infatti, ricostruire e rintracciare opere del passato¹.



Nell'ambito di questo tipo di riflessione, avvicinandosi alla nostra epoca, appare importante riferirsi al pensiero di Baudelaire², poeta della modernità, che «(...) chiarisce quanto l'immagine possa essere uno dei cardini dell'ispirazione, quasi una preziosa sorgente da cui è possibile recuperare, distillare parole per scolpire il volere del poeta stesso: "*Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)*"»³.

L'occhio del poeta

C'è come una supremazia visiva che agisce sul poeta ed è così anche in Giacomo Leopardi: «Vedere» è per Leopardi come per Baudelaire, la matrice da cui trarre, oltre che piacere personale, il raccolto d'immagini fondamentale per l'opera del poeta⁴.

«L'occhio del poeta ha da sempre la capacità di saper leggere dentro la luce, dentro i colori, la forma, la prospettiva di un'azione o nel movimento, così come nel tempo, per tradurre poi ogni entità in un mondo di parole»⁵. La guida del poeta sono quelle *prunelles ardentes* che lo stesso Baudelaire attribuiva ai poeti, a quei loro occhi sempre aperti e capaci di familiarizzare con ogni forma sensibile, con il buio e con la luce.

Italo Calvino nella lezione sulla *Visibilità*⁶ afferma che le immagini nascono prima delle parole e incombono sull'artista e sul poeta come una sorta di pioggia «(...) prima sotto forma di bassorilievi che sembrano muoversi e parlare, poi come visioni proiettate davanti ai suoi occhi, come voci che giungano al suo orecchio, e infine come immagini puramente mentali». La voce dei poeti nasce dalla visione, dai loro occhi, aperti o chiusi che siano, in continuo dialogo con l'io sotteso che tradurrà a un pubblico il pensato⁷.

Certamente nel Novecento il rapporto fra immagine e poesia è sempre più centrale, e il netto predominio della dimensione visiva è ormai al suo apice. Nella letteratura la ricerca si è sempre mossa in molteplici dimensioni, nel solo linguaggio non si è mai potuta sedare la sete della spiegazione. L'intreccio fra generi artistici diventa sempre più stretto nel Novecento, e ancor più saldo è il rapporto tra la poesia e l'immagine.

L'irruzione della tecnica

Nell'attenzione che il poeta ha per il mondo reale, compare alla fine del XIX secolo una nuova presenza: l'elettricità che cambia la potenzialità dello sguardo ed esercita una grande influenza nella vita quotidiana dell'uomo. Dal momento in cui l'illuminazione si diffonde nelle strade della città, sia all'esterno che all'interno delle case, il poeta si trova ad affrontare un nuovo mondo visibile; non è quindi la notte leopardiana ma quella campaniana, dove la città è illuminata continuamente come un teatro.

Vediamo in Dino Campana, *Pei vichi fondi tra il palpito rosso*, quest'attenzione per l'elettricità⁸:

...

Nel silenzio caldissimo ambiguo
Della notte voluttuosa
Scuotevasi il mare profondo:
Era caldo il silenzio sullo sfondo
Le navi inermi, drizzate in balzi
Terrifici al cielo
Allucinate in aurora
Elettrica inumana risplendente
Alla poppa per l'occhio incandescente ...

Ed anche in Amelia Rosselli⁹

E l'aria era calda e umida e scottante e i miei occhi pieni
di grata febbre.
I miei occhi pieni di grattacieli! Ed il tuo occhio
sornione che guida la macchina della velocità per
i ritrovi fangosi della tua tarda età. E la mia
gioventù che forse è più scaltra della tua abile
macchina fotografica.

La tecnica irrompe in modo prepotente nella vita dell'uomo del Novecento e la Rosselli richiama uno strumento che rivoluziona il rappresentabile, la macchina fotografica. «Se la luce ha cambiato il visibile del mondo, sarà la fotografia a cambiare definitivamente la sua rappresentazione. Il poeta si trova, per altro verso, a misurarsi con l'immagine fotografica che ha la capacità di condurre all'immediatezza la rappresentazione stessa della realtà, a differenza della pittura»¹⁰. Il lampo di tempo dello scatto fotografico si può identificare con l'istante in cui tutto il rappresentabile è stato catturato con un colpo di luce: il segreto della fotografia è che il momento dell'ispirazione e quello del rappresentato coincidono. Poeta e fotografo si osservano, arrivano a scoprire che i loro mezzi espressivi, in una certa misura, sono simili.

Il poeta coglie questo cambiamento, l'accelerazione dei tempi, impara, in sintonia con il fotografo, a cogliere il lampo dell'attimo, il respiro del momento, all'aprirsi e al chiudersi del diaframma: meccanismo che consente, in definitiva, di scrivere con la luce, incidendo ora sulla pellicola ora sui supporti digitali¹¹.

Procedere per lampi

Emerge netta la consapevolezza che queste nuove dinamiche incidono sulla stessa lingua poetica, portano a considerare la lingua come un materiale di sillabe e ritmo, il singolo verso, la singola parola hanno la luce di un lampo.

Si veda, di Dino Campana, la celebre composizione *Batte Botte*¹²:

Ne la nave
Che si scuote,
Con le navi che percuote



Di un'aurora
Sulla prora
Splende un occhio
Incandescente:
(Il mio passo
Solitario
Beve l'ombra
Per il Quai)
Ne la luce
Uniforme
Da le navi
A la città ...
Ne la notte
Più lontano
Per le rotte
De la notte
Il mio passo
Batte botte.



«La singola parola, la singola sillaba, diventa così centrale in quello che è il tentativo di rappresentazione poetica»¹³. Si può dire che in questa poesia di Campana sono intrecciati e amalgamati in un corpo unico, tutti gli aspetti e tutte le potenzialità delle parole ed emerge la contemporaneità di «visto» e «rappresentato» propria della rappresentazione fotografica. Il poeta interviene sulla narrazione, questa diviene movimento, icona e parola.

Appare naturale il passaggio a Giuseppe Ungaretti e a uno dei versi più celebri di tutta la letteratura del Novecento. Si veda il suo «M'illumino / d'immenso», in cui la poesia e la modernità si confrontano: l'io, la luce e l'universo¹⁴.

«Il poeta raccoglie ed esprime tramite l'attimo e l'essere nella luce, il valore di un singolo momento a scapito di tutti gli altri, trasfondendo anche nel linguaggio, questo procedere per lampi, in una nuova ritmicità, al di fuori di una narritività descrittiva. È una parola che vive di se stessa e per se stessa, si fa cioè oggetto, soggetto ed esperienza come estratta da un lungo frasario quotidiano ed eletto, restituita al valore di se stessa, mostrando al contempo una pluralità di prospettive». Se prima il poeta era uno specchio in cui raggruppare la visione, «(...) ora vediamo la parola rompersi, lo specchio del poeta cadere e farsi frammento di luce e immagine spoglia, distante, destabilizzante, contrastante, lontana da una narritività, e volutamente straniante per raccogliere diverse prospettive in una sorta di superappresentazione, in una visione contemporanea di tutte le prospettive»¹⁵.

L'educazione reciproca del poeta e del fotografo

Credo di poter verificare nella mia esperienza di fotografo e di poeta e nell'impegno che dedico nella collaborazione con alcuni pittori, le considerazioni fin qui illustrate. L'occhio, lo sguardo vigile e tutti gli altri sensi rivolti al recupero delle sensazioni, al-

la maniera di Proust, rappresentano il passaggio centrale per fissare in parole, in immagini, la vita che ci circonda. Una premessa naturale a questa esperienza, è la conoscenza che ho potuto approfondire delle opere di Gabriella Maletti¹⁶, poetessa e fotografa, autrice di video-film, documentari e video d'arte. Un recente numero della rivista «L'area di Broca» (n. 102-103 del 2016) introduce alla figura di Gabriella Maletti e alle sue opere. Fra queste la raccolta poetica *Vecchi corpi* illustrata da tenere immagini dei volti delle ospiti, e della vita quotidiana, di un Istituto per anziani, a Milano. È stato scritto sulla raccolta «È lo sguardo dell'autrice a essere poetico, a fare sgorgare da quei volti, dai gesti, dalla malattia, (...) dalle lacrime, una purezza, un'innocenza animale, infantile». Dai versi, dalle fotografie emerge «(...) una tenerezza che nasce dall'autentica empatia con la quale aderisce alle cose e alle creature, e fa sì che anche nella disperazione e nella prossimità accecante della morte compaia un sorso di luce»¹⁷.

È proprio il motivo della luce uno dei due elementi che ho cercato di approfondire – e fissare nella poesia e nelle immagini fotografiche – nel mio pellegrinare con la macchina fotografica e il blocco degli appunti in mano, per le vie della città di Firenze. Il tema della luce, del variare del tono della luce nelle ore della giornata, che veste di vesti sempre nuove gli oggetti, il paesaggio che ci circonda, ci stimola, suscita emozioni diverse, da cogliere sui due versanti, del comporre e del fotografare. A questo riguardo è da dire che il poeta «educa» il fotografo e il fotografo «educa» il poeta.

Fotogrammi di vita quotidiana

Il secondo motivo della mia ricerca riguarda il tema del movimento, delle dinamiche del mondo e dei mondi che ci circondano e la capacità di cogliere la scansione delle frazioni del tempo che vengono a comporre il racconto della vita quotidiana: nella successione dei fotogrammi della pellicola, la successione delle immagini pensate e scritte.

Vari capitoli dell'e-book *Firenze, foto grafie*¹⁸ mostrano la ricerca del fotografo condotta nelle varie ore del giorno e della notte in luoghi particolari del centro e delle periferie: i vestiti in mostra, i manichini, gli stessi monumenti riflessi nelle vetrine dei negozi, acquistano una «vita» diversa, ora sembrano immobili, ora in movimento. I versi che più volte accompagnano queste immagini, seguono con ogni evidenza la vivacità o la «pigrizia» dello sguardo che fissa le immagini con la macchina fotografica e colgono anche momenti di alienazione e di solitudine.

Nell'immaginazione del poeta un personaggio particolare, un giullare, si aggira per le strade di Firenze.

Gioca con grafie di luce
il Giullare apparso dal nulla
la testa coronata di fiori.
Gira per la città la camera
Lumix a tracolla sonagli
sulla giubba cattura fotografie
in successione ripartite



per le ore del giorno.

...

Innamorato dei personaggi
delle vetrine, sceglie la notte
per incontrarli. Il Giullare
li fotografa da lontano cercando
di sorprenderli al naturale.

...

Prepara percorsi fra le vetrine
nella irrealtà riflessa in frammenti.
Strani incontri, manichini
abbracciano solenni monumenti
le gambe affusolate di una modella
entrano dentro Palazzo Vecchio
fra gli smoking pronti per una serata
elegante l'ombra del Battistero.

Il poeta–fotografo è immerso in un paesaggio particolare, pieno di stimoli, di segni impressi dalla storia, affollato da turisti provenienti da tutto il mondo, sempre in movimento, ora in gruppo ora dispersi. Sente di aver bisogno di ricorrere a molteplici mezzi espressivi, di registrazione, per imprimere nella memoria, sulla carta, nella macchina fotografica, le scene che via via si dipanano davanti al suo sguardo. Avverte l'esigenza di essere rapido nel suo lavoro, di sapere cogliere il valore dell'istante in sintonia con il mutare delle situazioni. Fra gli esempi possibili, riferiti al capitolo *Firenze calpestata* della raccolta *Firenze, foto grafie*, vi è il turista, pantaloni di seta a pois, scarpe di una forma improbabile, che calpesta la lapide in ricordo del rogo del Savonarola in piazza della Signoria; intorno a lui vari personaggi che la poesia – e le fotografie – colgono in posizioni sorprendenti.

Dalla lapide emerge il Frate
pantaloni neri a pois, incontra
personaggi felici la ragazza
muove un passo, scarpe rosa
incrociate un piccione
la raggiunge la coppia
di vigili urbani allegra
trascende in un giro di valzer ...

Immagine come racconto

Questa ricerca si avvale del patrimonio di preziose esperienze realizzato dal gruppo di «Poesia Visiva» che ebbe validi rappresentanti, negli anni Sessanta, specie nell'area fiorentina, a partire da Eugenio Miccini. Nell'*e-book Pittopoesia*, pubblicato con «Segreti di Pulcinella»¹⁹ sono raccolte alcune delle opere realizzate, frutto dell'incontro fra poesie e fotografia (e, in alcuni casi, del disegno e della pittura²⁰). In queste ope-

re l'attenzione del fotografo, più che all'immagine «unica» nella forma, è rivolta al racconto di storie della nostra epoca o a richiami a un illustre passato. Accade che a volte l'immagine si divida in frammenti o lasci spazio al disegno del pittore: si veda l'opera *Ogni sera Dante ritorna a casa*, con le figure del sommo poeta e di Virgilio che si aggirano per le strade del centro di Firenze, a volte sorprese dall'improvviso apparire di torme di diavoli. In un'opera-racconto di un incontro di poeti, le immagini raccolte rinviano alla celebrazione del dio Narciso più che della divina Erato.

Erato guarda dall'alto,
le mani nei capelli,
il pubblico adorante
sull'aia della casa.
Maria sospira d'amore
Anna alza il braccio al cielo
Miriam si tormenta le mani
Fosca è piena d'allegria
Gianna gesticola parole
Lucio stravolge gli occhi
Lelio canta lugubre la morte.
Erato volge la testa,
le mani nei capelli,
verso le ombre
della notte.

Il cavaliere solitario

Un'opera-racconto *Narrare la non paura* dedica nove immagini a ricordare all'indomani dell'eccidio presso Rouen di don Jacques Hamel, ucciso mentre era all'altare per celebrare la Messa, l'incontro fra sacerdoti e una delegazione di musulmani intorno all'altare del Duomo, mentre, all'esterno, un automezzo militare presidiava la porta della Cattedrale e una pattuglia di soldati vigilava sulla folla dei turisti. In un'altra opera infine, il poeta-fotografo sempre con le vesti del giullare con la macchina fotografica a tracolla, s'immerge, nella realtà sconvolgente dei cantieri che hanno stravolto la città e con uno sguardo vigile, vibrante, dalla doppia valenza espressiva, ci arricchisce d'immagini e di emozioni.

Cavaliere errante nella città
in sella al ronzino, sopra
i gas di scarico la testa eretta,
si scontra con le greggi
dei penduli cellulari,
con le mandrie dei turisti,
Corre sul cavallo lungo
mostruosi cantieri,
ruotano mulini a vento



svettano aeree trivelle
occhieggiano cavità
di polveri fumanti.
Cantieri officine
della città, dei futuri
nonluoghi, crogiolo
di solitudini urbane.
Il paesaggio che avvolge
il cavaliere solitario.

L'alleanza tra lo sguardo del poeta e lo sguardo del fotografo può sostenere l'avvento di tempi nuovi? Un tempo nuovo è possibile nell'epoca delle immagini affollate, disseminate, consumate? Perché questo sia possibile, è forse necessario uno sguardo che sappia vivere con empatia la città, catturare la bellezza del mondo nell'istante, ma sappia silenziosamente preservarla e custodirla.

¹ G. Pinotti, *I colori delle emozioni*, in «Testimonianze», 2017, n. 4 (514), pagg. 107-110.

² C. Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*, in *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 1975.

³ Si veda: N. Cecchella e E. Nanni, *Poesia contemporanea e fotografia*, capoverso 2, in «Cahier d'études italiennes», pagg. 147-177. In linea, consultazione gennaio 2018.

⁴ G. Leopardi, *Pensiero n. 1118*, in *Zibaldone*, Newton Compton, Roma, 2001.

⁵ N. Cecchella e E. Nanni, *Poesia contemporanea e fotografia*, cit., capoverso 5.

⁶ I. Calvino, *Lezioni Americane*, Garzanti, Milano 1988.

⁷ G. Patrizi, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Donzelli, Roma 2000.

⁸ D. Campana, *Inediti*, Vallecchi, Firenze 1942.

⁹ A. Rosselli, *Le poesie*, Garzanti, Milano 2007, p. 266.

¹⁰ N. Cecchella e E. Nanni, *Poesia contemporanea e fotografia*, cit., capoverso 25.

¹¹ Y. Bonnefoy, *Poesia e fotografia*, O Barra O Edizioni, Milano 2015.

¹² D. Campana, *Canti Orfici e altre poesie*, Einaudi, Torino 2003, p. 60.

¹³ N. Cecchella e E. Nanni, *Poesia contemporanea e fotografia*, cit., capoverso 47.

¹⁴ G. Ungaretti, *Mattina*, da *L'allegria*, 1919.

¹⁵ N. Cecchella e E. Nanni, *Poesia contemporanea e fotografia*, cit., capoverso 52.

¹⁶ G. Maletti (Marano sul Panaro (Mo) 1942 – Firenze 2016) scrittrice, ha pubblicato libri di versi, racconti e prose letterarie. È stata inoltre fotografa e autrice di video-film, documentari e video d'arte. Redattrice della rivista «L'area di Broca», nel 1984 ha fondato con Mariella Bettarini, le Edizioni Gazebo.

¹⁷ F. Alaimo, *Vecchi corpi*, in «L'area di Broca», n.102-103 del 2016, pag. 29.

¹⁸ R. Mosi, *Nonluoghi, Firenze riflessa, Moda e oltre, Myth in Florence*. Si veda l'eBook R. Mosi, *Firenze, foto grafie*, www.Larecherche.it, 2015.

¹⁹ Si veda l'eBook *Pittopoesia*, Enrico Guerrini / Roberto Mosi, *Pittura / Poesia* Catalogo delle mostre e degli incontri, Firenze 2017.

²⁰ Riferimento alla collaborazione con il pittore fiorentino Enrico Guerrini.



UN'OTTIMA SCELTA

di Lucia Marcucci

20 TEMPO

IL SERRAGLIO

Intorno, in una catena di dieci
dianconi, avanzanti, indistreggion
rimo. Il contrario insomma del
la società moderna è dunque superat

venture di un sindaco

In professionista meridionale,
di Fiorillo, nel 1954 fu punto di
pare all'amministrazione del
già ad impuntare e sindaco. Come tale, l'ave

tutte le dispute più in provincia di Benevento, e

proclamazioni dogmatiche di esseri trattenuti
persone ispirati da sovvenzioni lire riva

Concilio raccontate con

sentenzioso, ameno
riassunto della st
E il primo riva
ottiene, è quello
ltre. Egli riesce a
mento. Ma anche
questo almeno a
anche ora — po
per sentire che il
izioni e di miste
Concilio, cioè la
pure una verità
superiori a quo
base a cui egli è
forza per capire
che tutte quelle
quelle preoccupa
enumera, possan
ad esse si dev'ev
il cervello ma al
essere tenuto al
non ha il dono a
traverso il ricordi
chiese in cui fu

Così ha finito
plateo il volume
manomovare tra i
veramente un p
procurato, il gra
l'ultimo conver
così bello e deg
— Tu, che

Ma tradizione, per cui
scie sociali più spinte
zioni venivano. Gli
lay, per cui non c'è
gambe" tra di
spazio mi ci vor
degli inglesi, che
non, disordinati,

gli inglesi
spesso
con 2
col.

che sbadata! si è scordata

il segreto di un'ottima scelta

giorni, con una
svaghiare, finché
trascorsi dal sol
fitto.

Si, a questo ri
tile, del "Revisi
mic" come all'
sapere interven
nella lotta cont

Gli inglesi

Gli inglesi, a
di abilitano vol
mondo, e spes
pio, hanno spic
di noi fu piaz
in grado enist
testimonianze v

Insomma, in questo
partito la sua abilità nel ridurre gli avvenimenti più
famosi della storia della Chiesa ad episodi rievolt,

Do
questo proemio egli
riamente, essere impo
stighi, le gelosie, fo
regni, in queste as
gnu che i Concili
— si doman
Concili no
chiarci r
e quant
E. n°
egli r
È la
nasc
dello
fu ri
cilio
dichj
e del
Concilio
che lo B
che nel C.
contesa, e q.
la posizione
ratore Teodimo
vetta rimandare tutti i Veicovi a voo
"transustanziazione" di cui prima non si era par
lato mai, si parlò soltanto nel 1215, nel Concilio del
Laterano; che il grande affare dell'altro Concilio
del Laterano nel 1122 erano stati gli attacchi dei
Veicovi contro gli ordini religiosi; e che la grande
preoccupazione del Concilio parimenti del Laterano
del 1139 era stata la difesa delle decime ecclesia
stiche che premevano molto ai nobili Veicovi con
venenti; che nel Concilio di Costanza del 1414 si de
pose Papa Giovanni XXIII (più esattamente, l'anti
papa che assunse tale nome) a convincere di parecchi
crimini, e che in quello di Basilea nel 1431 si de
pose Papa Eugenio IV « che fu più abile » e seppe
restare in aglio; e avanti, così. Ed è in questo modo
che Voltaire "esercita nella fede" i suoi lettori...

Antonella LUALDI

100 LIRE
Sottoscrizione a abbonamento
giornale - Broca 7

Un'ottima scelta, 1964 Collage su cartone cm 36x30.



L'ESPERIENZA DELLA «POESIA VISIVA», FRA MIS-LETTURE E RIPENSAMENTI

di Laura Monaldi

La «Poesia Visiva», un genere, una modalità culturale che legò, dai primi anni Sessanta, arte e letteratura, vita sociale e impegno intellettuale in modo poliedrico – dando vita ad un «labirinto di proposte», come le definì Italo Calvino –, ha caratterizzato la postmodernità, cogliendo e sviluppando, sul piano estetico, con la sua sperimentazione della commistione verbo-visuale, i cambiamenti generazionali dello scarto dalla norma della modernità.

Il principio di commistione

Fino a che punto la teoria e la critica hanno saputo cogliere le problematiche della «Poesia Visiva»? Quali aspetti devono essere ancora oggi tenuti in considerazione per lo studio di un fenomeno culturale così denso di proposte e di dichiarazioni? Nonostante gli attuali ripensamenti, concretizzati negli ultimi anni da molteplici mostre e convegni in tutta Italia, il fenomeno o, per meglio dire, il genere della «Poesia Visiva» ha subito, nel corso della sua evoluzione e dei progressi delle sue pratiche, violenti attacchi critici da parte di coloro che non hanno saputo superare determinati livelli e orizzonti d'interpretazione, primo fra tutti il canone. Di fatto è concezione comune, sia da parte dei letterati che della critica d'arte, che l'unica e sola possibilità di realizzazione artistico-letteraria è quella che s'inscrive all'interno del canone. Le infrazioni, le violazioni e gli scarti dalla norma sono stati solitamente definiti come fenomeni estetici – e non culturali – di eversione, provocando di conseguenza una «mislettura», ossia un fraintendimento degli intenti operativi della compagine verbo-visi-

va. Non a caso tutt'oggi la tendenza privilegiata è quella di riscoprire la «Poesia Visiva» da un punto di vista prettamente artistico, tralasciandone totalmente l'aspetto letterario e dimenticando il principio di «commistione» che sta alla base di un genere che ha saputo interpretare il proprio presente storico, unendo artisti e intellettuali provenienti da diverse esperienze e da diversi campi.

Un «labirinto di proposte»

Di fronte alla crisi dei sistemi letterari e alla «morte dell'arte», proprie degli anni Sessanta, le giovani generazioni di intellettuali si confrontarono con una realtà mutevole e instabile. Dalla prima mostra *Tecnologica* allestita alla Galleria fiorentina «Quadrante», del 1963 appunto, in cui apparvero le prime poesie visive di Eugenio Miccini e Lamberto Pignotti, alle *performance* alla Feltrinelli di Firenze, ai convegni al Belvedere; dalle pubblicazioni di «Dopotutto» (in «Letteratura»), «Tèchne», «Ana eccetera», «Documento Sud», «Lotta Poetica», ecc ..., alle rassegne internazionali (la prima a Venezia nel 1972), alle iniziative editoriali e promozionali organizzate da Sampietro Editore che pubblicò a Bologna nel 1965 la prima antologia di *Poesie visive*, al «Centro Tool» e al «Mercato del Sale» dirette da Ugo Carrega, allo «Studio Brescia» di Sarenco, allo «Studio Santandrea» di Gianfranco Bellora a Milano, e in tanti altri luoghi espositivi e editoriali («Studio Morra», «Studio Inquadrature 33» e «Empiria», che come casa editrice e galleria espositiva battezzò a Roma in chiave «sinestetica» la «Poesia Visiva», ma anche le attuali «Studio Stefanini», «Armanda Gori Arte», «Fondazione Berardelli»), sino alle mostre itineranti (*Logomotives*, per fare un esempio), la «Poesia Visiva» ha posto in stretto rapporto intellettualità e contemporaneità, presente e cultura, in una sintesi disciplinare unica e inedita che si è diramata in altrettante esperienze, gruppi e poetiche. Si trattò sostanzialmente della coesistenza di più riflessioni sviluppatasi contemporaneamente e che trovarono, nel corso del secondo Novecento, a percorrere la stessa strada, come la «Poesia Tecnologica fiorentina» di Lamberto Pignotti, Eugenio Miccini, Lucia Marcucci, Luciano Ori e Michele Perfetti; le prime cancellazioni concettuali di Emilio Isgrò e le opere poetico-visive di Ketty La Rocca; le riflessioni legate teoricamente alle esperienze linguistiche di Nanni Balestrini, del «Gruppo 63» e dei «Novissimi»; le sperimentazioni linguistiche del gruppo attorno a Luigi Tola e ad «Ana eccetera» di Martino Oberto a Genova; la linea napoletana di Luciano Caruso e Stelio Maria Martini; la linea internazionale del «Gruppo dei Nove» con Sarenco, Paul de Vree, Luciano Ori, Jean François Bory, Julien Blaine e altri; l'esperienza verbovisuale più materica e tattile di Carlo Marcello Conti e quella più concreta di Mirella Bentivoglio, Arrigo Lora-Totino e Adriano Spatola; i poeti visivi brasiliani e il «Gruppo Noigandres»; Eugen Gomringer in Svizzera; e ancora Henri Chopin, Jiří Kolář e i primi *assemblage* e *collage* poetico-visivi legati alla musica degli artisti *fluxus* come Giuseppe Chiari e Sylvano Bussotti. Sono solo alcuni degli esempi che denotano non solo l'allargamento del canone estetico, ma anche la costruzione di un nuovo canone – sovversivo e contraddittorio rispetto al precedente – e di una nuova modalità del fare artistico, all'interno di un clima culturale nuovo e di un'atmosfera dal sapore «oltre-moderno», di cui la «Poesia Visiva» si fece portavoce.



Un fenomeno culturale esoletterario

Storicizzando, interpretando e teorizzando, emerge chiara la sensazione di essere di fronte a una modalità culturale che legò arte e letteratura, vita sociale e impegno intellettuale in modo poliedrico. Si trattò di un «labirinto di proposte» – come è stato definito da Italo Calvino – ossia una modernità che agglutinò all’oggi «(...) i giorni del passato e gli altri che verranno» – come annunciò ne *Il Taccuino del vecchio* Giuseppe Ungaretti. Non a caso qualsiasi discorso generale sul mondo dell’arte, della letteratura e della cultura in genere, si fonda sul discernimento di particolari rapporti che legano l’universo creativo-intellettuale all’autore, alla realtà, al lettore e alla lingua: un universo formativo che interagisce in una diramazione infinita di particolari aspetti della vita quotidiana dello spirito umano. Da tali premesse – e come è stato spesso affermato – è chiaro che la «Poesia Visiva» nacque come un fenomeno culturale esoletterario, che si è manifestato in campo artistico nel tentativo di avere un consenso veloce e diretto del pubblico, poiché la «lettura visiva» offre possibilità globalizzanti e simultanee maggiori rispetto all’universo letterario. Si trattò, in sostanza, di una riflessione sulla natura della letteratura, intesa come linguaggio comunicante, che mise in stretta relazione le istanze della cultura con le premesse del discorso artistico-letterario, svelandosi in un momento storico in cui l’individuo avvertiva con certezza e sensibilità i problemi derivanti dallo sviluppo economico e industriale postbellico. L’allargamento lessicale, la simultaneità dei codici espressivi, l’espansione mediatica della società di massa, le teorie filosofiche sul «pensiero debole», la democratizzazione dell’Arte e della Cultura posero le basi per una nuova sperimentazione estetica e, di conseguenza, la formatività dello spirito umano andò alla ricerca di un risarcimento estetico dal carattere democratico e popolare. In questa direzione le problematiche sociali e linguistico-comunicative si sintetizzarono nella singolarità di un’opera artistica rappresentativa dell’«unitarietà della cultura» (come accennato da Levi-Strauss ne *Il pensiero selvaggio* del 1964). Di conseguenza il canone artistico divenne «canone culturale» in quanto concentrò su di sé l’operatività del segno culturale, come azione sincretica di segno letterario e segno artistico, insita nella complessità della comunicazione verbale e visiva tipica della società mediatica degli anni Sessanta.

Lo scarto lotmaniano dalla norma

Grazie alla dilatazione del canone, la «Poesia Visiva» si è espressa come novità culturale – quasi popolare e grottesca – colma di significati e riflessioni a priori. Lo scarto lotmaniano dalla norma (in discontinuità di significato, ma in continuità di significanti con le avanguardie storiche) si è manifestato attraverso la presa di coscienza del fatto che i concetti di letterarietà e artisticità andavano riletti e riscritti in virtù della nuova situazione e in vista di un progresso che non andava giocato soltanto nella politica e nel sociale, ma anche nel mondo estetico dominato dall’Arte e dalla Letteratura.

L’*incipit* formativo di operare nel presente in quanto presente, ha fatto della «Poesia Visiva» la genitrice pragmatica della postmodernità culturale, esprimendo quel tormentato rapporto che essa ha avuto nel contesto sociale di quegli anni, ormai da mol-

ti periodizzati, appunto, come postmoderni. In sostanza, ciò che ha dato rilievo ai *collage* verbo-visuali è stata proprio la presa di coscienza di esser di fronte a una nuova era culturale. Prima fra tutte, la «Poesia Visiva» ha saputo cogliere e sviluppare, sul piano estetico, i cambiamenti generazionali dello scarto dalla norma della modernità. Tuttavia analizzando in modo sistematico le dinamiche e i procedimenti non-organici di conflittualità e indipendenza fra il segno verbale e il segno visivo, proprio delle opere e del testo poetico-visuale, emerge con chiarezza la linea del canone culturale postmoderno che la «Poesia Visiva» porta avanti dagli anni Sessanta a oggi: le finalità si trasformano in gioco estetico di rimandi ermeneutici ed epistemologici; dall'universalità della visione si passa alla particolarità dei codici e dei significanti utilizzati – ognuno con una particolare funzione e un particolare significato; il principio della decostruzione fa del testo un'opera d'arte da vedere e da leggere; il *collage* è utilizzato come gioco linguistico-comunicativo (la serie dei *Rebus*, giusto per farne un esempio). Pluralismo, multiculturalismo, narratività, molteplicità dei linguaggi, pluralità dei sistemi formali e assiomatici, paradossi e paralogismi sono solo alcune delle caratteristiche retoriche analizzate a posteriori dai teorici del postmoderno, che possono essere riscoperte all'interno dei *collage* dei primi anni Sessanta dei poeti visivi, divenuti via via sempre più complessi e sempre più consapevoli della loro forza culturale.

Da piacere estetico a piacere intellettuale

Non a caso, se il testo verbovisuale non poteva, in origine, essere compreso perfettamente all'interno del suo valore estetico, ma può essere riconsiderato, oggi, alla luce del contesto culturale nel quale è iscritto. A partire dall'idea, del «Gruppo μ » dell'università di Liegi, che a ogni operazione retorica corrisponde uno scarto del grado zero del linguaggio, è chiaro che la prassi artistica della «Poesia Visiva» abbia reso, sul piano pragmatico, le istanze postmoderne di quegli'anni, riuscendo non solo a esprimere la sostanza della nuova era, ma anche a organizzare le proprie strutture interne in un canone internazionale.

Si tratta di mettere in evidenza la dimensione semantica e pragmatica, nonché sintattica dell'opera d'arte. Il processo di progressiva perdita di valore subito dal significato verbale a vantaggio del significante produce in queste poetiche una perdita di significato che avviene sia per accumulo che per sottrazione. Gli artisti visivi intervengono, infatti, sulla possibilità di decifrazione della parola, rendendo impossibile una decodifica di tipo semantico. La «Poesia Visiva» trasforma il sentimento del piacere in qualcosa che aspira all'universalità, che esige la partecipazione degli altri individui e funge da produttore di socialità. In altre parole, il piacere estetico che scaturisce dalla visualizzazione semantica delle immagini e dalla lettura della parte visiva, si fa piacere intellettuale in cui si concettualizza il mondo, razionalizzandolo e connotando aporie e contraddizioni che vengono offerte alla massa con il solo linguaggio che essa possa comprendere nella sua interezza, ossia il linguaggio *massmediatico*. Da un lato il messaggio estetico deriva dal momento linguistico, ossia dall'analisi dei linguaggi contemporanei, dall'altro è costituito dal momento prettamente estetico, in cui tali linguaggi si articolano tra loro in base alle finalità espressive dell'autore. Si tratta pertanto della sintesi di due sistemi percettivi: la pratica della «Poesia Visiva» erode il margine



che separa la percezione linguistica da quella iconica e ne ricombina le strategie comunicative in relazione ai grandi mezzi di comunicazione.

La totalità percettiva

È chiaro, quindi, che sul piano della ricezione, l'elemento distintivo è rappresentato dalla simultaneità e dalla totalità percettiva. Rispetto alla tradizionale lettura analitica, il testo poetico-visivo richiede un approccio sintetico e globale, poiché si tratta di una «lettura simultanea», dove il tutto prevale sulle singole parti. L'atto di lettura presuppone, dunque, una forma di «sincretismo» capace di integrare i vari livelli percettivi. La compenetrazione tra referente visuale e linguaggio, fra significante e significato – propria del fenomeno – ha fatto dell'opera letteraria un oggetto estetico, capace di operare in due direzioni: da una parte, le relazioni createsi fra parola e immagine hanno messo in stretta connessione sia le istanze della cultura, con le premesse sul discorso artistico-letterario e con la conseguente sovversione, sia dell'idea di struttura e dell'ideologia neocapitalistica, sia della neutralità ideologica avvertita dagli intellettuali, memori della grande tradizione romantica e simbolista e dell'impegno militante post-bellico; dall'altra, l'attenzione verso i nascenti mezzi di comunicazione e il tecnicismo diffuso ha posto le basi per una critica alla società di massa, condotta attraverso l'individuazione dei sottocodici linguistici, l'eversione e la mistificazione dei linguaggi tecnici e settoriali, con lo scopo di sollecitare e approfondire i rapporti fra le diverse arti, contribuendo all'affermazione di una terza cultura e di un'estetica multidisciplinare.

Coinvolgendo il lettore nella messa in luce che l'immagine mediatica sovrasta il linguaggio, la sperimentazione verbo-visuale ha reso possibile il passaggio intellettuale dal concetto di *lector in fabula* a quello di *lector in imagine*. Con i poeti visivi anche l'immagine può essere letta e il collage diviene una sorta di *tableau vivant* di concetti, confronti, similitudini e paragoni con il mondo circostante: interazione di immagine e parola, dunque, come contesto denotativo e senso connotativo di una cultura da ordinare e sistematizzare. Grazie alla *mimesis* lessicologica e all'ironia verso tutte le forme di comunicazione *massmediatica* del moderno sistema linguistico, si è creata una nuova retorica dell'Arte contemporanea: calco, trascrizione, contaminazione, paradossale, ripetizione, concentrazione e trasfigurazione citazionale (sostenuti teoricamente da Lamberto Pignotti) sono divenuti i cardini della sperimentazione linguistica degli anni Sessanta, realizzando il fenomeno «verbo-visuale», in virtù dei gerghi del tecnicismo operante nei vari contesti funzionali dell'attualità – e dei nessi fra parola e immagine.

Il piano determinato occupato dalla «Poesia Visiva» è stato sicuramente l'attualità, la cui caratteristica sintagmatica è appunto la capacità di combinare e organizzare i segni di uno storicismo attuale e progressivo. A differenza di altre correnti artistiche e letterarie, l'esperienza postmoderna e il canone verbovisuale della «Poesia Visiva» non sono mai giunti a una piena saturazione, ma hanno continuato a cavalcare le trasformazioni del progresso storico, di cui ne sono un esempio gli artisti di seconda e terza generazione che tutt'oggi si definiscono «poeti visivi».

Riferimenti bibliografici per Lucia Marcucci *

C. Palli (a cura di), *Catalogo generale delle opere di Lucia Marcucci*, 1° volume dal 1961 al 2011, *Testo critico* di L. Monaldi, P.A.L., Colognola ai Colli (VR) 2013, n. 18, ripr., pag. 72.

Riferimenti bibliografici per Eugenio Miccini *

«Arte contemporanea», Bimestrale d'informazione e critica d'arte, anno V n. 24, Settembre - Ottobre 2010, pag. 57, ripr.

C. Cerritelli e M. Gazzotti (a cura di), *1963 2013 Omaggio al Gruppo 70 La Rocca, Marcucci, Miccini, Ori, Pignotti*, Viadana (MN), Muvi-Galleria civica d'arte contemporanea, 23 marzo – 5 maggio 2013, Tre lune edizioni, pag. 81 ripr.

Catalogo Generale delle opere di Eugenio Miccini, 1° volume dal 1962 al 2003, Bandeddichi e Vivaldi Editori, 2005, pag. 76, n. 18, ripr.

«Cultura Commestibile» n. 27, 27 aprile 2013, ripr. in copertina. M. D'Ambrosio, E. Miccini. *Collages*, Rara International, Monteforte d'Alpone, 1988, pag. 83, ripr.

Interscrizioni: parola e immagine, Lissone, Galleria Radice, 1985, pag. 146, ripr.

L. Fiaschi, (a cura di), *Parole Contro 1963-1968. Il tempo della poesia visiva*, Cantieri La Ginestra, Montevarchi 18 Aprile - 21 Giugno 2009, Carlo Cambi Editore, pag. 102, n. 71, ripr.

L. Fiaschi (a cura di), *Parole Contro 1963-1968. Il tempo della poesia visiva*, Bratislava, Istituto Italiano di Cultura, 20 Ottobre - 3 Novembre 2010, Carlo Cambi Editore, pag. 90, n. 58, ripr.

E. Miccini, *Poesia e no 1963 - 1984*, Campanotto Editore, 1985, pag. 31, ripr.

E. Miccini, *Poesia Visiva 1962 - 1991*, Adriano Parise Editore Stampatore, Colognola ai Colli, 1991, pag. 76, ripr.

Poesia Visiva, 5 Maestri, 1963 - 1988, Verona, Galleria D'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti, Ottobre - Dicembre 1988, Firenze; Museo Mediceo, Dicembre 1988 - Gennaio 1989; Napoli, Castel Dell'Ovo, Gennaio - Febbraio 1989, pag. 146, ripr.

L. Saccà, *Neoavanguardia. Arte da collezionare. La raccolta di Carlo Palli a Prato*, con testi di C. Barbieri, Edizioni Polistampa, Firenze, 2013, pag. I, ripr.

S. Zidar, *Archivio Carlo Palli – Dalle neo-avanguardie ad oggi*, in «Cultura commestibile», n.33, 8 giugno 2013, ripr. in copertina e a pag. 9.

* Vengono qui riportati i riferimenti bibliografici relativi alle opere di «Poesia Visiva» delle pagine 152 (Miccini) e 175 (Marcucci) del presente volume (ndr).



CON VERSI DAL SAPORE DI MIELE E DI VINO

di Evaristo Seghetta Andreoli

È la ricostruzione di un percorso personale, in cui la dimestichezza con la poesia è antica, risale all'infanzia, quando è vagamente percepita, per poi prendere forma nell'età dell'adolescenza. Inabissatasi con il sopraggiungere dell'età adulta, sotto il peso di una vita dedicata a lavoro, famiglia interessi, l'ispirazione che era solo sopita riaffiora prepotente, finito il tempo degli impegni, trovando i ritmi e le parole di un'espressività sempre più definita, in cui gli echi del mondo classico, le grandi domande sull'uomo, sul tempo e sulla natura si fondono con il racconto del quotidiano.

La poesia è come l'aria

...
ci affidiamo ai versi
dal sapore di miele
e di vino nel nostro
tempo assassino
compagno del buio
che fosco avanza...

Raccogliendo il gradito invito dell'amico Severino Saccardi mi trovo a tratteggiare il mio pensiero, a narrare la mia esperienza con la Poesia mi vengono in aiuto, in questo cammino, i settenari che ho posto come premessa, pubblicati circa un mese fa su di un *social*, essi esprimono il mio stato d'animo di fronte alla nostra epoca in cui è



dominante la precarietà del tutto, dove la relatività condiziona le nostre scelte e il nostro agire. È questo, un periodo storico in cui gli orizzonti sono brevi, il cielo incombe su di noi con una gravità insostenibile. Siamo figli del Novecento, ne abbiamo ereditato le contraddizioni, le tragedie, le grandi conquiste, pagate a peso di speranza e di serenità. La frantumazione dell'io ad opera della filosofia e della letteratura del secolo precedente (Schopenhauer, Kierkegaard, Leopardi) è ricaduta, di conseguenza, sulla poesia lasciando fratture riguardo lo stile e i contenuti, obbligando i poeti ad un cambiamento radicale i cui effetti sono ancora in piena evoluzione. Purtroppo le arti, come tutte le attività umane, subiscono un andamento sinusoidale: ci sono state epoche in cui la poesia era collocata ai vertici di tutte le arti, per poi scendere a livelli di preoccupante invisibilità, tanto che, oggi, ci si chiede se sia ancora necessaria o, peggio ancora, se sia viva. Per controbilanciare la realistica visione del fenomeno critico e a titolo di rinnovata speranza, riporto quanto scrive Giorgio Manacorda sulla poesia: «(...) L'ipotesi è che la poesia sia davvero come l'aria, proprio come l'aria che respiriamo, la cosa più semplice e più preziosa, una cosa inafferrabile e necessaria, una cosa di cui si sente la mancanza solo quando non c'è».

Affidarsi ai versi, non a caso, anche se può non rappresentare una soluzione terapeutica, sicuramente facilita il superamento di fasi critiche più o meno durature dell'esistenza. Purtroppo da alcuni decenni la poesia manifesta una crisi evidente e inconfutabile anche a livello di offerta editoriale, le cui cause sicuramente risiedono anche nel rapporto tra domanda e offerta. Se notate, le sempre più rare librerie italiane, gran parte in *franchising*, nascondono i volumi di poesia negli angoli più reconditi, negli scaffali meno visibili, persino negli antibagni, ad indicare gli insignificanti ritorni commerciali e la spietata legge di mercato. È questa una constatazione amara che evidenzia



che chi legge ancora poesia fa parte di un numero molto esiguo di persone a cui mi onoro di appartenere; per contro, negli ultimi decenni, sempre più persone scrivono di poesia, tanto che solo in Italia si arriva addirittura a centinaia di migliaia di persone. Molte di queste tengono gelosamente segreti i loro scritti, mentre altri alimentano il mercato di case editrici che trasferiscono sui sedicenti poeti i costi dell'intera operazione editoriale. È ovvio, come riferiva tempo fa Elio Pecora, che nel nostro Paese i poeti che pubblicano gratuitamente si contano sulle dita di una mano, fortunati loro, ma le case editrici serie che assicurano una distribuzione capillare ed efficiente, sono pochissime e di difficile accesso. Così molti libri sono destinati a percentuali di vendita da prefisso telefonico e finiscono a marcire in qualche scantinato o vengono direttamente spediti al macero, come ci ricorda Umberto Eco ne *Il Pendolo di Foucault*.

Il monito di Benedetto Croce

Diminuendo i fruitori di poesia trovo coraggioso se non temerario lo scriverne, tenendo a monito quanto asseriva Benedetto Croce riguardo ai poeti: «Fino a diciotto anni tutti scrivono poesie; dopo, possono continuare a farlo solo due categorie di persone: i poeti e i cretini». Sperando di non peccare di presunzione e di non rientrare nella seconda categoria dell'aforisma crociano mi definisco uno scrittore di versi, io reduce da un'esperienza professionale quarantennale in un ambiente in cui non c'era spazio alcuno per un linguaggio e per un tenore che non fosse rigidamente tecnico e assertivo, ho dovuto pragmaticamente piegare la mia mente alle esigenze contingenti, indispensabili al vivere, non ho mai rinunciato alla mia reale natura, ed oggi, libero da orpelli e laccioli, ho l'occasione per parlare di poetica, della poesia. Non si può fare a meno di portare alla luce la forza irrefrenabile che ribolle interiormente e che, a volte, appare per pochi istanti oppure permane latente tutta una vita. Ebbene le sensazioni che provo, hanno un *modus* del tutto singolare di manifestarsi, una lingua individuale che, quantomeno inizialmente, non sente la necessità dell'accoglimento o del gradimento altrui, non vuole ancora dotarsi di forma, è pura sostanza *in fieri*.

Si dà il caso che il lessico intimo, quello che precede la costruzione articolata di un concetto è esclusivamente un fatto personale, è il rapporto tra madre e nascituro, poiché, una volta costruito il verso mediante le parole, avviene una trasformazione a livello di percezione che si concretizza nel passaggio dal singolare al plurale, e lo si perde nella sua alienazione. Ho iniziato a scrivere poesie giovanili, come molti, poi sono seguiti tempi lunghi di totale silenzio. Interrompevo, a volte, queste fasi di astensione dalla poesia perché la vena della sorgente, come ogni vena che abbia liquido da far sgorgare, non poteva essere compressa e repressa, ma doveva affiorare in superficie. Così, di fronte a fatti che mi coinvolgevano fisicamente ed emotivamente, venivo alle prese con questa forza dominante. Cercavo di dare forma a questa energia e la vestivo di parole. Come un sarto, cercavo di adattare il materiale che avevo a disposizione nei magazzini dell'esperienza e della conoscenza, a questa energia informe che mi dava pochissimo tempo per le misure e per i colori. D'altra parte, quella poesia parlava a me, solamente a me e non mi ponevo il problema dell'oggettivazione «(...) altèra e nobile / dal passo sicuro / inaccessibile ai più / (...)» così scrivevo in *Alla Poesia*¹.

Ho esitato a lungo prima di convincermi che questa fosse la mia strada, distogliendo il pensiero dall'esigenza subliminale che comunque condizionava il mio essere. Lavoro, famiglia, passioni sportive, letture, le arti in genere, sono stati i miei indispensabili «diversivi» con cui involontariamente cercavo di allontanare questa mia tendenza, in cui stentavo a riconoscermi ma in cui sprofondavo sempre più «(...) questi occhi che guardano lontano / guardano il mondo in un modo strano / in un modo direi del tutto mio (...)»². Un io che si rappresenta così «(...) non so più parlare / né camminare / né lavorare, / so solo osservare (...)», ed in questi versi è il punto di partenza della mia poetica «osservo ed ascolto», seguo il ritmo del mio animo, scrivo, vesto il pensiero, con una musicalità di fondo di cui non conosco l'origine, ma la riconosco in quell'inesauribile giacimento che viene definito, *latu sensu*, «memoria», in quelle esperienze della prima infanzia che riaffiorano per un processo di proustiana *recherche*. La musica mi ha influenzato radicalmente, essa si è manifestata nella fase prerazionale, grazie ai canti sommessi di mia madre e la scansione delle parole che unite ad essa fertilizzavano la conoscenza. Andreoli era il suo cognome da me oggi associato, quale *nom de plume*, al mio vero nome per amore e riconoscenza. Poi, i canti gregoriani di mio zio parroco, uniti alle litanie monotone, corali e profonde delle funzioni religiose, retaggi di invocazioni latine se non etrusche, hanno contribuito ancor più a farmi tentare di percepire l'impercettibile.

L'incontro con la poesia avvenne grazie a mio fratello, di quattordici anni più grande, quando leggeva ad alta voce Omero, Virgilio, Dante, e sebbene fossi in età prescolare, avvertivo che l'insieme del ritmo, degli accenti, dello scandire il tempo con il piede, creavano una magia di sensazioni da cui non potevo che rimanere affascinato. Poi i versi greci e latini di cui non potevo sapere nulla se non che fossero parole sconosciute ma cariche di musicalità nella loro esposizione. A posteriori posso affermare che chi mi ha guidato in questa mia inclinazione e nella lettura delle poesie è l'orecchio, in quanto la musicalità è la mia ossessione, verso di essa ho una vera e propria devozione. Vennero gli anni della scuola ed ebbi la fortuna di avere una maestra severa e sensibile che alimentò queste mie percezioni. Allora non c'era settimana che non si imparasse a memoria una o più poesie e ciò contribuiva a formare in me un'identità ben precisa. Dovevo imparare la poesia in fretta, dovevo guadagnare tempo da riservare ai giochi, alla libertà e rapidissimo era l'apprendimento; ma quello che poteva sembrare come solo un compito da svolgere lasciava il segno perché i versi non mi abbandonavano più e si affacciavano di continuo nelle ore e nei giorni a venire, come una sorta di ruminazione, un tarlo che tormentava la mente ed il sentimento. Al liceo, in seguito, il tutto trovò coronamento. La vita, poi, ti porta lontano, ma solo in apparenza. Il concetto di lontano è relativo al vicino e imprescindibile da esso. La poesia non mi è mai stata lontana, anzi, neanche quando dovevo affrontare con estrema razionalità i fatti della vita, anche quando mi dimenticavo di essa, lei c'era.

Tempo e Natura

Il confronto con il reale porta con sé traumi profondi e nonostante si cerchi la soluzione al contingente con la grinta della logica e non si ammetta o accetti nulla al di fuori di essa, ecco che il limite della ragione rappresenta anche la svolta per superare



l'insuperabile e, di fronte al male, alla sofferenza e alla morte, fenomeni della sfera personale e anche collettiva, la poesia riaffiora per «vestire» di nuovo le sensazioni che possono essere solamente vissute e che lasciano l'uomo impreparato nel trovare il modo per rappresentarle: così è stato per me. Solo in età matura ho iniziato, dapprima a raccogliere i frammenti sparsi dei miei scritti composti nelle occasioni più disparate, poi ho trovato una mia strada nella ricerca di un linguaggio che fosse chiaro, significativo e lirico, quella poetica che Carlo Fini ha definito «(...) la complessa semplicità della poesia di Evaristo Seghetta Andreoli». Nell'anno 2015 raccolsi in una nuova silloge *Morfologia del dolore*³, quarantacinque componimenti, il cui titolo è latore dell'argomento di fondo, quel dolore intrinseco di cui si cerca *la morfe*, la forma «(...) Io sono le mie parole, / sono la traduzione puntuale / del dolore ancestrale, / epifania affissa / alla porta dell'esistenza / e l'inchiostro a delinearne / lo spazio, fra titolo / e prezzo (...)».

Nello stesso anno, detti alle stampe *Inquietudine da imperfezione*⁴, libro dal contenuto variegato in fatto di sentimenti e di confronto con ciò che appare, ovvero con la «fenomenologia». Travolto dagli aspetti di fondo della nostra esistenza faccio fatica a prendere posizione tra le fragili convinzioni che sono alla base del mio «io». Annaspò tra staticità e divenire, tra il finito e l'infinito, tra il casuale e il causale. Ho il terrore dell'inganno, dell'apparenza, retaggio platonico, continuo è lo scavo nel pensiero alla ricerca del reale, seguendo anche quanto ho tratto dalle letture dei *Dialoghi Socratici* e delle opere di Luigi Pirandello. Sui quesiti fondamentali, come è ovvio, non so darmi risposte e mi limito a congetture anche puerili, tanto per tacitare la domanda che eternamente si pone: «Da dove veniamo? chi siamo? dove finiremo dopo la morte?». Il «quia» dantesco mi è perennemente da monito. D'altro canto, se il mio strumento espressivo è la poesia, essa non può dare risposte, ma forse può aiutarmi a superare i limiti della ragione offrendomi il ponte che mi permette di oltrepassare questi limiti «...un ponte ho creato stanotte/ e raggiunge le stelle (...)»⁵. Il mio rapporto con il Tempo è devastante «(...) ma eterno è il tempo / e come tale, / non può nascere, / né può morire. / Nella sua staticità totale, / annulla il divenire (...)»⁶. Quando ci si trova di fronte al Tempo, concetto fondamentale nei miei temi, rimango atterrito in quanto esso sfugge alla comprensione: il Tempo ci contiene o forse noi conteniamo lui. I miei dubbi e gli interrogativi consequenziali come la linearità o la circolarità del tempo, con tutto ciò che ne deriva, con le ipotesi sull'eterna palingenesi del tutto, mi destabilizzano. La fine, il buio, la morte, il «buco nero» in cui finisce la *res extensa* per ricomparire compattata in una dimensione minuscola, ma dall'energia incommensurabile, sono le mie Colonne d'Ercole e, seguace di Ulisse, le oltrepasserò. La mia poesia è nel tempo ed è legata al ricordo, ma a un ricordo pulsante, presente, sedimentato nei globuli sanguigni che circolano con la stessa intensità giovanile in un corpo che sta attraversando il tempo stesso, un tutt'uno nella «staticità e nel divenire». Altro elemento che incide al pari del tempo sui temi che tratto è la Natura. Avrei dovuto usare il sostantivo Spazio, per una sorta di rispetto per la filosofia, ma il concetto di Natura, sebbene più restrittivo, si addice meglio ai miei versi. La Natura è tutto o quasi per me. Nei miei libri essa è l'argomento preminente e non posso prescindere da essa. Credo poi che in *Paradigma di esse*⁷, io abbia attribuito ad essa il cuore stesso del libro. Scrive Franco Manescalchi nella sua nota alla raccolta appena menzionata, riferendosi a me, dopo aver citato il poeta americano Henry David Thoreau

e San Bernardino da Chiaravalle, «(...) E partecipa alla danza del bosco anche se scrive "Chi sia il giardiniere / non l'ho mai saputo (...) sono io parte del tutto, mai come adesso" *Deus sive Natura*. E lui si rivela». Ancora un altro tema basilare dopo *Tempo e Natura* è quello dell'esistenza.

Un mezzadro della poesia

Senza analizzare ulteriormente tale concetto riporto la poesia *Esse*, infinito del verbo latino:

Fammi sognare, ti prego,
fammi sentire che essere
non è poi così difficile,
che sta qui, nel cuore, questo tamburo
che accompagna la sacerdotessa di Cibele,
e la nostra non è ordinaria processione
di ebbre baccanti assetate del miele dei sensi.
Dammi memoria, per sentire ancora
il profumo della prima sigaretta,
in quella cantina di gatti e di fumo,
tra i ritagli di una terzina
di questa commedia incipiente
e il rito d'amore consumato
al primo tepore dell'esistenza.

Abbiamo così posto l'accento sui punti chiave del mio scrivere: il Ricordo, l'Essere, il Dolore, il Tempo e la Natura. Il tutto nell'insieme di questo crogiuolo immenso che compone il divenire nella sua staticità di fondo. Una sorta di ossimoro, ma come potrebbe non esserlo. Viviamo personalmente la metamorfosi del nostro corpo e quella della natura nel suo complesso e qui mi affido a Lucrezio, ad Ovidio e a Kafka non senza passare per Spinoza ed Eraclito. Non ho avuto poeti maestri nel senso che il mio lavoro mi assorbiva completamente e non lo potevo dedicare a relazioni e frequentazioni culturali, al di là di qualche consiglio elargitomi con affetto da poeti in via frammentaria e discontinua per citarne alcuni: P. Fazzi, F. Manescalchi, G. Panella, S. Albisani, A. Bigagli, G. Neri, e i critici letterari F. Caprilli, C. Mezzasalma e C. Fini; quindi che io sia un autodidatta è palese. Comunque, tra le varie recensioni e note di critici letterari, riporto di seguito uno stralcio della relazione di Mariangela Colella, da essa esposta alla presentazione di *Paradigma* di *Esse* alla conferenza presso il Museo Archeologico Nazionale di Chiusi, nel novembre scorso, che credo condensi appieno i concetti suesposti: «(...) Spesso è proprio il mondo classico ad irrompere improvvisamente tra i suoi flutti letterari, confermando ancora una volta la sua cifra personale, una sorta di *imprinting*, la capacità di collegare classicità a quotidianità. La sensazione, poi, che con Evaristo Seghetta Andreoli il Mito potrebbe entrare prepotentemente anche in una cucina senza cedere o perdere niente del suo fascino. Mi ha incantata da subito la sua abilità nel dipingere frammenti di vita normali con un pennello ma-



gico, che li trasforma in dettagli preziosi. Mi è sempre piaciuto molto il suo modo di procedere catturando lampi dal mondo classico per immerterli nella nostra vita di tutti i giorni».

Non appartengo a scuole, gruppi, correnti, sono un cane sciolto o meglio «un mezzadro della poesia» e di mezzadria un po' me ne intendo, essendo tutti i miei nonni agricoltori ed è noto, i geni si tramandano. Ho sempre inseguito i modelli che nelle arti sentivo profondamente vicini. Nella pittura Piero, Caravaggio, Vermeer; nella musica Mozart, Verdi, Puccini; nella letteratura Manzoni, Yourcenar, Flaubert, Man; nella poesia ne avrei un'infinità, per seguire il metro adottato, Orazio, Dante e Petrarca tra gli antichi e Baudelaire, Montale e Cappello, sì proprio Pierluigi Cappello, tra i moderni, oltre alla Dickinson, alla Pozzi e alla Szymborska tra le poetesse. Non posso comunque non citare Leopardi, Pascoli, Masters, Neruda, Luzi, Caproni, Kavafis, Sereni, Pasolini, Raboni.

Mi ritrovo, per la prima volta, in questa mia età nell'impossibilità di chiudere un bilancio che denoti «voci certe», tanto per usare una terminologia che ha segnato molti anni del mio lavoro, e spero di sintetizzare il tutto con i versi dell'ultimo testo, *Alfa ed Omega*, che compare nella raccolta *Inquietudine da imperfezione*:

È sfilata via anche questa notte
con l'effetto clessidra,
nello scorrere dei granelli
giù verso il basso,
lento come l'acqua del fosso,
dove la collina spiana,
dove si rispecchia la luna.
Eccomi qui, aggrappato
al vetro opaco di questa bottiglia,
spazio finito, lume di candela,
che imperterrito anela
a oltrepassare la sfera
del tempo,
sospeso tra
alfa ed omega.
Intanto, la notte
al giorno lega l'io,
inquieto e imperfetto,
che magnifico
annega.

¹ E. Seghetta Andreoli, *I semi del poeta*, Polistampa, Firenze 2013.

² Id, *Questo sono io*.

³ Id, *Morfologia del dolore*, Interlinea Editore, Novara 2015.

⁴ Id, *Inquietudine da imperfezione*, Passigli Editori, Bagno a Ripoli 2015.

⁵ Id, *Ponte notturno*, da *I semi del poeta*, cit.

⁶ Id, *Ma eterno è il tempo*, da *Inquietudine da imperfezione*, cit.

⁷ Id, *Paradigma di esse*, Passigli Editori, Bagno a Ripoli 2017.



1986-2009: AL GRAN CAFFÈ LETTERARIO «LE GIUBBE ROSSE»

di Franco Manescalchi

Una lunga collaborazione quella con il Caffè letterario delle «Giubbe Rosse», a Firenze, iniziata dall'Autore nel 1986 insieme all'amico poeta Giancarlo Viviani. Un mondo letterario e artistico ricco di figure e movimenti letterari che animano riviste e progetti – come quello del rapporto poesia-pittura – che ravviva, nella seconda metà del Novecento, una frequentazione che era stata assai proficua nei primi decenni del secolo. *Pianeta Poesia*, che promuove le manifestazioni settimanali, coinvolge letterati locali e richiama l'attenzione a livello nazionale, grazie anche al mecenatismo dei proprietari del Caffè (dal 1991 al 2009), i fratelli Smalzi.

Anche il culto delle radici era un modo per inverarsi

A Firenze, negli anni Cinquanta, i poeti ermetici e i loro *sodales*, si ritrovavano in una saletta del caffè Paszkowski, proprio di fronte alle «Giubbe Rosse» che, in quel tempo, erano rimaste solo uno dei tanti anonimi bar del centro storico. Ma anche gli incontri al Paszkowski, ebbero breve durata.

La ripresa delle «Giubbe Rosse» si ha nel 1986, quando un mio giovane amico, Giancarlo Viviani, conoscendo gli ultimi gestori del bar, decise di riprendere un ciclo di incontri letterari, coinvolgendomi. Ma prima di entrare in merito alla mia collaborazione col celebre Caffè letterario, spenderò per lui qualche parola, perché ne rimanga



memoria. Giancarlo veniva spesso a trovarmi, attento ai problemi del tempo, in quegli anni di lotte planetarie, e il suo parlare interlocutorio era vigile e netto.

Abitava a Novoli, nella zona di San Donato, dove anche la mia famiglia era vissuta. Una sera venne con un album di foto e – in particolare – ce ne mostrò alcune in cui appariva la sua casa natale e un amico comune, Puntino. E mio padre, entrando nella conversazione: «Puntino, ah, sì, Puntino!».

Ricordo che intorno a questo personaggio e al suo/nostro contesto paesano intavolammo un dialogo fino all'imbrunire.

Questo affidare alle immagini e alla memoria i momenti veri della vita Giancarlo lo conferma nei suoi versi: «Tutto quanto è fissato nelle immagini / l'ho voluto con tutto me stesso».

Anche il culto delle radici era un modo per inverarsi. «Ognuno è figlio, come Bertolt Brecht lo era, di una sua Selva nera» condividemmo.

Così, attraverso Brecht, il discorso colloquiale e poetico si focalizzava sull'umanità in cammino, ferita allora come oggi, in un percorso di speranza espresso nei suoi versi:

Aspiro e richiedo il fine per cui
fin dal primo lume dell'intelligenza
il mondo ha iniziato a camminare
passo dopo passo nel lungo andare
fino a scoprire il sorgere del sole.

Infatti era in noi un'utopia umanistica, di matrice foscoliana: «Finché il sole...».

E questo era il tono che metteva insieme poesia e storia perché allora, noi, ci cercavamo nell'altro anche di fronte alla più ottusa negazione, volevamo essere tutto fuorché «Il rispettabile innocuo cittadino che volevano fossimo».

E quando «l'innocuo cittadino» interpellava con supponenza Giancarlo: «Ma lei è Dottore in Lettere?». Siccome lavorava all'Ufficio postale della Stazione centrale di Firenze: «Sì – era solito rispondere con corrosiva ironia – in lettere e cartoline».

Nel ricordare Giancarlo, a distanza di molti anni, è venuto questo discorso rapsodico, peraltro come rapsodo era lui.

E c'è del romanticismo in tutto ciò, una coscienza infelice che tenta nella catarsi una soluzione attiva «(...) fino a quando la tua esistenza / svanirà nel fiume del vento / ridotta ad una scia di rovine».

Purtroppo, l'esistenza di Giancarlo svanì presto «nel fiume del vento», ma di lui rimanga, almeno, questo mio rapido profilo.

«La pittura è poesia silenziosa, la poesia è pittura che parla»

A lui devo il mio primo intervento alle «Giubbe Rosse», nella primavera del 1987, come relatore, insieme a Piero Santi, in uno dei primi incontri, forse il più prestigioso: quello con Ernesto Treccani e la sua poesia.

Avevo già studiato con attenzione la poesia di Treccani, con la sua malinconia *eni-*

vrée, mediterranea, presente anche nelle sue figure febbrili e sospese, in versi come:

A notte tarda
in me riconobbi l'umanità
aveva lunghi capelli
e grande pallore.
Al quinto bicchiere
ebbi paura
Disse: fratello
aveva due fiori
rossi nello sguardo.

Oppure:

Un poco matti nel nostro dolore
dimentichiamo il padre e la madre
gli uomini tutti e gli animali
della terra e del cielo
e le cose di Dio
tanto profondo è il nostro dolore.

Come in questo caso, alle «Giubbe Rosse» ho sempre cercato di mettere in campo il progetto a me più caro: il rapporto interdisciplinare fra le due arti, Poesia e Pittura, trattato fino dall'antichità.

«La pittura è poesia silenziosa, la poesia è pittura che parla»¹. Quinto Orazio Flacco, *Ars poetica*, I sec. a.C., afferma che la poesia è come la pittura, deve essere letta e riletta per comprenderne il senso («*Ut pictura poesis*»), ovvero «La poesia è come un quadro» o «Un quadro è come una poesia».

Ancora, Leonardo da Vinci ricorda che fra poesia e pittura vi è un nesso che le rende armonicamente complementari: «La pittura è una poesia che si vede e non si sente, e la poesia è una pittura che si sente e non si vede». «La pittura è una poesia muta, e la poesia è una pittura cieca» (Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, XVI sec.).

Questi miei interessi si erano già concretizzati nel 1963 con una mostra di poeti pittori alla storica Galleria «Il fiore» di Corrado Del Conte.

La mostra fu addirittura ricordata nella cronologia del maxicatalogo di *Continuità – Arte in Toscana* del 2002. Vi si legge: «La mostra della Storica Galleria di Corrado Del Conte costituisce una delle prime testimonianze dove si attua, secondo il principio di interdisciplinarietà, la commistione fra parola e immagine»².

Confortato da questi paradigmi e dalla presenza, nella nostra storia letteraria, di pittori poeti come Luigi Bartolini, Scipione, Filippo de Pisis, Virgilio Guidi, etc. continuai poi alle «Giubbe Rosse» a curare un programma interdisciplinare e presentare mostre di poeti pittori o amici dei pittori come Mauro Conti, Sirio Midollini, Giovanna Ugolini, la quale realizzò un album di ritratti intitolato *Poeti alle Giubbe rosse*. Questo, agli inizi.



Un palinsesto culturale organico

Poi, nel 1991, il Caffè fu rilevato dai fratelli Smalzi i quali, da mecenati, avviarono un palinsesto culturale organico insieme alla mia associazione «Novecento Poesia» che entrò di fatto nella loro gestione. Il molto impegnativo versante della poesia performativa fu gestito per intero da Liliana Ugolini. E del suo grande lavoro rimane la documentazione scritta e pubblicata in tre volumi e in un Dvd.

Giancarlo Viviani era rimasto direttore artistico, ma alla sua prematura scomparsa subentrò Massimo Mori. Anche con lui intrecciamo un ottimo rapporto e ospitammo poeti italiani e stranieri (francesi, slavi, cubani, ispano americani), riviste ed editori di rilievo nazionale.

Entrambi provenivamo dal grande circuito di poesia «OTTOVOLANTE» di cui lui era presidente ed io vicepresidente.

Riporto, a testimonianza, le sue parole, dal catalogo di un seminario riassuntivo del nostro lavoro, del 2005: «Molti anni sono passati da quando Franco Manescalchi, coinvolgendomi nella nascita di Pianeta Poesia, mi proponeva di dirigere il settore di poesia performativa. Si concludeva allora l'esperienza di OTTOVOLANTE, che con moltissimi altri creativi a livello nazionale ci aveva visti impegnati in mille manifestazioni poetiche; esperienza che ha lasciato molti segni e segnali che ho narrati e commentati in un volume sul Circuito della poesia e che sono ora anche raccolti, come materiale documentario, in un esauriente archivio alla Biblioteca Nazionale. Se in quell'esperienza il ruolo organizzativo aveva prevalentemente caratterizzato la mia presenza, non da meno l'attività di poeta performativo aveva lasciato tracce personali; rammento tra l'altro che curai nel 1987, nell'ambito di OTTOVOLANTE, la pubblicazione di un quaderno su poesia & performance. Era quindi con soddisfazione che verificavo come Manescalchi prevedesse in Pianeta Poesia un settore specifico per tale attività creativa e, per il primo anno, organizzai incontri esemplificativi e didattici sull'argomento (...) Peraltro non smettevo di programmare eventi poiché, dopo la prematura scomparsa del poeta Giancarlo Viviani, gli succedeva nel dirigere gli "Incontri letterari" allo storico caffè-letterario Giubbe Rosse, dove in seguito con la disponibilità del titolare Fiorenzo Smalzi si decideva di ospitare gran parte delle iniziative degli appuntamenti di Pianeta poesia. Quando lasciai il settore di Poesia Performativa per Pianeta Poesia proposi a ragion veduta a Liliana Ugolini di dirigere l'attività. Questo quaderno dimostra con quanta dedizione e professionalità ella abbia portato avanti l'impegno; impegno che ha anche messo in risalto la qualità della sua produzione nell'ambito del teatro di poesia (...) Grazie a Pianeta Poesia, e per l'encomiabile lavoro svolto da Liliana Ugolini, possiamo oggi avere un campionario della poesia in azione, esattamente a vent'anni di distanza da quando Manescalchi ed io pubblicammo un campionario di riviste di poesia che aprì in quest'ambito differenti attenzioni alla sociosemiotica della pratica poetica diffusa».

Così la stampa prese interesse a queste nostre manifestazioni che si succedevano settimanalmente e che coinvolgevano buona parte della cittadinanza «letteraria» e richiamano l'attenzione anche a livello nazionale e molti erano gli scrittori che chiedevano di essere inseriti nel nostro ciclo di incontri denominato *Pianeta Poesia*.

Nella rassegna a cura di Franco Manescalchi oggi tre poeti fiorentini

La Poesia mette la giubba

Lecture e performance al Caffè letterario

Liberi incontri fra i poeti contemporanei
L'autunno lirico delle Giubbe Rosse

E posso dire, senza falsa modestia, che se il nome delle «Giubbe Rosse» oggi circola come approdo possibile, (dopo che la remota stagione di Montale e i Grandi ospiti è ormai da tempo nei libri di storia) ciò è merito di Fiorenzo Smalzi, Giancarlo Viviani, Massimo Mori e nostro, insieme ad altri amici, prima fra tutti Mariella Bettarini, che hanno onorato il caffè alla pari e che in queste poche righe è impossibile elencare.

E quando i fratelli Smalzi, veri mecenati, nel 2009 cedettero il bar a gestori attenti più che altro, come è naturale, all'aspetto amministrativo, al bilancio, il grande lavoro di acculturazione era ormai compiuto.

Il nostro archivio contiene una cartella gonfia di locandine che pubblicizzavano incontri come questi.

“IL SELVAGGIO E DINTORNI: Da Mino Maccari e dal primo Bilenchi alla grande arte di Lorenzo Viani e di Ottone Rosai”

Con

VITTORIA CORTI

Interverranno

GIUSEPPE ANTONIO BRUNELLI, FRANCO MANESCALCHI



La continuità fra primo e secondo Novecento

Un altro aspetto che accomuna in modo trasversale la cultura fiorentina e la frequentazione, allora, alle «Giubbe Rosse», è in una tradizione che viene dal «Selvaggio» e che va da Mino Maccari e dal primo Bilenchì alla grande arte di Lorenzo Viani e di Ottone Rosai.

In questo *incipit* sono posti, come picchetti, nomi che segnano in modo indiscutibile la via della continuità che lega il primo col secondo Novecento e questo possiamo suggerire allo storico, circa il tema della continuità del primo col secondo Novecento. Anche se il secondo è stato oscurato dalla sovraesposizione del potere dei *media* sulla cultura dal vivo del nostro tempo. Il legame con questi maestri, comunque, aveva ormai i caratteri dell'episodicità.

Un personaggio «toscano»/europeo, per la sua creatività corrosiva, e che valicò le nebbie del tempo, fu Mino Maccari.

Addirittura devo a lui il mio battesimo di poeta. Infatti nel 1963 mi fu assegnato il premio «Alpi Apuane» da una giuria di cui anche lui faceva parte e che era composta da Anna Banti, Roberto Longhi, Giorgio Bassani e altri. Si trattava del mio primo premio per la poesia, uno dei pochi che ho ricevuto anche perché, a dire il vero, i premi mi procurano sempre un forte disagio.

Ma io ero al mare, al Lido di Camaiore, proprio a un passo dal Pasquilio, ed il telegramma d'invito rimase inesitato, e comunque Maccari per la prima volta fu assente dalla cerimonia per protesta contro il rumore derivato dall'aeroporto del Cinquale. Così dicono le cronache di allora. Questa fu la prima volta che non incontrai Maccari.

Nel 1983 decisi di fondare una rivista «provinciale» insieme a Paolo Codazzi. La chiamammo «Stazione di posta» (Firenze come posta di diligenze). Scrissi a Maccari che mi rispose inviando alcuni disegni. E questo fu il secondo battesimo.

Guarda caso, sul primo numero della rivista, oltre ai disegni di Maccari apparve una mia lunga intervista al «selvaggio» del secondo Novecento, a Gavino Ledda, autore di *Padre padrone*, mio amico da sempre. E questo introduce il mio contributo, per «Le Giubbe Rosse», per l'apertura al Sud e i suoi scrittori: da Salvatore Quasimodo a Raffaele Nigro, da Rocco Scotellaro a Rosa Maria Fusco, etc. in alcuni casi ospiti del Caffè. A questo punto Maccari e Sud si fusero. Non a caso in quegli anni apparvero alcuni calendari numerati di Maccari, in un laboratorio di Matera a noi molto vicino, e una piccola parte dei calendari confluì nella rivista «Stazione di Posta».

Si aggiunga che per la mia attività epigrammatica partecipai allo sviluppo del movimento dell'*humor grafic* che dialogava con Maccari e ne recuperava gli stilemi grafici, oltre a quelli di Wolinski, di Siné e di altri. E alle «Giubbe Rosse», una sera, tenemmo un incontro con la redazione di «Ca Balà», che era la rivista di riferimento.

Per quanto concerne Ottone Rosai, ricordo che la continuità nel secondo Novecento è attestata, oltre che dai suoi naturali discepoli, da presenze di rilievo assoluto apparentemente a lui distanti. Nelle mie assidue frequentazioni allo studio di Fernando Farulli, ricordo – con citazione di memorie che non è qui il caso di riportare – come il Maestro dei Costruttori descrivesse per me un'immagine di Rosai di alto profilo. Non solo, ma non disconosceva, fra altri modelli, un riferimento rosaiano, basilare nel suo operare. Penso di chiudere qui il mio intervento, lasciando, come si suole dire, molti fili sospesi e molti spazi vuoti, ma credo di avere tirato su qualche colonna, aperto una fi-

nestra per chi voglia approfondire il quadro della vita culturale alle «Giubbe Rosse» in quegli anni; e consegno a due testimonianze, una di Fiorenzo Smalzi, direttore dello storico Caffè, ed una di Vittorio Vettori, che di quella continuità generazionale era fra gli artefici, un commento sul mio operato.

Due testimonianze

Vittorio Vettori: «(...) Che farebbe Leopardi, hic et nunc a un passo dal XXI secolo nonché dal terzo millennio, in visita a San Firenze? Semplice. Si mescolerebbe con la gente svelto e diritto in un normale abito grigio così come nel pensiero si è finto di vederlo a Trieste Umberto Saba, e avrebbe allo stesso modo la non ostentata levità degli angeli. Si fermerebbe alle “Giubbe Rosse” con Fiorenzo Smalzi e i suoi fratelli, e con Massimo Mori, carezzando con gli occhi le orme di Montale, di Palazzeschi, di Papini, di Soffici, di Gatto, di Gadda, di Bigongiari, e fissando infine le celesti pupille sulle residue tracce di quell’ardente vento spirituale che dolorosamente si chiamava Dino Campana.

Poi lascerebbe le “Giubbe Rosse” e lievemente entrerebbe in una libreria per incontrarsi con Franco Manescalchi, che lo riconoscerebbe e a sua volta si farebbe riconoscere tenendo in mano la sua antologia *Nostos. Poeti degli Anni Novanta a Firenze*, edita dalla fiorentina Polistampa, e sussurrando non senza un velo di rossore sul viso un suo verso ispirato al vero mistero di San Leopardi: *E cerco nella Croce il Sole illeso*»³.
Fiorenzo Smalzi: «Con gratitudine mi rivolgo a Franco Manescalchi, una gratitudine che parte dalla nostra conoscenza avvenuta dopo l’acquisizione da parte della mia famiglia del mitico “Giubbe Rosse”. Ho seguito e frequentato l’autore nel suo percorso di penna (ora si può dire di computer) con fanciullesca curiosità. La sua città poetica percorre lo spazio temporale del secondo Novecento fiorentino con la semplicità e il ricordo di un archivio vissuto, dove personaggi di una cultura d’eccezione proponevano la loro poesia nell’indifferenza di una città matrigna, amata per la sua bellezza ispiratrice e odiata per la sua non riconoscenza. Sono sicuro che il mio Caffè abbia dato, con periodi alterni, l’attenzione dovuta ai nostri poeti emergenti e migranti; dico il mio, non per sottolineare l’arroganza della proprietà, ma come nell’affetto di un figlio verso un padre che ha saputo donare attenzioni e momenti indescrivibili. Nelle tre famose sale del negozio si narra che gli spiriti dei personaggi famosi che lo frequentavano facciano dono di ispirazioni che solo nei luoghi di intensa suggestione si riescono a trovare. Questo sembra accaduto anche a chi, delle nuove generazioni di cui scrive Manescalchi, vi si è fermato»⁴.

¹ Simonide, poeta greco, 556-468 a.C., in Plutarco, *Della gloria degli ateniesi*, II sec.

² *Continuità*, regesto generale, p. 177.

³ V. Vettori, *Leopardi alle Giubbe Rosse*, da *Un paradigma. Alle origini del “contemporaneo”: il mistero di San Leopardi* - In «Il Secondo Rinascimento» N° 65 marzo 1999).

⁴ F. Smalzi, *Un amico*, dalla postfazione al mio *La città scritta*, da *Quartiere alle Giubbe Rosse, la cultura della poesia del secondo Novecento a Firenze*, Edifir, Firenze 2005.



Uomo Planetario

UN TESTIMONE IN INCOGNITO

di Lamberto Pignotti



Un testimone in incognito, 1964, Collage su cartone, cm. 35x50.



IL VIAGGIO DELL'ANIMA: CAVALCANTI E CAPRONI A CONFRONTO

*degli studenti della classe 3C del Liceo Scientifico «E. Balducci» di Pontassieve
(coordinati dalla prof. Simona Giani)*

La poesia che travalica il tempo e lo spazio: questo il tema comune che può essere rintracciato nella ballatetta *Perch'ì' no spero di tornar giammai* di Guido Cavalcanti e in alcuni testi della raccolta *Il seme del piangere* di Giorgio Caproni, dedicati alla morte della madre. Le riflessioni che seguono sono il frutto di un lavoro svolto dalla classe 3C Liceo Scientifico dell'Istituto Superiore «Ernesto Balducci» di Pontassieve, coordinati dalla prof. Simona Giani.

Scrivere il dolore

Perch'ì' no spero di tornar giammai

Perch'ì' no spero di tornar giammai
ballatetta, in Toscana,
va' tu, leggera e piana,
dritt' a la donna mia,
che per sua cortesia
ti farà molto onore.

Tu porterai novelle di sospiri
piene di dogli' e di molta paura;
ma guarda che persona non ti miri
che sia nemica di gentil natura:



ché certo per la mia disavventura
tu saresti contesa,
tanto da lei ripresa
che mi sarebbe angoscia;
dopo la morte, poscia,
pianto e novel dolore.

Tu senti, ballatetta, che la morte
mi stringe sì, che vita m'abbandona;
e senti come 'l cor si sbatte forte
per quel che ciascun spirito ragiona.

Tanto è distrutta già la mia persona,
ch'i' non posso soffrire:
se tu mi vuoi servire,
mena l'anima teco
(molto di ciò ti prego)
quando uscirà del core.

Deh, ballatetta mia, a la tu' amistate
quest'anima che trema raccomando:
menala teco, nella sua pietate,
a quella bella donna a cu' ti mando.

Deh, ballatetta, dille sospirando,
quando le se' presente:
«Questa vostra servente
vien per istar con voi,
partita da colui
che fu servo d'Amore».

Tu, voce sbigottita e deboletta
ch'esci piangendo de lo cor dolente,
coll'anima e con questa ballatetta
va' ragionando della strutta mente.

Voi troverete una donna piacente,
di sì dolce intelletto
che vi sarà diletto
starle davanti ognora.
Anim', e tu l'adora
sempre, nel su' valore.
(Guido Cavalcanti)

Perch'io...

...perch'io, che nella notte abito solo,
anch'io, di notte, strusciando un cerino

sul muro, accendo cauto una candela
bianca nella mia mente – apro una vela
timida nella tenebra, e il pennino
strusciando che mi scricchiola, anch'io scrivo
e riscrivo in silenzio e a lungo il pianto
che mi bagna la mente...
(Giorgio Caproni)

Nella raccolta *Il seme del piangere* (1950-1958) Giorgio Caproni scrive svariate poesie che esprimono il suo dolore e il suo rammarico per la morte della sua amata madre. Tra queste troviamo *Perch'io...*, una breve poesia che ricorda per vari aspetti la ballata di Guido Cavalcanti, famoso poeta stilnovista del XIII secolo.

Nei primi versi della sua poesia Caproni si trova immerso nel buio della notte; nella sua estrema solitudine struscia un cerino e accende una candela bianca che rischiarava le tenebre. Così facendo, egli richiama un ricordo che illumina la sua mente; in questi versi troviamo dunque una contrapposizione tra il buio delle tenebre e il bianco della luce della candela, contrapposizione, questa, che viene ripresa anche nella seconda parte della poesia, dove invece la vela diventa simbolo della luce che squarcia le tenebre. Quest'ultima gli permette di riprendere in mano il «pennino» che, scricchiolando, crea un contrasto con il silenzio nel quale si accinge a scrivere parole di dolore, azione che lo rende pieno di tristezza, malinconia e angoscia perché rappresenta il ricordo della perdita di sua madre.

In questa poesia, come abbiamo già detto in precedenza, ci sono analogie con la ballata di Cavalcanti. La prima e più evidente è l'espressione «perch'io» che è presente all'inizio della poesia in entrambi i testi. Subito dopo scopriamo che entrambi i poeti vivono in una condizione di isolamento: Cavalcanti era stato esiliato da Firenze, la sua amata città, e così si era dovuto separare da colei che amava e dalla sua vecchia vita; invece Caproni era rimasto solo dopo la morte di sua madre, evento che aveva cambiato completamente la sua vita e che è ben presente nelle sue opere. Inoltre in entrambe le poesie gli autori sono colmi di dolore: Cavalcanti dice alla sua «ballatetta» che la morte lo sta «stringendo» e per questo la manda a dare un estremo saluto alla sua donna, mentre Caproni sta soffrendo molto per il triste ricordo di cui ci parla nella poesia.

(Noor Ashraf Abdalla, Nicholas Barbieri, Sasha Forconi,
Daniele Landi, Cristian Vestri)

Il viaggio dell'anima

Preghiera

Anima mia leggera,
va' a Livorno, ti prego.
E con la tua candela
timida, di nottetempo
fa' un giro; e, se n'hai il tempo,
perlustra e scruta, e scrivi



se per caso Anna Picchi
è ancora viva tra i vivi.
Proprio quest'oggi torno,
deluso, da Livorno.
Ma tu, tanto più netta
di me, la camicetta
ricorderai, e il rubino
di sangue, sul serpentino
d'oro che lei portava
sul petto, dove s'appannava.
Anima mia, sii brava
e va' in cerca di lei.
tu sai cosa darei
se la incontrassi per strada.
(Giorgio Caproni)

La poesia presa in esame, scritta da Giorgio Caproni nel 1959, appartiene alla raccolta *Il seme del piangere*.

Preghiera è dedicata ad Anna Picchi, la madre dell'autore, morta qualche tempo prima.

La poesia si presenta come una sorta di biografia immaginaria, in cui il poeta rievoca la madre ancora giovane, quando egli non era ancora nato, servendosi verosimilmente di racconti e fotografie di famiglia.

Nella prima strofa l'autore, ispirandosi alla ballatetta *Perch'ì no spero di tornar giammai* di Guido Cavalcanti, prega la sua anima di tornare indietro nel tempo e di andare alla ricerca di sua madre; chiede alla mente di immaginarsela ancora ragazza. In particolare fa riferimento, riguardo all'anima, alla sua candela timida, ovvero alla candela della memoria.

Anche Cavalcanti invita la ballatetta a portare con sé dalla donna amata la propria anima tremante. La differenza consiste nel fatto che, se Cavalcanti chiede alla sua anima di lasciare il suo corpo morente per andare dalla donna amata e rimanere con lei durante la sua vita, nei versi di Caproni quest'ultimo suggerisce alla sua anima di cercare a Livorno sua madre defunta. Quindi, in breve, possiamo concludere che, se nel primo testo l'anima si sposta definitivamente da una persona morente ad una viva, nell'altro caso l'anima viaggia in cerca di un defunto per poi tornare verso il poeta ancora in vita.

Prova del fatto che Cavalcanti si sente prossimo alla morte, è che egli affida all'anima anche la sua voce, che dovrà spiegare all'amata la sua situazione.

Nella seconda strofa di *Preghiera* Caproni afferma di essere tornato da Livorno dopo una ricerca senza risultato. Successivamente, rivolgendosi all'anima, sostiene che lei sarà più precisa e ricorderà la camicetta e il rubino di sangue sul serpentino d'oro che la madre portava sul petto.

Possiamo dedurre da questo che il poeta aveva ben presente nella sua mente l'immagine della madre giovane, fin nei più minuti particolari del suo abbigliamento, rievocati con struggente nostalgia.

Nella terza strofa Caproni esorta nuovamente l'anima a cercare la madre poiché in-



contrarla è il suo desiderio più grande (Tu sai cosa darei / se la incontrassi per strada). Questo forte desiderio dell'autore di incontrare la madre e la sua disperazione sono paragonabili a quelli provati da Guido Cavalcanti, sebbene l'amore e l'affetto esplicitato dai due poeti abbia connotazioni diverse, in quanto quello di Caproni è rivolto alla madre e quello di Cavalcanti alla donna amata.

(Edlira Abdiu, Matilde Bulli, Luca Calabrese, Emanuele Ferri, Matteo Naldi)

Messaggera di sentimenti

Ultima preghiera

Anima mia, fa' in fretta.
Ti presto la bicicletta
ma corri. E con la gente
(ti prego, sii prudente)
non ti fermare a parlare
smettendo di pedalare.
Arriverai a Livorno
vedrai, prima di giorno.
Non ci sarà nessuno
ancora, ma uno
per uno guarda chi esce
da ogni portone, e aspetta
(mentre odora di pesce
e di notte il selciato)



la figurina netta,
nel buio, volta al mercato.
Io so che non potrà tardare
oltre quel primo albeggiare.
Pedala, vola. E bada
(un nulla potrebbe bastare)
di non lasciarti sviare
da un'altra, sulla stessa strada.
Livorno, come aggiorna,
col vento una torma
popola di ragazze
aperte come le sue piazze.
Ragazze grandi e vive
ma, attenta!, così sensitive
di reni (ragazze che hanno,
si dice, una dolcezza
tale nel petto, e tale
energia nella stretta)
che, se dovessi arrivare
col bianco vento che fanno,
so bene che andrebbe a finire
che ti lasceresti rapire.
Mia anima, non aspettare,
no, il loro apparire.
Faresti così fallire
con dolore il mio piano,
e io un'altra volta Annina,
di tutte la più mattutina,
vedrei anche a te sfuggita,
ahimè, come già alla vita.
Ricordati perché ti mando:
altro non ti raccomando.
Ricordati che ti dovrà apparire
prima di giorno, e spia
(giacché, non so più come
ho scordato il portone)
da un capo all'altro la via,
da Cors'Amedeo al Cisterone.
Porterà uno scialletto
nero, e una gonna verde.
Terrà stretto sul petto
il borsellino, e d'erbe
già sapendo e di mare
rinfrescato il mattino,
non ti potrai sbagliare
vedendola attraversare.

Seguila prudentemente,
allora, e con la mente
all'erta. E, circospetta,
buttata la sigaretta,
accostati a lei soltanto,
anima, quando il mio pianto
sentirai che di piombo
è diventato in fondo
al mio cuore lontano.
Anche se io, così vecchio,
non potrò darti mano,
tu mormorale all'orecchio
(più lieve del mio sospiro,
messole un braccio in giro
alla vita) in un soffio
ciò ch'io e il mio rimorso
pur parlassimo piano,
non le potremmo mai dire
senza vederla arrossire.
Dille chi ti ha mandato:
suo figlio, il suo fidanzato.
D'altro non ti richiedo.
Poi, va' pure in congedo.
(Giorgio Caproni)

Nella prima parte della poesia *Ultima preghiera* il poeta invia la sua anima come se fosse una lettera e ha fretta che essa arrivi. La sua apprensione è anche relativa al pericolo che l'anima devii dimenticando il suo compito. Il gesto dello scrittore che presta la bicicletta introduce una nota quasi autoironica e comunque di realismo quotidiano nel contesto sublime e letterario del testo poetico. Nella seconda strofa scopriamo dove il destinatario risiede; l'autore continua inoltre a parlare con la sua anima come fosse una persona in carne ed ossa facendo previsioni varie, per esempio quanto durerà il viaggio o quanta gente incontrerà per strada; le rivolge inoltre moniti su cosa dovrà o non dovrà fare una volta raggiunta Livorno.

Il destinatario scopriamo ora essere la madre giovane. L'anima deve fare una ricerca accurata di questa all'albeggiare fra tutti i portoni della via, in una Livorno di inizio Novecento: un tuffo nel passato, per recuperare la memoria della vita quotidiana di una ragazza semplice, di cui il poeta conosce bene le umili occupazioni quotidiane («volta al mercato»).

Le piazze di Livorno agli occhi di Caproni sono aperte, le ragazze vive, dolci ed energiche; l'anima potrebbe essere attratta da tanto calore umano e dalla loro bellezza e essere rapita dalle gonne sventolanti alla brezza mattutina.

Caproni ammonisce l'anima di non aspettarle perché questo farebbe fallire definitivamente il suo piano. E Annina (la madre) sfuggirebbe alla sua anima come già è sfuggita alla vita.

Senza raccomandarle altro, l'autore ribadisce nuovamente il motivo per cui la manda



e le ricorda che la madre dovrà apparirle prima del giorno (quando era solita uscire); suggerisce all'anima di spiare tutta la via attentamente, da Cors'Amedeo al Cisterone, poiché ha scordato quale fosse il portone della casa livornese. Questa strofa sottolinea nuovamente il desiderio struggente di ritornare con la memoria ai cari luoghi del passato, richiamati con minuziosa precisione. Annina avrà dei segni distintivi: porterà uno scialletto nero e una gonna verde e sul petto terrà il borsellino; vedendola attraversare l'anima non potrà non riconoscerla.

Caproni esorta la sua anima a seguire attentamente la madre, e ad avvicinarsi soltanto quando il suo pianto diventerà pesante come piombo nel suo cuore. Le dovrà mormorare all'orecchio ciò di cui si pente (sono inevitabili le incomprensioni anche fra persone che si amano), con un sospiro lieve, abbracciandola alla vita con un gesto tenerissimo, perché il figlio che ha mandato l'anima da quella madre ancora fanciulla si sente anche il suo fidanzato.

Questo testo può essere confrontato con la ballatetta di Guido Cavalcanti. In entrambi i testi vi è un «messaggero» dei sentimenti del poeta, che nel testo di Caproni è l'anima, mentre nella poesia di Cavalcanti è la ballatetta stessa, ed è un messaggero che deve essere veloce, deve fare in fretta. Il destinatario è sempre una donna, per Cavalcanti l'amata e per Caproni la madre giovane, che quindi può assumere, oltre al ruolo materno, quello di fidanzata. La donna che riceverà il messaggio è oggetto in Cavalcanti di una descrizione che si riduce a pochi elementi stilizzati (cortesia, donna piacente, dolce intelletto, valore), mentre la figura di Annina è rievocata con puntuali notazioni (lo scialletto nero, la gonna verde, il borsellino sul petto), che delineano (come in una fotografia) una ragazza del popolo di inizio Novecento, nella sua semplice eleganza. Comune ad entrambi i testi poetici è l'impedimento per cui l'autore non può recarsi lui stesso dalla donna. Se in Caproni esso è rappresentato dal tempo che separa il presente dalla gioventù di Annina, per Cavalcanti è la malattia che lo affligge ed anche l'esilio da Firenze a cui era stato condannato. Importante poi la raccomandazione da parte dell'autore al messaggero di non distrarsi dal proprio compito. In Cavalcanti il rischio è di incontrare persone villane ed ostili; chi non ha il cuore nobile potrebbe ostacolare la ballata messaggera di amore o muovere rimproveri, provocando angoscia nel poeta. I pericoli che elenca Caproni sono invece molto concreti: la distrazione potrebbe venire dalle grandi e vive ragazze livornesi. La maggiore concretezza di Caproni emerge anche nella descrizione di ciò che la ballatetta incontrerà nel suo viaggio e anche del viaggio stesso; la poesia si arricchisce di particolari realistici, tratti dalla vita quotidiana («Ti presto la bicicletta (...) buttata la sigaretta»), che donano al messaggero una caratterizzazione molto umana: sembra quasi un messaggero in carne e ossa. Infine il contenuto del messaggio: sospiri, dolore, sconvolgimento interiore nel caso di Cavalcanti; un tardivo rimorso nel caso di Caproni.

(Manuel Bagnoschi, Fausto Caldini, Duccio Marziali,
Niccolò Nocentini, Andrea Torrini, Davide Vullo)



IL CARPE DIEM AI TEMPI DEL WEB

degli studenti della classe 5A del Liceo Scientifico «A. Gramsci» di Firenze
(coordinati dal prof. Marco Salucci)

La poesia travalica i secoli e si adatta ai cuori, alle menti e ai costumi contemporanei, come dimostra il *carpe diem*

oraziano, che trova la sua attualità nel *You Only Live Once* (YOLO), di grande

successo nell'era *Web*, che risponde alla stessa profonda esigenza di vivere intensamente il presente e

sfuggire così alla paura del futuro che è anche paura della morte.



You Only Live Once

Apparso in età augustea con Orazio, il termine *carpe diem* indica un'idea che, nella versione adeguata alla più recente tecnologia, è ancora attuale sotto forma di *hashtag* con l'acronimo YOLO: *You Only Live Once*. YOLO ha un grande successo presso i *social network* dal 2011, grazie al singolo discografico del rapper A. G. Drake, *The Motto*, e contiene in sé l'invito a godersi la vita; lo aveva già cantato, qualche secolo prima, Lorenzo il Magnifico che, nel celebre *Trionfo di Bacco e Arianna* scrive: «(...) chi vuol esser lieto sia, del domani non c'è certezza». Ma, ancora più indietro nel tempo, già dai versi del *Carpe V* di Catullo, precedenti all'ode oraziana, traspariva il desiderio di vivere la vita a pieno, senza curarsi delle critiche altrui; su un'altra linea di pen-



siero si colloca Seneca, la cui dottrina filosofica afferma l'importanza di cogliere l'attimo nella sua durata qualitativa, perseguendo il perfezionamento interiore, senza rimpianti verso il perduto passato, né futili speranze nel misterioso futuro. Infatti «*punctum est quod vivimus, et adhuc puncto minus*» («è un istante quello che viviamo, anzi meno di un istante»). La filosofia di Seneca si pone come quindi *medicamentum animi*, una proposta risolutiva dell'ansia per il domani legata alla paura della morte; la poesia oraziana, maggiormente concentrata sul piano umano, propone il *carpe diem* come stile di vita alla luce del fatto che ciò che accadrà, oltre a non appartenerci, serba in sé la morte.

La poesia, ieri quanto oggi, offre una rappresentazione coerente e profonda del rapporto conflittuale tra l'io e la realtà naturale, storica e individuale. Il concetto contenuto nel motto *carpe diem* è rimasto inalterato attraverso i secoli: in un'epoca che sarà a lungo dominata dal positivismo, Leopardi offre un pensiero decisamente controcorrente: nel pieno dell'ingenua e incondizionata fiducia ottocentesca per il futuro, il suo *Passero solitario*, che rimpiange una giovinezza non vissuta, è malinconico quanto lo è l'animo di Orazio nell'ottimismo dell'età augustea. La presenza costante attraverso i secoli di voci dissonanti rispetto a un senso comune fiducioso nel domani mostra che la contrapposizione fra i due punti di vista non è meramente ideologica, ma coinvolge l'uomo nella sua essenza in ogni epoca e in ogni società: ecco che l'essenza dell'ode oraziana non solo è arrivata fino ad oggi ma ha anche preso la forma di uno *slang* odierno.

Quattro lettere per indicare dunque un concetto assai antico e complesso: YOLO è di per sé un inno alla vita da vivere senza preoccupazioni; un invito a vivere intensamente le emozioni intense, a seguire il naturale istinto al vivere stesso. È un invito a immergersi nel presente ma che, se portato all'esasperazione, può fornire una giustificazione a comportamenti impulsivi e costituire una spinta all'edonismo esasperato. Infatti, se da un lato contiene in sé la giustificazione della pulsione che conferisce valore a ogni attimo, dall'altro può portare alla ricerca del piacere perseguendo un cieco edonismo molto lontano dall'oraziana *aurea mediocritas*, ovvero da quella morigeratezza che secondo il poeta deve essere ricercata in ogni aspetto della vita.

Il presente, da vivere come un dono

Cos'è YOLO oggi? Esattamente quello che era ieri: quella voce interiore (una voce che dovrebbe essere particolarmente ascoltata dai giovani proprio perché, in quanto giovani, essi sono, potremmo dire, «naturalmente positivisti») che ci ricorda che ogni attimo è nostro, interamente nostro proprio e solo perché quando sarà passato non ci apparterrà più. Pertanto l'attimo va vissuto appieno, intensamente, assaporandone tutte le sue sfaccettature, nella consapevolezza del dono prezioso che esso costituisce per la vita. Non pochi, a torto o a ragione, hanno notato che il sostantivo «presente» indica tanto il tempo attuale quanto un dono.

Si potrebbe dire che non serviva introdurre il termine YOLO nel gergo giovanile del XXI secolo, che esso non ha aggiunto niente di nuovo ad un concetto tanto antico; che si tratta solo di un anglicismo, l'ennesimo nella lingua italiana benché uno dei pochissimi nella lingua latina. Come negarlo? Non è abbastanza per essere un ideale,

eppure è qualcosa di più di una mera sigla; è piuttosto un concetto in cui ritrovarsi, una ragione in più per vivere le emozioni, un nome da dare a quella voce che ci invita a non rimandare al domani ciò che è davvero importante oggi. In corrispondenza delle scelte che la vita ci obbliga a fare, forse oggi con una frequenza accelerata rispetto al passato, YOLO costituisce un'indicazione a scegliere, un *memento mori* contemporaneo, una sorta di *chiù* pascoliano rivisitato. Esso ci mette, anche in modo scherzoso se preceduto da un *hashtag* e seguito da un'emoji sorridente, davanti alla consapevolezza che si vive una volta sola e che perciò la vita va non solo vissuta ma valorizzata. Chi accusa i giovani di vivere e agire con superficialità per aver smarrito la differenza fra la vita reale e quella virtuale dovrebbe considerare il fatto che è proprio tra i *teenagers* che YOLO ha cominciato a diffondersi. Noi vorremmo qui, all'opposto di quello che forse ci si aspetterebbe, dare un'interpretazione positiva di questo fatto: non un segno che conferma la sostituzione della vita reale con quella virtuale, ma al contrario la manifestazione del desiderio dei giovani di emozionarsi, di fare esperienze reali; talvolta anche in modo impulsivo, sì, ma proprio per ciò rifiutando di lasciarsi scorrere la vita davanti agli occhi come un film. È il segno del desiderio di essere protagonisti in prima persona di quanto accade, non di rado anche violando regole di comportamento non sentite come proprie. Spesso l'agire impulsivo dei più giovani è immaturità agli occhi degli adulti, ma affermazione di una ancora non regolata «volontà di vivere» agli occhi dei protagonisti perché essi sanno che quell'esperienza non tornerà e non vogliono rimpiangere l'occasione perduta. Se si ritiene che l'«agire impulsivo» determini solo comportamenti biasimevoli, allora significa che si è trascurato il fatto che esso è ciò che, ad esempio, spinge un innamorato a dichiararsi all'amata.

Una pur sommaria panoramica della «cultura» giovanile non può omettere di citare la musica nella quale si trovano numerosi i brani ispirati al *carpe diem* (a mero titolo di esempio, da *Vivi davvero* di Giorgia a *Ora* di Jovanotti, da *La vita è adesso* di Baglioni a *Senza fare sul serio* di Ayane). Ciò a dimostrazione ulteriore del fatto che la poesia non resta confinata fra le pagine dei libri o nelle accademie, ma coinvolge tutti, anche coloro che non ne sono consapevoli. Nessuno può rimanere indifferente ai contenuti espressi dalla poesia poiché essi si trovano nell'animo di tutti. Cambia la forma per adeguarsi alle diverse modalità comunicative, ma cambia solo per essere ascoltata da orecchie nuove. La continuità fra l'oraziano *carpe diem* e il gergale YOLO simboleggia la forza della poesia, la sua duttilità funzionale allo scopo di raggiungere cuori e abitudini di uomini che vivono in epoche, nazioni e classi sociali diverse. Dunque, per concludere da ciò da cui abbiamo iniziato, non c'è da stupirsi se il concetto del *carpe diem* riproposto nella musica e nei *social network* giovanili ha avuto tanto successo anche fra coloro che l'Ode 11 del libro I dei *Carmina* oraziani non l'ha mai letta.

(F. Bonacorsi, L. Borrini, E. Merlini, E. Lo Russo, L. Pelissier)

Con gli occhi dei poeti

(Volume monografico speciale a cura di Rosalba de Filippis, Luca Lenzini,
Miriana Meli, Roberto Mosi, Severino Saccardi e Simone Siliani)

Ricordarsi



Alessandro Fo
Mariella Bettarini
Giuseppe Panella

Margherita Loconsolo
Margherita Loconsolo
Laura Bozzi



«ARIA STRAPPATA CENTIMETRO PER CENTIMETRO AL VUOTO»: RICORDO DI PIERLUIGI CAPPELLO

di Alessandro Fo

Questa libertà, autobiografia in forma di romanzo del poeta Pierluigi Cappello, si ferma alla data del terribile incidente che cambiò la sua vita. È la storia di un bambino che scopre nelle piccole cose e negli accadimenti della sua infanzia felice il seme della bellezza e della poesia, che lo accompagnerà per tutto il resto della sua vita travagliata dalla infermità. Un seme (coltivato con caparbia volontà e strappato a condizioni di vita sempre più impervie) che darà frutti importanti, che gli varranno il riconoscimento di numerosi e prestigiosi premi letterari.

*Ad Anna De Simone,
industriosa, umile «formichina»
al servizio della bellezza e della poesia.*

Quel seme prezioso

Il 1° ottobre del 2017, appena oltre il traguardo del cinquantesimo compleanno, si è spento Pierluigi Cappello, una delle voci più limpide della nostra attuale poesia, italiana e in friulano. Poche persone hanno come lui saputo portare una testimonianza



tanto diretta ed evidente dell'importanza della cultura, specialmente letteraria, e in particolare della poesia, nell'esistenza di ciascuno di noi.

I tratti principali della sua vita sono consegnati a *Questa libertà*, l'autobiografia in forma di romanzo uscita nel 2013 da Rizzoli. E non è per un caso se quel racconto inizia quando Pierluigi ha 5 anni e mezzo e termina quando ne ha appena 18. Ci aspetteremmo che l'autobiografia di un poeta raccontasse i primi esperimenti letterari, i primi successi, incalzati poi dal progressivo affermarsi, sottolineato da pubblicazioni sempre più rilevanti e dai premi più prestigiosi. E invece ci troviamo davanti alla piccola storia di un bambino e di come si sia depositato in lui il seme di un'attenzione alla bellezza e all'arte, per crescere sempre più rigoglioso in mezzo alla scoperta di nuovi mondi, e divenire poi l'ancora di salvezza nel momento del più tragico snodo della vita.

Nato a Gemona l'8 agosto del 1967, Pierluigi è cresciuto a Chiusaforte, in una casa costruita pietra su pietra, con metodici risparmi e immensa fatica dai suoi antenati, in cima a un colle. «Quella casa è stata il luogo da dove si è irradiata la mia alba, tre anni di ricordi in tutto, tre anni di solitudine e libertà»¹. Sono gli anni fra i 5 e gli 8 e mezzo, e abbracciano la prima lontana memoria di uno di quei momenti alti che ti accompagnano poi per tutta la vita. Un momento che più volte riaffiora nelle successive poesie: «(...) lì, d'inverno, aspettavo il ritorno di mio padre. Lavorava ad Arnoldstein come scaricatore, tornava la sera sotto una cerata verde (...) mio fratello e io gli correavamo incontro abbracciandogli le gambe nella penombra del corridoio. Nei suoi pantaloni di velluto a coste si fermava l'odore del lavoro, limatura di ferro, grasso di camion, legno, catrame»². E fu là in alto che una notte il possente zio traghettò Pierluigi oltre la sua paura del buio, con una cura semplice, amorosa, consegnata ora alla poesia *Colore* (in *Stato di quiete*). Lassù Pierluigi sentì per la prima volta di appartenere al cielo³: a coloro che volano con la fantasia e con il cuore, che aspirano a dominare i paesaggi, a librarsi nell'aria. Lassù quel padre leggendario trasportò di peso sulla propria schiena, lungo un'erta ripidissima, il così necessario e quasi fantastico strumento che era una lavatrice. E ancora, lassù, decise di aggiungere alle rate del prodigioso elettrodomestico quelle dei colorati volumi dei *Quindici*, per fare felice il bambino già appassionato della lettura, e ansioso di cominciare a controllarlo per davvero, il mondo, sui tappeti volanti di quell'enciclopedia. «Era l'anno della lavatrice. (...) Era felice della mia felicità, quel sabato»⁴. Era appena il 1975, e Pierluigi aveva 7 anni: ma, come in un fantastico calendario orientale che disponga il tempo sotto le insegne di figure importanti, quello resta «l'anno della lavatrice». L'anno, anche, dell'enciclopedia.

Pierluigi aveva nove anni quando, alle 21 del 6 maggio 1976, la prima scossa del violento terremoto del Friuli abbatté la vecchia casa: «(...) le tegole lasciarono il tetto come uno stormo di uccelli terrorizzati»⁵ e s'impose «(...) un nuovo concetto di normalità. Normale era aver avuto parenti morti nelle zone più colpite, normale era che molti genitori si ubriacassero, normale che alcuni di noi venissero picchiati, normale che si vivesse in baracche di legno gelide d'inverno e torride d'estate (...)»⁶.

La precocissima vocazione di sognatore

La letteratura conquistò Pierluigi fin da bambino: la *Chanson de Roland* accese la sua precocissima vocazione di sognatore, e l'*Addio alle armi* di Hemingway, ricevuto in

dono dalla maestra, gli insegnò che ogni nuovo libro ci porta in dotazione un nuovo sguardo (altrui, che così diviene nostro), moltiplicando le nostre capacità di capire. Il 15 settembre del 1976 una seconda forte scossa costrinse donne e bambini di Chiussaforte a sfollare sulle coste adriatiche. Quando rientrarono nella primavera del 1977, in un concorso scolastico di composizione sull'idea del *Ritorno*, fu proprio il suo tema a vincere. In premio, oltre a un assegno, soprattutto un libro sulla storia del volo, la *Guida agli aerei di tutto il mondo*, mirabilmente illustrata con ogni sorta di modello di velivolo, che aggiunse nuove ali alla sua sete di spazi alti e illimitati. Aveva 10 anni. Dopo la licenza media, scelse l'Istituto Aeronautico a Udine. Nell'estate del 1982, quindicenne, mentre andava a fare il bagno lungo un fiume, il «mezzo bambino» che era ancora in lui lo spinse ad arrampicarsi su un ippocastano. Sistematosi su una sella naturale alla congiunzione fra i rami e il tronco, si abbandonò alla lettura di un grade capolavoro: il *Moby Dick* di Melville. «In cima a un albero, con un libro in mano, tu sei il nodo in cui si incrociano e si allacciano diverse forme di intimità. (...) In quella pancia di verde sei protetto da una segreta dolcezza: purché tu lo voglia, puoi vedere senza essere visto e le ore che scorrono veloci al di fuori di essa sono trucioli, diventano la segatura dei giorni». Ancora una volta dall'alto, installato nel «suo» cielo, su una macchina volante predisposta dalla natura.

A 16 anni, fra le passioni e speranze che ogni ragazzo coltiva, Pierluigi nutriva anche quella della corsa: era un velocista (100 metri in 11 secondi e 4). Ma un pomeriggio accettò un passaggio in moto da un amico, la moto uscì di strada e si schiantò su una roccia. L'amico morì, Pierluigi riportò lesioni gravissime, che hanno trasformato la sua esistenza in un calvario ospedaliero, e l'hanno costretto per sempre su una sedia a rotelle. Il commento del medico accompagna la diagnosi con le parole delle condanne a vita: «Fine pena mai»⁷.

Un letto divenuto «tappeto volante»

Quando nel letto d'ospedale cominciò a riaffiorare all'esistenza, Pierluigi chiese che gli portassero *Moby Dick*. Il libro letto e «rivissuto» non molti mesi prima – dal cielo – comodamente seduto a cavalcioni di un ramo nel cuore dell'ippocastano che lo fasciava e cullava. In quel tempo felice e ancora spensierato, il fervore dei lavori di ricostruzione si era mescolato con le manovre navali degli uomini di Achab, che lui contemplava e riviveva dal suo «albero maestro», rievocato nella foto di copertina⁸. In ospedale, ricominciò da lì, e racconta come le posizioni che, leggendo ora a letto, era costretto ad assumere lo aiutarono a riprendere contatto con il suo corpo, con le parti ora rimaste insensibili per i danni riportati. Avrebbe da ora volato solo più con la fantasia: ma ha avuto il coraggio di affermare che, con il tempo, anche il letto è divenuto per lui «un tappeto volante». C'è una delicata foto di quei giorni, che lo ritrae assorto, nel suo letto, con le pagine del libro aperte davanti. È un giovane molto bello, tranquillo, che nessuno – da fuori – direbbe mai che stia vivendo una tra le esperienze più difficili che a un uomo possa avvenire di vivere.

Il suo enorme cuore ha saputo «incassare» e trasformare la disgrazia in nuovo valore. Questa maturazione si è poi tradotta in poesia, sempre più nitida e profonda. L'editore Rizzoli ha fatto di lui uno dei propri autori più significativi, e nel suo catalogo ol-



tre al «romanzo» *Questa libertà* e ai saggi di *Il dio del mare*⁹, si possono trovare ora tutte le sue poesie «riconosciute»: la silloge che egli stesso curò nel 2013 con il titolo di *Azzurro elementare* – ancora il cielo, dopo la raccolta intitolata *Aspetto di volo*¹⁰ – e le ultime poesie che con caparbia volontà ha strappato a condizioni sempre più impervie negli anni scorsi: sono uscite sotto il Natale del 2016 con il titolo *Stato di quiete* (in appendice, l'accurata bibliografia delle sue opere e degli interventi critici che lo riguardano, curata dalla sempre generosa, splendida Anna De Simone). Per questo piccolo libro di stupefacente nitidezza – in cui spiccano testi come il ricordato *Colore*, che potrebbero essere rubricati fra le più belle poesie della letteratura italiana – vorrei ripetere le parole che lui stesso mi scrisse nell'aprile 2002 a proposito del precedente *Dentro Gerico* (anch'esso ora riassorbito in *Azzurro elementare*), in una delle prime lettere che mi indirizzò dopo che, come scrive in un'altra sua lettera (del giugno di quell'anno), «ci eravamo riconosciuti»: «(...) vedrai, è un libro necessario: aria strappata centimetro per centimetro al vuoto».

Fra movimento e immobilità

Lodevole impresa, quella di Francesca Archibugi, aver voluto a sua volta salvare questa vicenda con i mezzi del cinema nel suo film del 2013 (in commercio come DVD) *Parole povere*. Fra le testimonianze di vari amici di Pierluigi, il poeta Gianmario Villalta racconta di avergli più volte sentito affermare di sentirsi fortunato, che alla fine quell'incidente poteva considerarsi anche una provvida sventura: e che, nonostante il molto tempo investito nel puro e semplice tentativo di sopravvivere, era riuscito a combinare comunque qualcosa.

A presentarmi Pierluigi è stato, in qualche modo, il poeta tardolatino che ha dirottato sui classici il mio viaggio personale: Rutilio Namaziano. Dopo una conferenza sul suo poemetto *Il ritorno*, il giovane studioso Maurizio Zuliani mi segnalò che un poeta friulano aveva scritto un acrostico su Rutilio. Infatti, nella sua raccolta *La misura dell'erba*¹¹, Pierluigi studia già il tema (poi cruciale nelle sue poesie, e forse non sempre in piena consapevolezza) del conflitto fra movimento e immobilità, scegliendo a suoi campioni Rutilio Namaziano, cioè un poeta che «parte» e vorrebbe restare, e Umberto Saba, che invece è un poeta che «resta», con nostalgia e quasi ansia del partire. Così cercai un contatto, e conobbi sia Pierluigi (all'epoca ricoverato per una lunga degenza nell'ennesimo dei suoi tanti ospedali), sia Anna De Simone, l'autentico angelo che lo ha seguito e aiutato in tutti questi anni nel suo itinerario di artista.

Dei molti momenti che ci hanno legato vorrei ricordare qui quello forse più toccante, quello in cui ho potuto vedere «in diretta» l'amico nell'istante in cui si accendeva una delle sue più grandi felicità. Nell'agosto del 2010 Pierluigi figurava nella cinquina finale del Premio Viareggio con la bellissima silloge pubblicata nelle eleganti edizioni del nobile amico Nicola Crocetti *Mandate a dire all'imperatore*. Anche questa era stata una raccolta d'«aria strappata centimetro per centimetro al vuoto». Pierluigi viveva allora a Tricesimo in una delle baracche di legno offerte dal governo austriaco ai terremotati. I suoi più cari amici fanno bene come, di tanto in tanto, lui telefonasse a ognuno di loro per leggergli una nuova poesia di quelle che, centimetro per centimetro, conquistavano lo spazio di una nuova silloge. Durante una di queste telefo-

nate di pura poesia, mi confidò che ormai la sua vecchia casetta imbarcava acqua e spifferi, ed era esposta agli attacchi dei topi. Ma di tentare cambiamenti non se ne parlava: ora non poteva provvedere perché – se si fosse distratto per occuparsi di quei pochi «metri crudi» –, avrebbe, lo sentiva, «perso il libro».

La Commissione giudicatrice per l'edizione 2010 del «Premio Viareggio» si sarebbe riunita a designare il «supervincitore» di ciascuna sezione solo il 26 agosto, cioè il giorno immediatamente precedente a quello in cui l'esito sarebbe stato reso noto in conferenza stampa, e si sarebbe tenuta quindi, in serata, la Premiazione. Le condizioni di salute di Pierluigi non gli permettevano quasi di affrontare alcun viaggio, figuriamoci un viaggio tanto lungo come quello da Tricesimo, dove viveva, a Viareggio. Non era quasi pensabile tentarlo, nemmeno in caso di definitiva vittoria, e comunque non in un'unica soluzione. Avventurarsi comunque, pur senza alcuna incertezza? Pierluigi decise di rischiare e di suddividere la spedizione in due tappe. Con l'aiuto di una squadra di amici generosi, organizzò una sorta di ambulanza, in cui viaggiava sdraiato, e, quella famosa vigilia, fece tappa in un Motel sull'autostrada, nei pressi di Bologna. Se lì avesse appreso la notizia della vittoria, l'intera compagnia avrebbe proseguito la mattina seguente per Viareggio. Altrimenti, sarebbero rientrati tutti a Tricesimo. Da Siena, dove vivo, io lo raggiunsi in quel Motel. E quando uno dei giurati telefonò – era Mario Graziano Parri, che si era molto battuto per lui, ed era particolarmente in ansia, sapendo di un simile viaggio –, capitò proprio a me di ricevere la chiamata e di vivere con Pierluigi quel momento (che ho potuto fermare in una fotografia che lo coglie stanco e provato in un letto). Il giorno dopo eravamo a Viareggio.

Affabile, brillante e allo stesso tempo umile

In una delle foto della conferenza stampa, nel cielo dietro di lui si libra un aquilone. Pierluigi era bello, affabile, brillante, e allo stesso tempo umile – e vero poeta. Fino dalle sue prime prove, la cultura italiana ne ha riconosciuto la statura: fra i vari altri, ha ricevuto i premi «Bagutta», «Montale», «Pisa», il Superpremio San Pellegrino 2007, il Premio Speciale della Giuria «Lagoverde 2010», il «Viareggio-Rèpaci», il Premio «Vittorio De Sica 2012» (consegnatogli dal presidente della Repubblica Giorgio Napolitano il 6 novembre 2012), il Premio «Maria Teresa Messori Roncaglia ed Eugenio Mari» dell'Accademia dei Lincei, il Premio letterario internazionale «Terzani» *ex aequo* con Mohsin Hamid (2014). Nel 2013 ha ricevuto dall'Università di Udine la laurea in Lettere *honoris causa* in Scienze della Formazione (27 settembre), e la cittadinanza onoraria dalle città di Udine (5 dicembre) e di Tarcento (13 dicembre). Così poesia e letteratura hanno ricompensato Cappello per lo spirito quasi religioso con cui si è avvicinato ai loro meravigliosi segreti, per il rispetto con cui trattava anche i libri falliti che gli giungevano in lettura: «(...) dietro questi non-libri, rimane la potenza del gesto di chi li ha scritti; uomini e donne che, come me, magari avranno impiegato anni per mettere insieme cinquanta poesie, che avranno mobilitato l'intero ventaglio delle proprie risorse – non importa quanto inadeguate – nel tentativo di consegnare al mondo l'incantesimo della scrittura riuscita»¹².

Una delle tante sue bellissime poesie, (da *Mandate a dire all'imperatore*) recupera tutta la sua gentile proiezione verso le figure amate, da quella distanza che spesso im-



pone la vita (e tanto più a chi ha conosciuto deprivazioni di libertà quali quelle con cui Pierluigi ha dovuto sempre misurarsi):

Da lontano

Qualche volta, piano piano, quando la notte si raccoglie sulle nostre fronti e si riempie di silenzio e non c'è più posto per le parole e a poco a poco ci si raddensa una dolcezza intorno come una perla intorno al singolo grano di sabbia, una lettera alla volta pronunciamo un nome amato per comporre la sua figura; allora la notte diventa cielo nella nostra bocca, e il nome amato un pane caldo, spezzato.

«lo appartenevo al cielo»

I suoi ultimi anni sono stati allietati dalla nascita della nipotina Chiara. Per lei, e quasi a seguito di una giocosa «commissione» della bambina, ha dato vita a una collezione di trentatré poesie per l'infanzia: *Ogni goccia balla il tango*¹³. Nella loro apparente semplicità, queste liriche aeree fanno leva su tutti i minuscoli segreti dell'arte poetica, dal mettere in posa un qualunque aspetto della vita per ritrarlo con delicatezza sotto un nuovo sguardo, fino alle musiche dei puri intrecci di suoni. Molti sono i ritratti di animali. E una volta di più si tratta, in grande maggioranza, di animali deputati al volo, insetti o uccelli pronti a librarsi da ogni angolo delle pagine. L'ho già ricordato, il destino è fermato in una pagina di *Questa libertà*: «lo appartenevo al cielo».

L'ultima poesia dell'ultima raccolta, *Stato di quiete*, è una breve lirica separata da un foglio bianco, e presentata senza alcun titolo, in corsivo. In qualche modo racchiude tutta la sua sensibilità: la vicinanza alla natura e ai giochi infantili, la fede nelle parole, e nei loro riti, che lasciano il cuore più intimo e prezioso di ogni nostra realtà:

*Costruire una capanna
di sassi, rami, foglie
un cuore di parole
qui, lontani dal mondo.*

¹ P. Cappello, *Questa libertà*, Rizzoli, Milano 2013, p. 49.

² Ivi.

³ Ibidem, p. 106.

⁴ Ibidem, p. 95.

⁵ Ibidem, p. 51.

⁶ Ibidem, p. 100.

⁷ Ibidem, p. 132.

⁸ Ibidem, pp. 152-57.

⁹ P. Cappello, *Il dio del mare*, Rizzoli, Milano 2014.

¹⁰ Id, *Aspetto di volo*, Crocetti, 2006, ora riassorbita in *Azzurro elementare*, 2013.

¹¹ Id, *La mistura dell'erba*, Ignazio Maria Gallino, Milano 1998, 2000.

¹² Id, *Questa libertà*, cit., p. 60.

¹³ Id, *Ogni goccia balla il tango*, Rizzoli, Milano 2014.



LA GRANDE VOCE POETICA DI GABRIELLA MALETI

di Mariella Bettarini

Una instancabile vena creativa, quella di Gabriella Maletti, che ha abbracciato, oltre alla poesia, molte altre forme espressive, dalla fotografia ai video, ai documentari d'arte, alla critica, all'editoria. Opere che hanno parlato di lei e per lei in un dialogo continuo con la cultura del suo tempo: poeti affermati e giovani promesse, che ha scoperto e contribuito a valorizzare, nella lunga collaborazione con l'autrice di questo testo di omaggio, che qui ricorda l'amica, oltre che la geniale collaboratrice.



Di *famiglia contadina*

Desidero occuparmi di una grande voce poetica: quella di Gabriella Maletti, purtroppo deceduta a Firenze il giorno di Pasqua del 2016. Di *Famiglia contadina*¹ (è questo il titolo del suo primo libro di versi), nata a Marano sul Panaro, in provincia di Modena nel 1942, Gabriella Maletti aveva vissuto molti anni a Milano, per trasferirsi a Firenze nel 1981.

I suoi studi si fermarono alla terza Media, e di questo Gabriella si vergognava, pensan-



do alla mancanza di una laurea, come se la poesia, la scrittura fossero obbligatoriamente legate a studi complessi ed «ufficiali». Ma la sua straordinaria poesia (quattordici libri pubblicati), la sua narrativa (sei volumi, uno dei quali, *Amari asili*, del 1994², tradotto in inglese); le sue magnifiche fotografie e i suoi numerosissimi video-film, documentari e video d'arte, hanno «parlato» (e parlano) di lei e per lei.

Così, tra i molti poeti e critici che la seguivano e la stimavano, Mario Luzi scriveva in una lettera del dicembre 1988, posta a prefazione del libro *Memoria*³: «Cara Gabriella Maleti, (...) nella scrittura si risolve tutto il suo fervore, il suo dolore: non per un alibi trovato, non per stregoneria liberatoria, ma perché l'assurdo e l'incompreso si umanizzano nell'essere detti o inseguiti dalla dizione felice se non altro di questa vittoria. (...) Un aumento vitale della lingua mi pare il suo *atout*, il suo speciale talento. E può immaginare quanto lo senta congeniale alle mie stesse ambizioni. Mi ha dato dunque piacere leggerla, un autentico piacere».

Ma veniamo a citare direttamente qualche suo verso (questi sono tratti, appunto, dal libro *Memoria*):

XVII

Come avanza cieco
ciò che non predispongo.

Compare ciclico
da lontano
tam-tam, e

bracchi da camera, da scrivania,
come non sapermi più disporre,
in totale grigiacuta dispersione.
Non mi rispondo: ammucchio gli inverosimili
turbamenti
nella vasta camera degli albori,
delle glosse, delle note.

...

(Ciò che ho fatto prende il posto del non fatto.
E viceversa.
Ciò che ho visto non prende alcun posto.
Rimuginò).

Venirne a capo.

...

E vado (oh sì, oh lune, me marinaio)
forzatamente
per designazione per inganno,
dove va in sempiterni testa-coda
il ferrarista diafano.

«Credo si scriva per contrastare la nostra caducità»

C'è anche da ricordare un'altra sua attività: quella di co-fondatrice (insieme alla sottoscritta) delle Edizioni Gazebo, qua a Firenze, nel lontano 1984. Edizioni soprattutto di testi poetici, ma anche di narrativa e di critica, cui si deve la «scoperta» (e la pubblicazione) di innumerevoli autrici e autori assai validi, il più delle volte sino ad allora inediti. Edizioni la cui pagina di copertina era quasi sempre impreziosita da magnifiche fotografie della Maletti.

A proposito di fotografia c'è un suo libro di versi dal titolo *Fotografia*, uscito con Gazebo nel 1999 e pubblicato dopo più di dieci anni dalla sua stesura, come scrive l'autrice nella Nota introduttiva: «Pagine scritte sotto l'impulso di un grande libro di Fernando Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, il succo forse più significativo della mia lunga e affaticata esperienza di vita e di scrittura (scrittura scritta, fotografata)». E ancora: «Credo si scriva per contrastare (e insieme imparare a sopportare) la nostra caducità, per sconfiggere la vanità e l'efficientismo che da ogni parte tendono reti».

In quei lontani anni così giudicavano le Edizioni Gazebo critici come Giacinto Spagnoletti: «L'Editrice Gazebo è tra le migliori, soprattutto per le rivelazioni e le scoperte che fa». E, dal canto suo, Giuseppe Pontiggia così scriveva: «Ho sempre apprezzato il lavoro di ricerca delle Edizioni Gazebo: lavoro meritorio e prezioso, sia per le acquisizioni immediate, sia per i frutti che potrà dare in futuro». Tornando al libro *Fotografia*, ecco – da una delle novanta poesie del libro – questi versi:

L'incomparabile struttura del sonno. Presto, presto!
Adagiati ma laboriosamente destituiti da noi.
Dagli opposti noi.

...

Fulmineamente riapprendo ciò che, voluto abissale,
era comparato al niente. Mai accaduto mai visto.
Ma il cine dei miei quarantacinque anni mi informa.
Povera testa a scatola, povera molle posizione
a cui ti affidi.

Non dubito d'aver partecipato alla mia vita,
ma lo scacco (*in nuce*) ripreso, ripropostomi,
filato in scia dall'eterno gasteropode in gorgo
di sonno, mi smarrisce di giorno e
mi assopisco nella cineteca, nel barbaglio e
debito che pare io abbia
con l'insorto *trust*.

Poesia e fotografia: un fecondo binomio

Proprio a proposito di poesia e fotografia (binomio a lei particolarmente congeniale, insieme all'altro da lei perseguito: narrativa e video) come non ricordare il volume *Chi*



è *il poeta?*, uscito a Milano nel 1980 per la Gammalibri, curato dalla sottoscritta e da Silvia Batisti? Volume assai importante per quel periodo storico, contenente le risposte di trentatré poeti (uomini e donne) ad un questionario proposto, appunto, dalle due curatrici. Gabriella Maletti per quel volume – che conteneva, oltre alle risposte, anche le foto degli intervistati – fece, tra gli altri e le altre, le fotografie di Vittorio Sereni, Mario Luzi, Maria Luisa Spaziani, Giovanni Giudici, Giancarlo Majorino, Giovanni Raboni, Giulia Niccolai, Antonio Porta, Adriano Spatola, Dario Bellezza, Maurizio Cucchi, Cesare Viviani, ecc.

Tornando alla ricerca poetica di Gabriella, ci sono da citare altre bellissime raccolte di versi, da *La flotta aerea* a *Parola e silenzio*, a *Triologo* (Edizioni Gazebo, 2007), quest'ultimo in collaborazione con la sottoscritta e con Giovanni Stefano Savino (ottimo autore di ben tredici volumi di versi, tutti editi da Gazebo), sino all'*e-book* dal titolo *Esperienza* (2011) e a *Prima o poi* del 2014.

Da quest'ultimo suo scritto di poesia edito (prefato da Mirco Ducceschi, altro prezioso autore della Gazebo) vorrei citare un testo a mio avviso particolarmente intenso ed assai esplicativo della poetica di Gabriella. Si tratta del testo seguente:

Giunta sin qui
dove il miracolo della nascita
si concede attraverso il fico, la vite, i limoni
e gli ulivi (e poi gelsomini e rose):
creature mie tutte in vaso che s'innalzano
in luce, in tiepida aria –
è sufficiente che scenda tre scalini
per toccare figlie e figli,
che rendono vita all'immobilità,
partecipano dai loro minuscoli campi
all'esercizio delle loro prove.
Posso io esimermi dal portare
con il diletto della pazienza
la mia «prova»?

Giro nel piccolo cortile,
raccatto foglie, campi,
è il meglio della mia vita.
(da *Prima o poi*, Gazebo, 2014)

Quelle lettere scritte a mano con inchiostro blu

A questo punto, non posso non citare il fascicolo della rivista «L'area di Broca» (rivista che, col titolo di «Salvo imprevisti» esce qua a Firenze dal lontanissimo 1974, e di cui Gabriella è stata attiva e preziosa redattrice fin dal 1984; fascicolo nn. 102-103, anni XLII–XLIII, luglio 2015 - giugno 2016), interamente a lei dedicato. Il numero contiene la sua completa bio-biblio-videografia, molti suoi testi di poesia e narrativa, molte magnifiche fotografie, una ricca antologia critica che la riguarda (tra cui le note di

Elio Pecora, Luigi Baldacci, Mario Luzi, Idolina Landolfi, Giuseppe Panella, ecc.) e molte testimonianze da parte di redattori/redattrici e amiche e amici. Tra queste mi piace citare lo scritto di Antonella Pierangeli, scrittrice, studiosa di Pasolini e Foucault, amica carissima sin dal 1991 e adesso nella redazione della rivista. Davvero molte le lettere che si erano (ci eravamo) scambiate, tutte scritte – da parte di Gabriella – a mano e con un inchiostro perennemente azzurro. In una di queste Gabriella, tra l'altro, scriveva: «(...) Io e Mariella ti pensiamo spesso. Abbiamo voglia di vederti, di sentirti. Anche se poi sarà oppressivo vederti ripartire (...). Per fortuna Mariella sarà accanto a me, lei mi aiuta, mi fa camminare» (novembre 1991). E in un'altra lettera: «La poesia è complessa. È un groviglio di tentazioni, di ripensamenti, di audacie e di indietreggiamenti. È questo che io devo tenere maggiormente a bada, anche se so bene che tutto questo rappresenta il mio temperamento, la mia verità».

Per concludere il mio scritto, in indispensabile ricordo dell'amata Gabriella, propongo questa mia poesia in forma di acrostico:

Per te, Gabriella

Però – frattanto - adesso
Emerge sempre più folto il
Rèfolo del vuoto – d'un dolore

Tra memoria e presenza – tra infinità del vuoto
Ed incredulità per questa non-più

Gioia – non più presenza –
Amata Gabriella in immagini e versi e prose – per le
Beate tue campagne «cittadine»:
Rose – ciliegie – meli in fiore -
Ideali – amorosi «alimenti»/
Elementi della tua mente – della tua fantasia - della
Luminosa faticosa tua vita – che ora dona
Luce ed empatia e rimpianto
A noi tutti

¹ G. Maleti, *Famiglia contadina*, Editrice Forum, Bologna 1977.

² *Amari asili*, è stato pubblicato in inglese da Carcarnet, Manchester, nel 1999, col titolo di *Bitter Asylum*.

³ G. Maleti, *Memoria*, Gazebo, Firenze 1989.



GIUSI VERBARO: IL VENTO IMPETUOSO DELLA POESIA

di Giuseppe Panella

Al vento della poesia Giusi Verbaro si è piegata volentieri sapendo gestire l'ispirazione lirica e sapendola trasformare in soffio della parola che convince e che descrive le passioni e i sogni del poeta. I versi, ricchi di rimandi ai maestri che ha frequentato ed amato ed ai suoi «luoghi dell'anima» (la Firenze della sua formazione poetica e la Calabria, terra delle sue radici), raccontano il suo mondo e al contempo si aprono alla realtà degli altri, in un ricco e originale percorso intessuto di intrecci umani e culturali.

O tu, vento selvaggio dell'Ovest,
tu, respiro dell'autunno,
tu, dalla cui invisibile presenza
le foglie morte vengono sospinte
come spettri messi in fuga da un mago incantatore,
gialle, pallide, nere, rosso acceso,
quasi tutte colpite da una pestilenza!
Tu che trasporti come su un carro nel cielo al loro letto invernale
i semi alati che giacciono freddi,
ciascuno come salma nella tomba,
fin quando la tua azzurra sorella, in primavera,
non suonerà sulla terra che sogna
la sua tromba, colmando con colori
vividi e con dolci profumi, il colle e il piano,
mentre spinge nell'aria dolci germogli simili a batuffoli
Spirito Selvaggio che ti sposti ovunque
– che distruggi e che preservi – ascolta, ascolta!
(Percy Bysshe Shelley, *Ode al vento dell'Ovest*)

Il soffio veridico della poesia

«Il vento soffia dove vuole» – sostiene autorevolmente e inconfutabilmente il *Vangelo di Giovanni* (3, 8), «(...) ne puoi udire la voce, ma non sai né da dove viene né dove va». Sono le parole rivolte da Gesù al fariseo Nicodemo che vorrebbe capire la natura del messaggio del Maestro, per lui troppo oscuro, ed enigmatico anche se, alla fine, non ci riuscirà. Eppure non era difficile da capire una volta accettato il principio della Grazia salvifica e del principio che la sorregge.

Il soffio veridico della poesia si rivela tale solo quando incontra chi è capace di metterlo in grado di trasformarsi in corrente calda della vita, in oggetto rivelato del segreto desiderio di durare, in forma espressiva adeguata e coerente con l'intensità libera del desiderio di chi la ispira.

Giusi Verbaro si piegava volentieri all'invito che la poesia le rivolgeva perché la rappresentasse con la sua ispirazione lirica ma sapeva anche gestirla e trasformarla attraverso il soffio della parola che convince e che descrive le passioni e i sogni del poeta. La sua poesia era «naturale» ma mai ingenua: la sua aspirazione era sempre stata quella di chi usava i versi per raccontare il suo mondo e, in questo modo, aprirsi alla realtà di quello altrui.

Nel suo soffiare incontrastato e continuo, possente e impetuoso, affascinante e sconvolgente, serrato e incalzante, il vento sa come raggiungere i luoghi più impervi, più difficili, più nascosti. La sua forza travolge ogni ostacolo e rende possibile ciò che apparentemente non sembrerebbe esserlo in un'ottica di realtà convissuta e condivisa. Anche la sua origine resta oscura se non si sa come ascoltarne il messaggio e comprenderne il flusso di desiderio che da esso si sprigiona.

Ciò che vale per il vento (e il luogo della sua nascita sorgiva, il suo mistero nativo, il suo sgorgare impetuoso e imprudente) vale per il flusso poematologico della scrittura di Giusi Verbaro: la sua emergenza lirica resta misteriosa (e confinata probabilmente nei precordi del suo autore e nella sua vita interiore). A chi la legge e la ausculta non resta che cercare di analizzarne i moti e le movenze, i toni e i ritmi, la sostanza significativa e il significato profondo (quando, ovviamente, si riesce a farlo). La scrittura poetica della grande poetessa calabrese, così cristallina e flagrante nei modi e nei toni, cela al suo interno un mistero che la critica fatica a sciogliere e ha molte difficoltà a ricomprendere entro le categorie più usuali e più circostanziate.

Fin dai suoi esordi, la poesia rappresenta, infatti, per Giusi Verbaro, un flusso continuo che conosce interruzione e scampo solo nella scansione narrativa dei diversi episodi che la producono e la ricompongono (anche il suo ultimo *Il vento arriva da uno spazio bianco* non fa eccezione a questa regola). Per cogliere il suo progetto di scrittura e per riuscire a dare qualche breve indicazione in vista di una sua lettura più approfondita (e ormai necessitata se si vuole raggiungere una sua soluzione sintetica efficace) sarà necessario seguire la progressione tematica che la caratterizza ¹.

Appunti di un diario durato una vita

Prima di tutto va detto che la poesia che contraddistingue la sua produzione matura è colta e raffinatamente eseguita utilizzando il registro di un'evoluzione umanamente scandita e definita.



La scrittura di Giusi Verbaro è ricca e intessuta di citazioni (e talvolta di criptocitazioni) di autori, soprattutto italiani della contemporaneità (oltre l'amato maestro Mario Luzi, sono sempre presenti altri autori molto significativi per il suo decorso lirico come Giorgio Caproni, Vittorio Sereni, Bartolo Cattafi, Giovanni Raboni, Czesław Miłosz e soprattutto Montale, ma anche, a sorpresa, Dino Campana. «Sono i poeti con cui ho condiviso atmosfere e sogni: gli amici (e maestri) scomparsi Luzi, Caproni e Raboni e, ancora, i poeti-guida Montale, Sereni, Cattafi, Giudici. È alle loro erranze che devo traiettorie e percorsi del cuore» la poetessa ha dichiarato in più di un'occasione.

Non si trattava per lei di uno sfoggio erudito né soltanto di una rivendicazione di frequentazioni (anche personali) del passato. Le citazioni di cui intesseva i suoi testi erano anch'esse voci portate dal vento, appunti di un diario durato tutta una vita, segni trascorsi di un immenso alfabeto intessuto di ricordi. Tutti i suoi ultimi libri (soprattutto quelli redatti nello scorcio del secolo) sono intrisi del senso del mistero che le sue poesie approfondono a piene mani alla ricerca di una possibile soluzione, nello sforzo di evocare ciò che è stato sull'onda dell'emozione portata dal vento:

Resta nell'aria una eco di parole. Ma chi le pronunciò?
Chi diede nome al nome? È ancora notte
ma già qualche discreta luce d'alba
balugina nel buio.

Lunga notte d'inverno, buia come più buio
è il misterioso perdersi – negati alle presenze
e ai rovelli consueti – e dopo ritrovarsi. Eppure c'è d'attorno,
nella maestà dell'ora non predisposta ancora
alla vita che pulsa, e non più soggiogata al sonno-morte
e all'agguato dei sogni, un fervore di fiati: essenze misteriose
che solo a notte tornano e che luce disperde

si legge in *Il vento arriva da uno spazio bianco*, l'ultima sua raccolta pubblicata nel 2013, *in limine mortis* ma certo inconsapevole di essa².

Nella lunga filatura della scansione dell'interrogarsi, la voce si rivela e si palesa rotta, spiazzata, inquieta e piena di presentimenti, scanditi dall'alternarsi di parole che rappresentano ciascuna una sorta di presenza spirituale («essenze misteriose», le chiama la Verbaro). Ma, nonostante il timore e il tremore del presentificarsi di ciò che non è più o non è ancora, di ciò che forse sarà e che a tutt'oggi si nasconde e si infittisce, predomina una nota di fiducia nella possibilità dell'evento.

Tutto ritorna.
Aperta ad ogni voce, anch'io ritorno
– nella sacralità di questa notte
che battezza l'estate e ne incide
l'inizio della fine –
al senso più segreto delle cose
nell'unità perfetta tra la natura
e il tempo. Nell'armonia che lega

al ciclo degli eventi
le scansioni più perse. Più lontane:

i sogni inconsapevoli che, pure,
dicono di altra vita, di altre vite.
Le vite perse, in apparenza prive
di ogni traccia,
ma che a tratti ritornano
con tocchi impercettibili.
Un fiorire di segni e indizi ambigui
che chiamano al ricordo
di tappe ancora oscure.

Tutto un baluginare
di lumi nell'inconscio
che si aprono a scenari e piste nuove
nel mistero del tempo.
Nella grandiosità delle sue trame



aveva già annotato in una importante pagina del precedente *Solstizio d'estate* del 2008. Anche in questi versi, la parola-chiave era costituita dalla ricerca di un'armonia perduta e mai più ritrovata, la volontà di risolvere e portare alla luce un mistero, il baluginare di una luce nel fitto «mistero del tempo» che accendeva di speranza e rendeva plausibile la possibilità di un ritorno possibile, adombrato e voluto con tutte le proprie forze e le proprie possibilità. Si tratta probabilmente di quella stessa luce che aveva aperto, con prepotenza e fiducia, la strada al nuovo millennio appena cominciato e inaugurato, ancora pieno di speranze (ma presto smentite subito dopo), di un augurio di nuova armonia e di vera possibilità di gioia.

I luoghi dell'anima

Lontano dai clamori
dal rumore convulso della vita del rosso dei fuochi
e dei suoi roghi. È il monte Hakepa il punto
della luce. Il segno del riscatto e del ritorno
da cui l'annuncio al pellegrino
che l'antico disegno qui non muta

Giusi Verbaro aveva scritto ancora prima in *Luce da Hakepa* del 2001. Nell'antico disegno della vita che rivolge eterna e che si rinnova sempre nello stesso tempo, che resta confitto nel suo Sempre ed è nuovo ad ogni passo e a ogni tratto, la poesia si illumina nel suo «immenso» operare e ritrovarsi. Tutti i temi delle raccolte precedenti, dunque, sono confluite in maniera esemplare nel suo ultimo progetto poetico, nei tre tempi del suo cammino di percorrenza e di realizzazione compiuta, così come avveniva nel percorso che conduceva da Firenze al-



la Calabria natia e avita fino all'esplosione di luci e colori della perfezione angelica (non a caso, la terza sezione del volume intitolata Angeli era accompagnata dalle splendide immagini del pittore Vanni Rinaldi, calabrese trapiantato a Roma e molto noto anche negli ambienti della Capitale).

Firenze, un «luogo dell'anima»

I luoghi fiorentini non erano soltanto quelli della cultura ma ricordano momenti di vita quotidiana, episodi, scoperte personali, di «spazi bianchi» (è il titolo di una delle liriche più concentrate della raccolta e avrebbe potuto dare proficuamente il titolo ad essa) e di impressioni spesso fuggevoli ma destinate a confortarsi del pianto della nostalgia. La poetessa li definisce «eventi minimi» ma essi non lo sono certamente – non tanto per i destini generali di ognuno quanto per la risonanza possente che hanno nella sfera della rievocazione lirica e della sua prepotente capacità di eco riposta tutta all'interno della futura risonanza universale e sentimentale che essa vorrebbe produrre. È ciò che accade, ad esempio, in una lirica, *Via De' Neri*, vera e propria proposta di *redde rationem* nei confronti della vita (di tutte le possibili vite vissute e da vivere):

Ma non mi pare questo sia il momento
di presentare i conti e bilanciare il dare con l'aver.
È già così difficile puntare su un pareggio. Ma oggi,
che qui mi affiorano i venti di ponente
ed andare per vicoli e per ponti
ad incontrare i morti
è autentico progetto di follia,
forse è meglio fermarsi sulla soglia
della vecchia Hostaria di via De' Neri:
guardare le ragazze e ritrovare
quelle che ariose e lievi, nelle piccole gonne,
sottili d'aria e fiati, passavano danzando³.

Anche Firenze, dunque, si profila, nella poesia della Verbaro, come un «luogo dell'anima» (allo stesso modo lo era stata Lubecca per il Thomas Mann più struggente o Siena per Mario Luzi nel suo viaggio in nome di Simone Martini). È la prima tappa di un percorso esoterico che, tuttavia, non vuole cambiare o modificare la concezione della vita in cui affonda le proprie radici quanto giustificare il desiderio del possibile ritorno ad essa, ai suoi giorni e alle sue opere, ai suoi sogni e alle sue originarie aspirazioni, farsi nostalgica rievocazione della vita e sogno accorato e struggente di una realtà passata ma non compiutamente trascorsa: «A conferma di questa volontà d'incessante cammino, la scrittura di Giusi Verbaro non si compiace delle oscurità esoteriche da cui pure è tentata, i suoi versi si allargano, abbondando di *enjambement* e attingendo persino qualche tocco conservativo, come a cercare la condivisione col lettore dei suoi "rovelli consueti", dei suoi affetti, delle nostalgie per le persone perdute, ormai "non sfiorate dal tempo / non soggette alla legge del mutare"» ha scritto utilmente Daniele M. Pegorari della raccolta da cui si è prima citato.

«La parola sia viaggio, sia ritorno»

I ricordi conservati giudiziosamente e gelosamente nella memoria abitano lo «spazio bianco» dove essa vive, mantenendo l'essenza stessa del fare poetico (il titolo rimmora, infatti, nella sua assonanza, un bel romanzo di Valeria Parrella⁴, la storia del difficile parto e poi della lotta per la sopravvivenza di un bambino fortemente voluto dalla madre) ma si tratta di un luogo che vive la propria sospensione lirica ed epifanica come un evento che ha qualcosa di magico e di illusorio, «tra la vita ed il sonno», in un mondo dove non vale più nessuna sicurezza (naturale o indotta) e regna soltanto la potenza del «vento della poesia» intesa come capacità di rievocazione e di creazione di un «altro» reale che vive in un «altro» paese. In esso abitano gli Angeli evocati da Giusi Verbaro che non sono «tremendi» – come quelli di Rilke nelle *Elegie duinesi* – ma sono creature operose e miti che circondano gli uomini per provare la loro consistenza e cercare di salvarli dalla loro impietosa fragilità. Sono esseri benevoli che permettono di sognare una futura armonia di salvezza e soprattutto sono sostanzianti di eternità e si negano alle forze della distruzione. La loro natura sublime gli permette di evitare la perdita e la sconnessione che caratterizzano da sempre la sconfitta degli uomini. Per questa loro natura di memoria vivente, sono forse il simbolo tangibile della potenza della poesia: non rispondono alle domande eterne circa la caducità dell'effimero ma permettono di postulare ciò che non è solo un momento transeunte quanto qualcosa di destinato a durare. Se i sogni muoiono all'alba, il fruscio delle ali degli Angeli è ciò che ne resta. Dalla Firenze della sua formazione poetica e umana alla Calabria delle sue origini e della sua ascendenza familiare fino al luogo misterioso dove gli Angeli sfiorano la terra per dare speranza e luce agli uomini, il lungo percorso della poesia di Giusi Verbaro è intessuto di interrogazioni e di sussulti, di emergenze e di rammemorazioni, di intuizioni e di precorrimenti, di intrecci umani e culturali tesi alla ricerca della verità. Si tratta di un lungo tragitto fatto, soprattutto, della capacità di rendere «in forma di parole» le emozioni, i sentimenti, il dolore e le inquietudini di una vita fino al suo possibile sbocco nella luce accecante della poesia conquistata.

Le esistenze che abbiamo condiviso
e le voci che chiamano, ora tenere ora alterate in moniti sommessi,
è questo che ci chiedono: che ogni cosa ritorni alla sua foce
e tra la morte e il sonno
la parola sia viaggio, sia ritorno.

¹ Sull'opera poetica di Giusi Verbaro è da tenere presente senz'altro il lavoro di analisi tematica ad opera di Mauro Francesco Minervino, *Senza fine, senza terra. Metafore del viaggio nella poesia di Giusi Verbaro*, Book Editore, Castel Maggiore (Bologna) 2003. Spunti interessanti sono presenti anche in una nota dal titolo, *Il presente della Verbaro*, scritta da Luigi Fontanella e apparsa sulla rivista «Gradiva», da lui diretta, nel 2010.

² L'ultimo volume di poesie della Verbaro è uscito, infatti, da Interlinea, di Novara, nel 2013.

³ G. Verbaro, *Il vento arriva da uno spazio bianco*, Interlinea, p. 76.

⁴ Cfr. V. Parrella, *Lo spazio bianco*, Einaudi, Torino 2008. Da questo difficile e complesso romanzo di atmosfere e di psicologie serrate, Cristina Comencini ha tratto un film tutto sommato riuscito, con la sceneggiatura di Francesca Pontremoli e la stessa Comencini, interpretato da Margherita Buy, Gaetano Bruno e Antonia Truppo.



HASAN, UN POETA «AFFAMATO DI UMANITÀ»

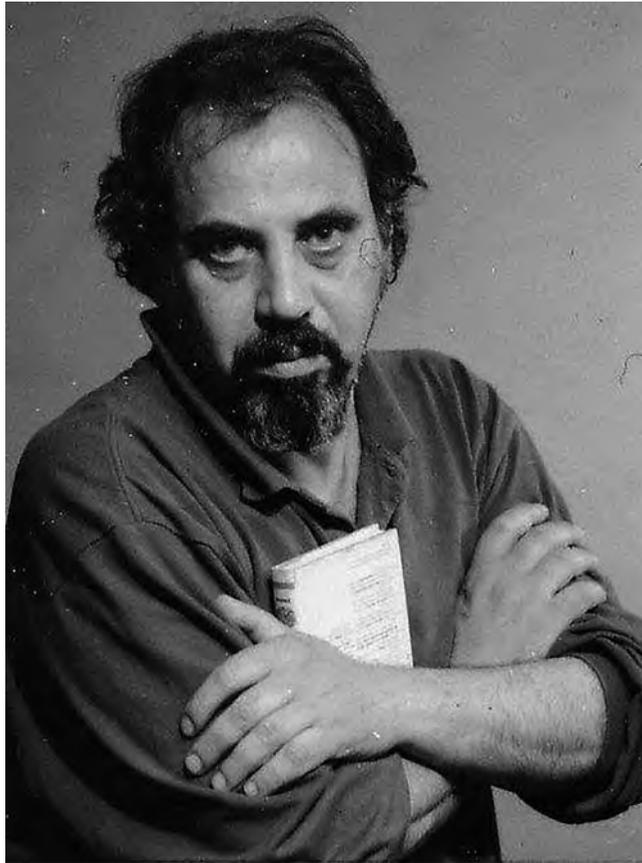
di Margherita Loconsolo

Perseguitato dal regime di Saddam Hussein, Hasan Atiya Al Nassar approda in Italia nel 1979 e si stabilisce a Firenze, dove muore nel giorno di Natale del 2017. Nella sua opera poetica riecheggiano le suggestioni della poesia medio-orientale, la nostalgia per la sua terra, l'asprezza dell'esilio e della vita quotidiana, la bellezza dei paesaggi e delle relazioni delle persone che lo circondano. La sua vita è stata caratterizzata da un'umanità che sapeva elargire agli altri con generosità e di cui, egli stesso, era perennemente «affamato».

Renitente alla leva

Giovane promessa della letteratura irachena, Hasan Atiya Al Nassar giunge in Italia nel 1979, perché perseguitato dal regime di Saddam Hussein in quanto renitente alla leva nella guerra Iraq/Iran. La sua prima tappa italiana è Perugia dove, nella primavera, incontra altri artisti e intellettuali dissidenti che con lui condividono la fuga dal regime e che sono testimoni del suo arrivo in Italia. Approda poi a Firenze, che diventa la sua dimora stabile e dove nei suoi pressi muore il 25 dicembre 2017 alle 2 del mattino. Hasan avrebbe potuto comodamente rimanere in Iraq con tutti i *benefit* riservati agli intellettuali asserviti al regime, se solo si fosse affiliato ai gangli del potere e ne avesse, anche apparentemente, condiviso le logiche, facendo buon viso a cattivo gioco. Invece ha scelto di vivere in modo autentico, da uomo libero, un uomo con la U maiuscola, ad indicare lo spessore umano della sua grandezza d'animo. Ha scelto di non farsi sedurre dalle lusinghe del potere, ma di seguire i dettami del suo pensiero e della sua coscienza, di rifiutarsi di obbedire alle atrocità del regime, a costo di pagare in prima persona. E ha pagato Ha-

san, un caro prezzo per tutta la sua vita, in una lotta costante tra le avversità quotidiane e la convivenza con una ferita mai rimarginata. Se da un lato ha realizzato tappe importanti come la laurea all'Università di Firenze, un dottorato di ricerca all'Istituto Orientale di Napoli, collaborazioni a riviste importanti sia come scrittore sia in comitati editoriali, varie pubblicazioni di testi poetici e persino partecipazioni in *pièce* teatrali, dall'altro Hasan è sempre rimasto segnato dalla lacerante perdita degli affetti e del suo suolo natio. Le palme, di cui era adorna la sua casa, costituiscono un'immagine ricorrente nelle sue poesie. La sua produzione poetico/letteraria è ineluttabilmente legata a doppio filo alla condizione di esule, ma in essa non prevale una retorica



nostalgica, bensì la forza di sentimenti vivi e cocenti. Il suo linguaggio, lirico e al contempo pulito, essenziale, con lessemi limpidi, restituisce in modo semplice la complessità dei vissuti, degli svolgimenti emotivi e delle citazioni presenti nelle sue poesie. Hasan conduce il lettore in un mondo visionario, evocativo, crudo, a volte cruento, filtrato con gli occhi e le emozioni di un bambino, un mondo dove le immagini richiamate creano quella sospensione che solo la bellezza sa dare.

La sensibilità, un'arma a doppio taglio

La sua particolare sensibilità coglie i cardini di una realtà vissuta con intensa sofferenza e restituisce al mondo versi pregni di un carico emotivo da risolvere con urgenza, ma anche delicati, come «la stoffa delle farfalle»¹. Ma si sa, la sensibilità è un'arma a doppio taglio, è un peso ingombrante per chi la vive a livelli così profondi, un fardello che Hasan ha portato con raffinatezza e gentilezza d'animo, insieme agli altri pesi incumbenti della vita pratica, senza fare mai pesare il suo stato di difficoltà, anzi. Personalmente, ma credo di poter parlare anche per tanti che lo hanno frequentato, ho sempre ricevuto molto da Hasan in termini di interesse umano autentico e proficuo scambio di pensieri. Hasan era un amico prezioso, raro da in-



contrare, in grado di comprendermi profondamente e, in certi momenti, persino di tirarmi su, nonostante il suo sovraccarico dei problemi contingenti legati a una vita condotta ai margini di una società inadeguata ad accogliere certi livelli così profondi di sensibilità. Una società organizzata a compartimenti stagni, dove l'individuo viene trattato in base alle opzioni disponibili, e non secondo la sua natura di essere umano specifico, con le sue peculiari caratteristiche ed esigenze di cui sarebbe doveroso tener conto, nel rispetto di dignità e diversità. Profondo indagatore dell'animo, Hasan aveva sempre un pensiero o un regalo, mai banale, sempre indirizzato a un intento preciso di umanità che elargiva a piene mani e di cui, allo stesso tempo, era ghiotto, un'umanità rara, non scontata, molto difficile da incontrare, che assurge l'amicizia a un'alta forma di amore. La sua frequentazione, iniziata con l'intento di supportarlo, si è risolta in un arricchimento personale: ha dischiuso nuove strade, ha allargato i miei orizzonti culturali, di espressione artistica e umani. Hasan, giunto in Italia perché esule e bisognoso di aiuto, ha così arricchito la mia vita e, credo di poter dire quella di quanti lo hanno frequentato, sia con il suo alto livello di umanità sia con la bellezza che trasuda dai suoi versi da cui tutti possiamo attingere a piene mani.

Separazione totale²

Sparirà il corpo dal suo desiderio
Sparirà dalla sua smania
Fuggirà il mare dalla sua spiaggia
Fuggirà dal suo arenile
Svanirà la palma dal suo tronco
Svanirà dalle sue radici
Scompariranno i ritornati dal Paradiso
L'ubriaco fuggirà dal suo ultimo bicchiere
La parola fuggirà dal suo Libro Sacro
Fuggirà dal suo Corano
L'amore era ingannato e l'innamorato sparirà
Fuggirà l'assassino perché non ha una vittima
Gli amanti spariranno perché non c'era amore
Scompariranno gli alberi dal loro giardino
Le rovine si dissolveranno perché non avranno più la terra
Il poeta senza parole fuggirà
Senza femminilità le donne spariranno
Dentro questi corpi c'è un cuore che se sarà isolato morirà.

È la solitudine³

Da solo davanti un fiume freddo,
da solo dove vanno le donne
una dopo l'altra e lui resta da solo,
da solo nel buio dove non vede se la luce è vicina,
da solo all'ombra degli alberi,

da solo con la tristezza e da solo con la gioia,
da solo con la guerra che arriva,
da solo con radio Tre,
da solo con il freddo disumano dell'inverno,
da solo contro la zanzara
che nel buio conosce la strada che porta a lui,
da solo sull'autobus 23,
da solo vivo o morto,
da solo con la ragazza che lo spoglia
come se gli togliesse la pelle
e lo abbandona nella vasca bianca e fredda,
da solo se volesse dire *no*,
da solo con la febbre che si alza,
da solo in un letto distrutto.

Da solo con la pioggia che gli cade sulla testa,
da solo quando mette la testa sotto il cuscino,
da solo se guarda l'Iraq lontano dai suoi occhi
da solo quando la povertà lo attacca,
da solo con il suo calice assassino,
da solo se vuole mangiare pane e cipolla,
da solo quando canta De André.
Da solo quando nell'orto del suo cuore
sogna la vita serena che mai avrà,
da solo chiuderà la porta per sempre.
Sarà sabato o domenica, lunedì o martedì,
mercoledì, giovedì o venerdì,
da solo quando viene in sua memoria
la sua amica Margherita,
resta lei da sola
e quando accadrà sarà da solo.
Da solo quando le stelle ferite cadono nel fiume.
Da solo sulla panchina in piazza con il suo amico Baret,
da solo se volesse chiudere gli occhi,
da solo quando l'Iraq non è più il suo paese
e orfano esule si chiede *vivere o morire?*

È la solitudine, è l'eterna sofferenza,
come i tempi finiti dei caduti.

L'abbandono⁴

Mi hai abbandonato.
Mi hai lasciato nel bosco,
sono spaventato



sui rami morti.
Sono rami vivi.
Nel tuo nome ho gridato tanto,
ho urlato.
Ho portato addosso satana ardente di noia.
Nell'inizio partivo lontano dal momento,
come fosse un anno.
Nell'inizio avevo arrestato il bosco
perché era in forma di fuoco,
ma con l'anima di un fiore.
Da più di cinquant'anni
continuo a cercare di un bosco.
Non vorrei dormire,
non voglio dormire
perché ho paura dei miei sogni.
Vorrei fuggire dal mio corpo,
ché nel mio corpo c'è guerra senza inizio,
dei miei anni assetati.
Sto cercando una foresta.
La voglio foresta ma senza confini.
Vedo i tuoi rami spogliati in attesa.
Vedo i tuoi occhi, signora della cura,
e l'inverno
che urlano in me,
foresta casentina.
Vedo che le palme sono curve,
come fango del tuo viso,
come la tua rovina,
come la tua foresta.
Un'altra volta come uomo perduto
sto tornando verso te.

Vergine nell'inverno⁵

Come possono abbandonare i poeti questo campo?
Nuvole zampillano dalle pietre come sorgente
come acqua silenziosa limpida
come neve
come terreno arido incendiato dopo l'ultima
battaglia, che entra in una tenda, o forse
nella trincea ferma come il ghiaccio.
In ogni angolo di una casa di acqua
di sabbia, di fucelli più alti della mia
statura e più bassi della finestra.
Io sono l'Iraq, l'orientale smarrito

nella notte di questo campo.
Io non conosco il giorno della città
perché l'Iraq piove pioggia furiosa e tu, amore
mio, sei amante dell'eco invernale,
desideri che i rami si accostino ai rami
l'acqua verso l'acqua e la pietra verso l'argento,
smarrita quando sei vicina a una tenda
con la vergine anima scivoli verso il ghiaccio
orientale fra due fiumi, mentre la notte è pioggia,
vestiario dell'inverno.

Allora verranno i poeti;
ma come possono abbandonare
questo campo?
Dal deserto al deserto
dal mare al mare
vedendo le donne l'ultimo poeta afflitto
camminando è appoggiato sull'ultimo filo scuro
sul primo filo dell'orizzonte dell'alba.
Non conosce altra direzione
non vede un cavallo su un prato, né un sasso.
Come può fuggire un inverno?
Cervara nuda nel freddo e neve
chi la guarda si vergogna della sua nudità.
Abiti invernali nudi.
Cervara scrivi il mio nome nudo
davanti ogni entrata di casa, davanti ogni sasso
che sta fermo, davanti ogni ghiaccio
nudo come le donne.
Ma come possono i poeti abbandonare questo campo?

L'anima dell'inverno uccide lo spirito dell'inverno
lo spirito dell'estate uccide l'anima dell'estate
ma una primavera sta muovendo verso le pietre
bianche, sta muovendo verso l'involucro di un fiore.
Passa l'inverno, passano primavere ed estati.
Un cammino di stormo di nomadi
che indossano le camicie bianche;
volano gli indumenti.
Ha gridato una ragazzina: «io sono pura
verGINE bianca come la pietra
perché ho rubato l'alba di Cervara
mentre curava la sua ferita con l'acqua».

Perché l'Eufrate e Nassiria sono rimasti deserti
sono rimasti soli come lo stupro



come vedove dell'inverno
che assaggiano la mattina
con il pianto
e la chiudono recitando il Corano.
Ma Cervara recita il Cantico dei Cantici
senza lacrime,
perché vola, galleggia nella sera vergine d'aria,
vola, amante di tutti i poeti.
I poeti non hanno terra, né patria e casa
i poeti possiedono lucchetti con chiavi perdute
camminano sull'ultimo filo del buio,
tornano sul primo filo dell'aurora;
come possono abbandonare questo campo
di Eden?

Ti ignoro⁶

Ti ignoro come l'era degli zingari.
Nubi spingono lacrime
verso le orbite degli occhi,
verso il sobborgo,
al di là delle macerie
e della violenza
nella notte scura.
Senza assoluzione
(è stato il pomeriggio
a commettere un peccato)
in quest'ora, amore mio,
me ne vado,
ignorando le raccomandazioni dei sacerdoti,
ignorando le donne che
mi rivelarono
l'arrivo di aspri giorni:
l'ho ignorato e lo ignoro.
Mi abbandonarono le ragazze,
mi abbandonarono le donne,
mi abbandonarono forse i compagni,
ma io non sono colpevole
di nulla,
devo imparare la menzogna:
il vino accompagnerà
il mio sconforto
(ma non so quanto completa
sia la mia sconfitta).
Tutto è ormai entrato

in quest'ora della storia:
indietreggia il tempo
fuggendo
dalla porta del passato
e dai segreti dell'evoluzione
umana.

Il sangue patriottico
porta la voce
degli arabi emigrati
dietro i veli delle città
distrutte
(ma in quest'ora sorprendentemente
nessuno ci conosce).
Nascondo la perfidia nel pugno,
e sono pieno di una paura
che sempre mi è compagna.

Pioggia sopra il nostro espatrio.
Colline di sogni.
Signore della roccia
credono la Morte
madre dei nostri figli,
la credono signora dei nostri poeti.
Ho bisogno adesso di un canto
d'amore
che racconti la storia
che abbraccio offrendo il mio perdono ...
No, non sopporto più le difficoltà,
il silenzio,
non sopporto più una vita che presto
finirà.

¹ Dal verso «I nostri vestiti sono intessuti della stoffa delle farfalle», nella poesia *Delirio*, in H. Atiya Al Nassar, prefazione di E. Olmi, *Il labirinto*, Matisklo Edizioni, Savona 2015.

² In M. Incardona e E. Olmi (a cura di), *Affluenti: nuova poesia fiorentina*, Ensemble, Roma 2016, p. 7.

³ *Ibidem*, pp. 14-15.

⁴ In H. Atiya Al Nassar, *Il labirinto*, cit..

⁵ *Ivi*.

⁶ In H. Atiya Al Nassar, *Roghi sull'acqua babilonese*, DEA, Firenze 2004, p. 23-24.



PER HASAN ATIYA AL NASSAR

di Margherita Loconsolo

Coprisellino

Come germoglio che spinge alla vita,
all'affettuosa cura,
un'onda mai finita...

In un mare in tempesta,
eppur pieno di premura,
annaspando tra ciò che resta...
L'hai dato a me,
dimentico della morte,
sua terra natale,
della cattiva sorte,
dell'angoscia letale.

Oggi lo porto con me,
sull'arida sella...

Signora...
La mano gentile della ragazza bionda con la coda...
Le è caduto...

Le racconto di te,
cosa vuol dire quel sellino per me.
Grazie, ci tengo molto..
Grazie per avermi ricongiunto al tuo ricordo.

Mi restituisce un caldo sorriso,
di comprensione...
Un abbraccio improvviso,
sconosciuto,
sincero...
Inaspettata emozione.

Tu ci sei ancora

Mi avvio felice in sella,
in contromano.

Strada difficile.

Ostacoli di spalle...
si scansano e si aprono...
Guidati da una forza oscura e felice,
lasciano libero il passo,
come le acque del Mar Rosso.

Tu...
Continui ad aprire strade,
e in questa Terra sospesa,
mi sento Regina del tuo ricordo.
(13 febbraio 2018, ore 10,36)

Amici poeti

Nella disperazione inerte,
dove la matassa che fagocita
dissolve e sfuma...

È lì che ci siamo incontrati.
È lì che il senso si svela,
guardandoci capiamo.

È proprio lì, che aleggia l'emozione rinfrescante.

Nelle sabbie mobili
dove l'inadeguatezza
aspetta paziente -
risucchia...

È lì che ci siamo riconosciuti.

È lì che insieme ci sentiamo a casa,
ci nutriamo, è lì che r-esistiamo,
da lì raccogliamo e ripartiamo.

Densità buia, vischiosa,
pesante, profonda,
è terra dei miracoli,
origine di salvezza.

È lì, che insieme
vediamo sbocciare la rosa.
(26 maggio 2017, ore 5,45)



PER HASAN ATIYA AL NASSAR

di Laura Bozzi

Hai lasciato la porta aperta

Hai lasciato la porta aperta

Di qua, il passo greve del cammino solitario

Di là, sole di verità che acceca, inaccessibile allo sguardo vile del mondo.

Ma lungo il cammino, la terra promessa dell'Uomo: distese di prati e voli di colombe.

(27 dicembre 2017)

Se dipingessi

Se dipingessi

Abbraccerei con una curva morbida la tua spalla inclinata e stanca

E accompagnerei la tua mano al bicchiere rosso

Farei brillare una lacrima sul tuo viso spento

Accarezzerei i capelli ingrigiti di un vento leggero

Modellerei la tua schiena contro un muro freddo

E le tue gambe su uno sgabello storto

Allungherei la piega del collo verso il mio sguardo attonito

E incontrerei il tuo occhio dolce e disperato

La tua Anima sorniona e indagatrice.

Riporrei il pennello tremante

e mi invaderebbe un freddo improvviso

spogliata, inerme di fronte alla Verità

Se ritornassi

Incontrerei il mio ritratto sotto l'arco di San Pierino,

e come in sogno avanzerei verso te con cuore gonfio

a condividere un eterno istante.

(31 dicembre 2017)

Autori

Sauro Albisani, poeta e drammaturgo, insegnante al Liceo Classico «Dante» di Firenze

Daniele Balicco, Dipartimento di Filosofia Comunicazione e Spettacolo, Università degli Studi di «Roma Tre» e Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales «Centre de Recherches sur les Arts et le Langage»

Mariella Bettarini, scrittrice ed editrice

Laura Bozzi, responsabile Risorse umane di «Dada S.P.A.» e attrice di teatro

Francesco Matteo Cataluccio, saggista e scrittore

«**Compagnia delle poete**», *ensemble* poetico-teatrale

Rosalba de Filippis, poetessa e scrittrice, insegnante all'Istituto «E. Balducci» di Pontassieve (Fi)

Cinzia Demi, poetessa, scrittrice, saggista, operatrice culturale, curatrice di alcune collane editoriali di poesia

Denio Dorni, insegnante, attore e regista teatrale, pittore

Alba Donati, poetessa e critica letteraria, presidente del Gabinetto scientifico-letterario «G. P. Vieuxseux» di Firenze

Enrico Fink, musicista

Alessandro Fo, poeta, latinista e traduttore

Tiziano Fratus, poeta, fotografo, scrittore

Giuseppe Giachi, appassionato di poesia e pittura

Simona Gianni, insegnante di Lettere al Liceo Scientifico «E. Balducci» di Pontassieve (Fi), Comitato di redazione di «Testimonianze»

Sergio Givone, scrittore, docente all'Università di Firenze, già assessore alla Cultura del Comune di Firenze

Elena Gurrieri, bibliotecaria del Seminario Arcivescovile di Firenze

Mia Lecomte, poetessa e scrittrice, studiosa di Letteratura transnazionale italoфона, redattrice delle riviste «Semicerchio» e «El Ghibli», collabora alla versione italiana di «Le Monde Diplomatique»

Luca Lenzini, responsabile della Biblioteca di Area umanistica, Università di Siena

Margherita Loconsolo, bibliotecaria alla Biblioteca umanistica dell'Università di Firenze

Franco Manescalchi, poeta, saggista e giornalista

Gloria Manghetti, direttrice del Gabinetto scientifico-letterario «G. P. Vieuxseux» e responsabile dell'Archivio Contemporaneo dell'Istituto

Marco Marchi, critico letterario

Lucia Marcucci, artista e scrittrice, cofondatrice del «Gruppo Internazionale di Poesia Visiva»

Carmelo Mezzasalma, Comunità di San Leolino

Eugenio Miccini (1925-2007), artista, poeta e scrittore

Matteo Moca, critico letterario, saggista, dottorando in Italianistica, Università Paris Nanterre e Università di Bologna

Laura Monaldi, critico d'arte

Roberto Mosi, poeta e fotografo, presidente dell'Associazione culturale «Testimonianze»

Giuseppe Panella, già docente di Estetica presso la Scuola Normale Superiore di Pisa (dove ha studiato e si è formato)

Matteo Peraccini, cantante e chitarrista del gruppo «Artenovecento»

Lamberto Pignotti, poeta, tra i «padri» della «Poesia Visiva» italiana

Gaspere Polizzi, docente comandato presso il MIUR, già professore a contratto di Storia della Scienza e delle Tecniche e di Storia della Filosofia all'Università di Firenze

Luisa Puttini, poetessa e scrittrice

Ricardo Héctor Rabitti, professore di Storia e Letteratura argentina e spagnola a Choele Choele, provincia di Rio Negro (Argentina)

Davide Rondoni, poeta e scrittore

Severino Saccardi, direttore di «Testimonianze»

Marco Salucci, insegnante di Lettere al Liceo Scientifico «A. Gramsci» di Firenze

Evaristo Seghetta Andreoli, poeta, già funzionario di Istituto di Credito, Associazione culturale «Pianeta Poesia», Firenze e Associazione culturale «Tegete», Arezzo

Massimo Seriacopi, insegnante di Lettere e ricercatore in Filologia dantesca all'Università di Firenze

Gabriella Sica, poetessa e scrittrice

Francesco Stella, docente di Letteratura latina medievale e umanistica, Università di Siena, Comitato scientifico di «Testimonianze»

Studenti della classe 3C, Liceo Scientifico «E. Balducci» di Pontassieve (Fi)

Studenti della classe 5A, Liceo Scientifico «A. Gramsci» di Firenze

Immagini

- p. 5 *L'envol*, bronzo di J-M. Folon, Giardino delle Rose, Firenze (foto M. Meli)
- p. 7 Statua raffigurante Omero con la cetra (in wikipedia.org)
- p. 13 *Fabrizio De André*, disegno a carboncino di Impero Nigiani*
- p. 21 *Pier Paolo Pasolini*, particolare del disegno a carboncino di Impero Nigiani*
- p. 29 *S. Giovanni Della Croce*, stampa (in carmeloveneto.it)
- p. 35 *Giacomo Leopardi*, disegno a carboncino di Impero Nigiani*
- p. 36 Ramo di ginestra (da foto di M. Meli)
- p. 47 Pier Paolo Pasolini sul set di *Medea* (1969) (foto M. Tursi in espoarte.net)
- p. 51 Franco Fortini (in giovanicomunisti.it)
- p. 59 Czesław Miłosz (in polonicult.com)
- p. 63 *Rimbaud e Verlaine dans un rue de Londres*, bozzetto satirico di Forain et Régamey, 1872 (in pinterest.com)
- p. 71 Mario Luzi, disegno a carboncino di Impero Nigiani*
- p. 79 Carlo Betocchi con Mario Luzi (in carlobetocchi.com)
- p. 85 Cavalletta sull'edera nel giardino di casa (foto M. Meli)
- p. 91 Giorgio Caproni (in poesia.blog)
- p. 95 Il giovane Sandro Penna (in iltaccodibacco.it)
- p. 101 Bob Dylan in concerto (in amazon.com)
- p. 105 Poster di un concerto di Bob Dylan (in wolfgang's.com)
- p. 112 Sentiero in collina (foto M. Meli)
- p. 121 Copertina della rivista "Semicerchio" (in semicerchio.bytenet.it)
- p. 133 La «Compagnia delle poete» in scena (foto di Mia Lecomte)
- p. 137 Jorge Luis Borges e Italo Calvino (in Internet culturale)
- p. 143 Diaspora armena (in casertanews.it)
- p. 152 *La felicità*, opera di Eugenio Miccini (immagine di Eugenio Miccini)
- p. 155 Maestro Zen Eihei Dōgen (in ramdass.org)
- p. 163 *Lettura al fresco*, dipinto di Federico Zandomenighi (in deartibus.it)
- p. 166 *In treno*, disegno di Rosa Pasculli (in ioarte.org)
- p. 169 Capitano (in accademianuovaitalia.it)
- p. 175 *Un'ottima scelta*, opera di Lucia Marcucci (immagine di L. Monaldi)
- p. 183 *Il poeta sei tu che leggi* (in emiliaromagnamamma.it)
- p. 196 *Un testimone in incognito* (immagine di L. Monaldi)
- p. 201 Via Grande, Livorno di inizio Novecento (in wikipedia.org)

- p. 205 YOLO, l'odierno *Carpe diem*, (intervento su quadro di Giacomo Di Chirico, Wikimedia Commons)
- p. 208 *Il poeta Pierluigi Cappello (foto di A. Fo)*
- p. 215 Gabriella Maleti (in perigeion.wordpress.com)
- p. 223 Giusi Verbaro (in soveratiamo.com)
- p. 227 Hasan Atiya Al Nassar (foto di Margherita Loconsolo)

* Il pittore Impero Nigiani, storico amico di «Testimonianze», ha gentilmente donato alla rivista i disegni a carboncino delle pagine 15, 21, 35 e 71.

Librerie presso cui è in vendita «TESTIMONIANZE»

- «Testimonianze» è in vendita nel circuito delle librerie *Feltrinelli* nelle città di Bari, Firenze, Milano e Roma.
- È presente nelle principali librerie di Firenze:
Alfani Editrice (Via degli Alfani, 84/86r), *Alzaia* (Viale Don Minzoni, 25/E), *Claudiana* (Borgo Ognisanti, 14r), *Colonna* (Via F. D'Antiochia, 13/15), *Libreria dei Lettori*, *al Teatro della Pergola* (Via della Pergola, 12), *Nardini* (Via delle Vecchie Carceri, 3), *San Paolo* (Piazza Duomo, 32/33r), *Toscana* (Via del Madonnone, 13/17).
- È in vendita inoltre in altre librerie specializzate a:
 Assisi (PG) (*Zubboli Maurizio*, P.zza del Comune), Catanzaro (*Tavella*, Via Crati, 15/17), Città di Castello (PG) (*Sacro Cuore*, Piazza V. Gabriotti, 105; *Paci Tifernate*, P.zza G. Matteotti, 2), Empoli (FI) (*Rinascita*, Via Ridolfi, 53; *San Paolo*, Via del Giglio, 53), Figline VA (FI) (*La Parola*, Corso G. Mazzini, 26), Grosseto (*Paoline*, Piazza Duomo, 1), Gubbio (PG) (*Libri e Idee*, Piazza G. Bruno, 4; *Fotolibri*, Corso Garibaldi, 57), Milano (*Claudiana*, Via F. Sforza, 12/A; *Coop Libreria Popolare*, Via Tadino, 18), Orvieto (TR) (*Valente*, Via dei Gualtieri, 7), Perugia (*L'Altra*, Via U. Rocchi, 3; *Filosofi*, Via Dei Filosofi, 20), Roma (Claudiana, Piazza Cavour, 32), San Gimignano (SI) (*Francigena*, Via Mainardi, 12), San Giovanni VA (AR) (Fahrenheit 451, Piazza della Libertà, 12/c), San Sepolcro (AR) (*Del Frattempo*, V.le Diaz, 2, Galleria Bis), Siena (*Mondadori Gulliver*, Via Montanini, 112; *Libreria senese*, Via di Città).