

Anno I
Num. 0, 2021

LE RISORSE DEL SILENZIO

Casa Editrice
SAMUELE EDITORE

Redazione

ANGELO **ANDREOTTI**, ALBERTO **BERTONI**, MATTEO **BIANCHI**
(**DIRETTORE RESPONSABILE**), CHIARA **EVANGELISTA**, MARIO
FAMULARO, ALBERTO **FRACCACRETA**, RICCARDO **FROLLONI**,
CARLO **SELAN**, DANIELE **SERAFINI**

Hanno collaborato

SANDRO **ABRUZZESE**, LUCIANNA **ARGENTINO**, MARIA **BORIO**,
DUCCIO **DEMETRIO**, LEONARDO **GUZZO**, VALERIO
MAGRELI, NICCOLÒ **NISIVOCIA**, GIANCARLO **PONTIGGIA**,
STEFANO **RAIMONDI**, STEVEN **TOUSSAINT**, EMANUELE **TREVI**

In copertina

FOTOGRAFIA DI ANDREA **LUNGI**
TAVOLO III, SILVER GELATINE PRINTS ON BARYTIC PAPER
BERGGER PRESTIGE NB/VC
40 CM X 30 CM, EDITION OF 3

LABORATORI POESIA
www.laboratoripoesia.it
SAMUELE EDITORE
www.samueleeditore.it

Novembre 2021
via Montelieto 50 33092 Fanna (PN)
tel. 0427777734
email: info@samueleeditore.it

ISBN 978-88-94944-46-4

*In attesa di inserimento nel Registro Giornali e Periodici presso
il Tribunale di Ferrara, nel mese di Novembre 2021*

LABORATORI
POESIA



Gruppo del Tasso
Associazione di Promozione sociale

LABORATORI CRITICI

rivista semestrale di poesia e percorsi letterari





**GIAN MARIO
VILLALTA**

**LA POESIA,
ANCORA?**

 **MIMESIS** / PUNTI DI VISTA

WWW.MIMESIS EDIZIONI.IT

LA TRADIZIONE DELLA CARTA, LA PRESENZA DELL'OGGETTO

Editoriale di Matteo Bianchi

Non per manifestare la nostra esistenza autoproclamandoci intellettuali, salendo da noi sul pulpito. Non per cominciare una rivoluzione dal divano di casa, tanto meno per scrivere esclusivamente di altri scrittori e soffocarci tra i tanti salotti letterari italioti che già Roberto Roversi ripudiava con tutto se stesso, barricandosi nella sua libreria rigorosamente indipendente: «(...) per dare un po' di luce alla solitudine e scacco alle amare incertezze piccole - grandi di ogni giorno». Che fondare una redazione di cultori delle materie umanistiche e di critici accademici quanto militanti sia significato condividere un progetto, accudirlo come una buona idea, svilupparlo insieme e renderlo accessibile, è evidente ed è stato indispensabile. E la frase di Roversi assimilata dal manifesto di "Ad alta voce" lo raffigura completamente. Tutt'al più il lettore potrà considerare i nostri spunti - che sempre scenderanno nel contesto circostante e in ciò che del contingente si deposita nelle nostre esistenze - dei cocciuti esercizi di stile, o un modo affinché delle considerazioni ponderate e sedimentate rimangano con noi oltre uno schermo, poiché banalmente «nessuno è mai solo

con un libro in mano», appunterebbe Roversi aggrappandosi alla fisicità dell'oggetto, alla sua presenza e al gesto della presa.

OSTINATAMENTE IN FIERI

In sostanza, la rivista si fonda su momenti di riflessione riguardanti la poesia contemporanea in continuo confronto con la storia della letteratura, con incursioni nella linguistica intesa nel suo senso più ampio. Il suo approccio è naturalmente interdisciplinare per avvalersi di qualsiasi strumento possa essere utile per sondare il panorama della scrittura nel suo farsi, nel suo esporsi al mondo, e perciò non come semplice esercizio estetico, ma anche come dimensione etica. La rivista diventa così uno spazio per rendere la poesia una chiave di interpretazione della realtà. Con questa intenzione si articoleranno i numeri tematici dove i singoli saggi, esplorando le opere più recenti, penetreranno all'interno degli argomenti di volta in volta prescelti, usando per l'appunto il linguaggio poetico come grimaldello ermeneutico. I numeri miscelanei, invece, in modo più libero attraverso cronache, interviste, recensioni, traduzioni, ma anche saggistica di storia e critica della letteratura, di teoria della traduzione, di analisi linguistica del testo, di studi sulle poetiche recenti e meno recenti, forniranno uno spaccato più puntuale sull'attualità del panorama letterario. In sintesi, da una parte ci sarà un'indagine svolta per tema con un'impronta accademica; dall'altra una fotografia sullo stato dell'arte con un taglio che va dal giornalistico allo specialistico. Entrambe le parti contribuiranno a spingere la poesia e la letteratura fuori dalle

logiche solipsistiche, per evidenziarne la loro vocazione di meditazione costante e attenta sulla vita, o testimonianza consapevole.

DENTRO IL LABORATORIO

Non è un caso che la rivista si intitoli proprio “Laboratori critici”, legata direttamente all’esperienza oramai decennale di *Laboratoripoesia.it*, il litblog della Samuele Editore; infatti una parte della redazione dell’online è approdata sul cartaceo con l’intento di approfondire ulteriormente alcuni temi, di sciogliere alcuni nodi magari affrontanti troppo rapidamente sul web. La concezione di laboratorio, tuttavia, l’abbiamo ereditata da quattro riviste in particolare, quattro punti cardinali che hanno traghettato la fine dello scorso millennio nel nuovo tentando di non soccombere a causa dell’accelerazione tecnologica, che sta mettendo a dura prova pure le nostre visioni: “Versodove”, con Vincenzo Bagnoli, Vito Bonito e Fabrizio Lombardo; “Atelier”, diretta da Giuliano Ladolfi con la mano avanguardista di Marco Merlin e la messa a fuoco di Matteo Veronesi; “l’immaginazione” di Piero Manni, Agnese Manni e Anna Grazia D’Oria, e “Poesia” di Crocetti, con Angela Urbano e l’inesauribile Davide Piccini. Per la ricerca di un tono che fosse nostro, di una voce distinguibile, ci siamo affidati alla lezione emancipante di Tiziano Scarpa su *ilprimoamore.com*, ovvero in che modo evitare che la presentazione della poesia possa nuocere alla fruizione della poesia stessa, evitando di accettare stilemi, terminologia e gessosità che la fanno sembrare una cosa cervellotica, che può leggere e apprezzare solo chi avesse

almeno un dottorato in italianistica, non accettando altresì un certo manierismo, una certa postura tra l'accademico barricato e il sapienziale con annesse criptocitazioni "gergali" che appartengono al circolo chiuso dei cosiddetti "addetti ai lavori". Parallelamente ci ha guidato l'approccio pionieristico e trasversale, ma di più, totale di *ultimaspaio.com* con la precisione di Tommaso Di Dio.

Inaugurare un laboratorio critico dopo la serrata pandemica significa rendersi conto della travolgente tensione narcisista che ha contraddistinto nettamente i primi anni Duemila e accoglierla; al contempo, rivolgersi all'appiattimento degli schermi da un'altra prospettiva, ossia permettendo all'immaginazione di tornare sul medesimo piano del reale, alla maniera di Jack Hirschman (scomparso lo scorso 22 agosto) nei suoi Arcani, il quale riusciva a mescolare senza imposizioni o contraffazioni formali gli incontri immaginari con la solennità del sacro, la vita di strada con la storia:

so that this, this poetry, is always and ever
only one's own narrow goodbye, sad
mezuzah of self
nailed to the frame of a door
that never will open.¹

¹ «cosicché questa, questa poesia, è sempre e comunque / solo il proprio piccolo saluto, triste / *mezuzah* dell'io / inchiodato alla cornice di una porta / che non si aprirà mai», Jack Hirschman, da *The Shups! Arcane*, in *28 Arcani*, Multimedia Edizioni, Salerno 2014, pp. 40-41.

HOMO SAPIENS O HOMO VIDENS?

Non subire passivamente le immagini visive, ma costruirne mentalmente di autonome, motivando un pensiero indipendente svincolato dai preconcezioni, è una delle linee guida di “Laboratori critici”. Il rapporto profondo tra immagine e parola sta al centro del numero zero proprio come lo sarà in ogni altro numero. Tanto è vero che in copertina andrà di volta in volta lo scatto di un fotografo contemporaneo: per condensare in una foto le *risorse del silenzio*, gli strumenti creativi che l'isolamento pandemico ha suscitato in ciascuno insieme alla depressione dilagante, abbiamo scelto *Tavolo III* (Silver gelatine prints on Barytic Paper Bergger Prestige NB/VC40 cm x 30 cm, Edition of 3) di Andrea Lunghi. A trent'anni dalla morte di Hervé Guibert, l'artista ha ritratto il sito elbano su cui l'intellettuale francese si isolava per creare, lo spazio tangibile della sua poesia: la sua assenza dimostra che se il mondo per il fotografo è uno specchio, lo è anche se il soggetto non è al centro dell'obiettivo. Lo scatto metaforico di Lunghi rappresenta la condizione essenziale alla quale si sottoponeva Guibert in ritiro all'Elba e stilizza la sua disarmante nudità di fronte agli avvenimenti, talmente da fargli giudicare l'ultima produzione di Roland Barthes, dall'“innamorato” dei *Frammenti di un discorso amoroso* in avanti, irrimediabilmente falsa: «non perché sia ipocrita, ma perché il sapere ne fa una specie di terza persona mascherata da prima».²

² Emanuele Trevi, *Edipo imbranato. Hervé Guibert e Roland Barthes*, in *L'immagine fantasma* di H. Guibert, Contrasto, Roma 2021, pp. 8-9.

È stato il tedesco Hans Georg Berger, maestro di Lunghi, a far scoprire a Guibert il versante minerario dell'isola nel Tirreno e, nello specifico, il distacco fecondo dell'Eremo di Santa Caterina d'Alessandria, dove tra il 1979 e il '91 ha concepito gran parte delle sue opere per poi scegliere di non tornare più a Parigi, bensì di essere sepolto proprio nel cimitero di Rio nell'Elba. Nel saggio *L'immagine fantasma* (1981), edito di recente da Contrasto, il parigino rivela sia una naturale eleganza di fronte al foglio bianco sia un alto tasso di percezione emotiva tra le righe: «(...) l'atto fotografico avrebbe così annullato ogni ricordo dell'emozione, perché la fotografia è una pratica inglobante e smemorata, mentre la scrittura, che essa non può che bloccare, è una pratica malinconica».³ Invece ne *La camera chiara* (1980), volume dal quale Guibert ha attinto inequivocabilmente, Barthes è meno drastico rispetto al giovane collega e valuta la fotografia un prodotto comunque fugace, un ricordo stampato su supporti deperibili, ideato da una società che ha rinunciato ai monumenti per opporsi al diktat della morte, «e la Fotografia è sì una testimonianza sicura, ma effimera».⁴

Il lavoro di scrittura, seguendo l'io persuasivo di Guibert, oltrepassa e arricchisce l'immediatezza della trascrizione fotografica, completandola. La foto del suo tavolo isolano, biancastro e crepato, su cui permane una candela spenta altrettanto sporca, ci è parsa perciò l'immagine più adatta per definire il punto di vista di "Laboratori Critici".

³ Hervé Guibert, *L'immagine perfetta*, *ivi*, pag. 31.

⁴ Ronald Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003, pag. 94.

D'altronde, anche secondo la *nova lectio* di Gian Mario Villalta, la parola risulta una possibilità di creazione in ogni forma della vita e nonostante i trucchi del mestiere, soprattutto quando si è trasportati dall'emozione:

È vero, la parola è creativa, e noi riscopriamo sempre di nuovo che la nostra esistenza è creativa proprio con la parola. Da qui viene, però, anche l'inganno, il fraintendimento, che confonde la creatività della parola, la bella invenzione, l'accostamento azzeccato, con l'operare della forma nella poesia.⁵

TRA GUIBERT, PASOLINI E BATTIATO

Se Hervé Guibert si distinse per la capacità di preservare la sua sensibilità e di trasformarla in arte, pur resistendo fuori dal coro, Pier Paolo Pasolini, del quale si avvicina il centenario della nascita, lo abbiamo portato con noi per il coraggio intellettuale. Rimane memorabile il suo buttarsi a corpo morto in tutte le materie che lo coinvolgevano e lo appassionavano, tanto da vivere la realtà quotidiana più ostica sul proprio corpo, uscendo la sera per verificare il cambiamento sociale sui corpi degli altri ragazzi. Del suo talento non si accontentò: la letteratura non era sufficiente per afferrare la realtà, per questo il suo bisogno di risposte sfociava nella sperimentazione, e non per il gusto di fare il bastian contrario, o il botto mediatico. Tuttavia non ha mai scritto un capolavoro alla pari de *Le occasioni* di Montale o de *Il barone rampante* di Calvino.

⁵ Gian Mario Villalta, *La poesia, ancora?*, Mimesis, Milano 2021, pag. 148.

I suoi titoli non stanno in piedi senza la sua ombra. Di certo ci sono scrittori o registi che in assoluto hanno fatto di meglio, benché Pasolini gestì la penna e la cinepresa contemporaneamente, spinto da un'esigenza espressiva inesauribile. Viveva l'arte come una questione di vita o di morte. Sepolto nella sua rimpianta Casarsa, fu una pietra d'inciampo imprescindibile nell'evoluzione della cultura italiana: Scandalo, dal greco *skàndalon*, ossia la pietra che sta in mezzo al cammino, è diventato il termine che lo identificava e sul quale insistette. Purtroppo le sue parole si stanno dimenticando, si leggono ogni giorno di meno e permane solo la sua figura.

Infine ci siamo affidati alle note di Franco Battiato, alla sua esperienza musicale influenzata dagli irrinunciabili esercizi spirituali: l'eclettico cantautore non temeva la solitudine, nella quale si rifugiava durante le sedute di meditazione per silenziare il rumore dei pensieri materialisti e staccarsi dai meccanismi abituali della corporeità. Alberto Bertoni ha così proseguito idealmente il lavoro iniziato con *Trent'anni di Novecento* (Book, 2005), selezionando un album imprescindibile di Battiato, *Come un cammello in una grondaia* (1991), emblema sonoro di equilibrio tra critica sociale e melodie innovative, tra passione civile ed eccitazione dionisiaca.

INDICE

LA TRADIZIONE DELLA CARTA, LA PRESENZA DELL'OGGETTO Editoriale di Matteo Bianchi	5
LE PROSPETTIVE INEDITE DELLA PANDEMIA di Sandro Abruzzese	16
QUEL NASCOSTO SENTIRE di Angelo Andreotti	21
BATTIATO. COME UN CAMELLO IN UNA GRONDAIA di Alberto Bertoni	31
TRE STORIE PER UN'ISOLA di Maria Borio	35
ELOGIO DELLA MASCHERINA E DELLE DITA CHE RIPARANO FERITE di Duccio Demetrio	48
LA METAFISICA DEL QUOTIDIANO DI CHARLES WRIGHT, IL POETA PEREGRINO CHE RIMANE IN AMMIRAZIONE DAVANTI ALL'ASSENZA di Chiara Evangelista	65
“DIVENTARE IL SILENZIO”: DA MARIO RAMOUS A KITARŌ NISHIDA, RIFLESSIONI SUL RAPPORTO TRA PAROLA, AZIONE E SILENZIO di Mario Famularo	70

RI-UTILIZZARE: T. S. ELIOT, HANNAH SULLIVAN E CARMEN GALLO di Riccardo Frolloni	78
LA MORTE DI PASOLINI NEI VERSI DI VALERIO MAGRELLI di Matteo Bianchi	89
SU TITO BALESTRA di Niccolò Nisivoccia	95
RISORSE CONTRO TEMPO: INEDITI DI GIANCARLO PONTIGGIA E STEFANO RAIMONDI a cura di Matteo Bianchi	102
“HILLSIDE” DI STEVEN TOUSSAINT traduzione di Leonardo Guzzo	110
DENTRO IL SILENZIO di Lucianna Argentino	113
SU PIER PAOLO PASOLINI. TRE DOMANDE A EMANUELE TREVI a cura di Matteo Bianchi	118

Luigia Sorrentino
PIAZZALE SENZA NOME

LA GIALLA ORO



• ” ’
pordenonelegge
poesia



LE PROSPETTIVE INEDITE DELLA PANDEMIA

di Sandro Abruzzese

Se c'è un aspetto della realtà che l'esperienza della pandemia ha ricordato a noi tutti, è che il mondo, come ebbe a scrivere Thomas Nagel ne *Lo sguardo da nessun luogo*, è indipendente dalle nostre rappresentazioni. Possiamo plasmarlo, certo, alterarlo fino a minacciarne l'equilibrio e la sopravvivenza, ciò non toglie che l'uragano, parafrasando Baudelaire, non si ferma davanti a una linea di arcieri.

Dunque, il mondo continua ad accadere al di là delle nostre intenzioni, dei nostri progetti o fini, e fenomeni come la pandemia ci ricordano che siamo parte del tutto, sicché nei nostri progetti futuri dovremmo pensare all'omeostasi col reale, alla sobrietà che antepone l'essenziale e il responsabile all'infantilismo del superfluo, rappresentato dal feticcio dell'espansione, con lo scopo chimerico della crescita continua. Il superfluo - è pur vero - ha una sua funzione dinamica all'interno della società, esso crea senso, differenza, riconoscimento, tuttavia non sempre il superfluo e la crescita, l'espansione e il precario, sono coniugabili con i valori della democrazia, in primis l'uguaglianza delle possibilità.

In questo senso l'immobilismo, il silenzio e l'inattività dovute al lockdown hanno costretto la società a ripensarsi e chiedersi il perché di tante scelte, magari figlie del nostro tempo, o di una tradizione, di cui però si è smarrita la misura.

La pandemia ha inaspettatamente mediato questa riflessione sul nostro stile di vita, sul rapporto tra città e campagna, sulla penuria di spazi e verde, sull'assenza di tempo per relazioni e affetti, o tempo libero.

Le misure restrittive conseguenti alla diffusione del virus hanno fatto il resto, evidenziando il problema della fragilità sociale e della qualità del lavoro: le restrizioni si sono abbattute in maniera fortemente disuguale proprio su chi non gode di reti sociali, di ampi spazi e risorse personali. L'emergenza inoltre continua a colpire fortemente i detenuti, i centri di accoglienza, le famiglie dei ceti medio-bassi, a volte stipate in alloggi al limite della claustrofobia. E infine riporta l'attenzione sui lavoratori (medici, poliziotti, cassieri, magazzinieri, rider, ecc.), costretti a lavorare per non fermare i servizi e l'economia italiana, a rischio della loro salute e di quella dei familiari.

Insomma, se la politica, come annotava Hannah Arendt nei suoi quaderni, è rendere prevedibile l'imprevedibile, un evento catastrofico come la pandemia invita a ripensare il mondo per una configurazione diversa. Sembra lo shock, la catastrofe messianica benjaminiana, l'accelerazione (o la brusca frenata?) della storia capace di contestare alla radice la cattiva politica di un sistema tecnocratico e un modello economico per vari e comprovati motivi criticato, ma mai realmente messo in discussione dall'establishment.

E invece l'emergenza reclama un nuovo nomos della terra: impone per esempio una campagna vaccinale globale, e così facendo ridiscute limiti, misure, confini, simboli, modelli. Impone di fermare l'emergenza migratoria, e non col filo spinato e i respingimenti, ma operando per la pacificazione e lo sviluppo delle aree più povere del globo. Essa richiama quindi alla coesistenza globale, dunque al diritto di coesistere, attraverso progetti di lungo periodo e ampio respiro, proprio mentre l'integrazione globale degli esseri viventi si riversa con violenza sul piano sociale, e quindi di nuovo politico, all'interno degli stati nazionali.

Non ultimo, l'emergenza Covid ci interroga su come il potere debba essere esercitato, attraverso limitazioni e scopi, e fin dove gli interessi generali possano prevalere sulle prerogative dell'individuo. Nondimeno, se da un lato nelle città, nelle aree urbane, è avvenuto un isolamento produttivo, di riscoperta del sé in relazione agli altri, dove una società può utilizzare questa esperienza per gettare le basi di nuove opinioni e pratiche condivise, per le aree rurali e per i paesi che costituiscono la provincia italiana l'isolamento del Covid si è sovrapposto a un lockdown precedente e ben più duraturo. La pandemia ha acuito e prolungato l'isolamento dei paesi della provincia italiana, già prostrati da un'implacabile dinamica demografica decrescente, da minori possibilità di lavoro, dalla fuga dei pochi giovani residenti. Le piccole comunità hanno subito maggiormente l'impatto delle delocalizzazioni, l'assenza di presidi sanitari territoriali, smantellati nel corso del trentennio neoliberista che ci ha preceduti.

Intere regioni, per esempio la Campania, per via della carenza di posti letto ospedalieri e di personale sanitario, si sono viste costrette a sacrificare l'anno scolastico imponendo il divieto della didattica in presenza per tutto l'anno scolastico.

Dualismi, regionalismi, situazioni pregresse di vantaggio e svantaggio, hanno cioè fatto a pezzi la carta costituzionale e dimostrato ancora una volta che le istituzioni politiche non hanno mai adempiuto del tutto ai dettami dei padri costituenti sui diritti di cittadinanza. A farne le spese i cittadini che si vedono negare le cure, l'istruzione, che vedono ampliarsi la distanza nella speranza di vita, così come i tassi di disoccupazione.

C'è stata pure, va detto, una rivalutazione delle aree rurali e dei piccoli borghi, ma mai questo risultato indiretto delle restrizioni ha investito detti luoghi di una riflessione seria, rispettosa delle esigenze locali delle comunità, anzi questo sguardo urbano che guarda alla periferia sembra proprio prigioniero del demone dell'utilitarismo. Ovvero, pare sappia pensare solo a come estrarre utile, o benessere privato e personale da un luogo, alla stregua di un villaggio vacanze qualsiasi, e questo non apporta alcun beneficio duraturo al problema della decadenza della provincia italiana.

Quello che occorre ricordare, in un paese estremamente frammentato e disomogeneo come l'Italia, è che se la parte più ricca del paese, quella urbana, o quella centro-settentrionale, ha potuto trarre insegnamento, insieme a un certo grado di propulsione, dalla crisi, nei luoghi dimenticati dell'Italia rurale, oppure dentro le sacche di miseria delle zone più povere del paese, è avvenuta la recrudescenza del lavoro

nero, dell'usura, e nell'intero paese la penuria di liquidità ha finito per spalancare le porte al riciclaggio del denaro sporco, con un ampliamento esponenziale della presenza mafiosa all'interno dell'economia nazionale.

Forse il punto finale di questa vicenda è che l'assenza di una politica realmente nazionale, che lascia il passo ai tanti localismi, la riduzione dei partiti a meri cartelli elettorali costituiti da fazioni in lotta tra loro per il potere, hanno ridotto le aspettative degli italiani a una sommatoria di interessi privati, diffondendo quel che resta dei diritti costituzionali e di cittadinanza a macchia di olio. Anche di questo si compone il puzzle italiano. Questo stato di cose atomizza la società fino a dissolverla, a farne le spese ancora una volta la parte più fragile.

In questo quadro, alla cultura in generale va assegnata la produzione di valori positivi, inclusivi, permeabili all'altro, che pongano le basi della ricostruzione di senso morale e civile, come sta alla politica il recupero di utopie concrete, di radicamento e partecipazione per essere in condizione di prevedere il più possibile l'imprevedibile. In fin dei conti occorre scegliere se persistere con questa avvilente società dello spettacolo, oppure cominciare a fare sul serio, finché il mondo lo rende ancora possibile.

QUEL NASCOSTO SENTIRE

di Angelo Andreotti

IL SILENZIO È PAROLA

Del silenzio, inteso come “assenza di rumori”, in natura non c’è traccia, così come non ce n’è nello spazio cosmico – pur sempre naturale – e neppure nell’ambiente artificiale della camera anecoica, come testimonia l’esperienza di John Cage che viene tradotta nella famosa performance di 4’33” nel 1952, in qualche modo gemella della serie dei “quadri bianchi” (1951) del suo compagno Robert Rauschenberg che, per quanto bianchi, variano al variare delle condizioni ambientali in cui sono esposti. Ne consegue che il *silenzio* (inteso come “assoluto”) *non esiste* – come afferma il titolo di un libro di Kyle Gann¹ tutto dedicato alla ricerca di Cage – e se così è, allora nessuno dovrebbe averne esperienza.

Eppure di silenzio se ne è parlato e scritto da sempre, e soprattutto nell’ultimo decennio o poco più la bibliografia sull’argomento è di molto aumentata, (senza prendere in considerazione la semplice, e non sempre attinente, presenza della parola silenzio nei titoli di romanzi, raccolte poetiche,

ecc.) al punto che nel 2009 fu fondata da Duccio Demetrio e Nicoletta Polla Mattiot l’Accademia del silenzio, che a

¹ Cfr. Kyle Gann, *Il silenzio non esiste* (ed. or. 2010), trad. it. Melinda Mele, ISBN, Milano 2012.

sua volta è diventata una collana di Mimesis, producendo dal 2012 a oggi 49 taccuini sul tema.

Il silenzio non esiste e tuttavia compare anche, molte volte a sproposito, nei titoli di romanzi, raccolte poetiche, ecc., quasi fosse parola magica che evoca dimensioni dai più svariati contorni - mistero, esoterismo, meditazione, solitudine, benessere, contemplazione, serenità, criminalità, esclusione, e tanto altro ancora.

In ogni caso, partendo dal fondato presupposto che il silenzio non ha alcuna rilevanza scientifica, e non può essere neppure tradotto in termini naturalistici, Aldo Masullo si è chiesto: «Si può allora dire che il silenzio è una complessa, per quanto spontanea e immediata, formazione dell'originaria esperienza della psichicità?»² (Più o meno alla stessa conclusione, parlando in un'altra parola di cui non si ha esperienza, perviene Giacomo Leopardi riflettendo sull'*infinito* e definendolo, il 2 maggio 1826 nello *Zibaldone*, «un parto dell'immaginazione»). Per far chiarezza sul quesito di Masullo bisogna ricorrere all'etimologia della parola “silenzio”, che proviene dal latino *silēntiū(m)* che è forma sostantiva del verbo *silēre*, cioè “fare silenzio, tacere”. Pertanto: «Soltanto chi può parlare, e appunto perché può parlare, può tacere. Il silenzio è il privilegio del parlante. [...] Se pur delle cose talvolta si dice che sono “silenti” (le foglie, la notte, il paesaggio), si tratta soltanto della proiezione di uno stato d'animo nostro - stupore, tranquillità, malinconia»;³ e più avanti aggiunge:

² Aldo Masullo, *Silenzio. L'indecenza della parola*, 2002-2006, ora in *L'Arciseno. Dialettica della solitudine*, Quodlibet, Macerata 2018, p. 94.
³ *Ivi*, p. 95.

«Il silenzio è impossibile fuori della cultura, fuori del mondo umano, cioè del mondo delle parole. Esso non è mai un evento della natura, meramente casuale, senza senso. È sempre invece un'operazione di parole su parole, motivato, dotato di senso. La parola è cultura. Il silenzio è una specifica e raffinata opera di cultura, ossia non è che un'opera di parola. Il silenzio è parola.»⁴

Il silenzio è un “fare” (il silenzio si fa) che può anche generarsi da un subire, ma nel suo essere fatto il silenzio è soltanto esterno a noi, mentre nella nostra interiorità le parole continuano a scorrere, nonostante l'assenza di suono esse agiscono poiché il pensiero, che non può essere fermato, è sempre pensiero di parole: «Le parole, dette o taciute, non sono segni inerti, ma forme formate, intentiones, strumenti di pro-vocazione, appello, “invito”».⁵

⁴ *Ivi*, p. 98.

⁵ *Ibidem*.

UN ANEDDOTO

Nel settembre del 2000 fu organizzata, dal Circolo degli Artisti di Faenza, una serie di installazioni di Hidetoshi Nagasawa a Brisighella. In quella circostanza mi trovai a cenare da solo con l'artista giapponese. Era la prima volta che lo incontravo, e siccome dovevo scrivere un testo per il catalogo, l'occasione mi sembrava ottima per scambiare qualche parola sulla sua opera facilitato, pensavo, anche dal piacere giapponese del parlare a tavola. Così cercai di dialogare con lui. Alla prima domanda seguì da parte sua un sospendere il cucchiaino nell'aria (mangiava una zuppa di legumi), un suo fermare lo sguardo dritto nei miei occhi per

qualche istante, un riprendere silenzioso il suo pasto. Trascorsero ancora alcuni minuti, e non arrivando nessuna risposta o segno relazionale, pensai di aver fatto una gaffe, poi tentai con una seconda domanda alla quale seguì lo stesso rituale della prima. A questo punto, avvolto dall'imbarazzo, mi azzittii.

Quando meno me lo aspettavo, e trascorsero molti minuti, Hidetoshi iniziò a parlare rispondendo punto per punto alla mia prima domanda. Lo guardai, credo, allibito. Dopo un po' riprese a parlare rispondendo alla seconda domanda, ancora più lentamente – come a scegliere con cura le parole giuste. La cena trascorse più o meno in questo modo. Detto così potrebbe sembrare una noia mortale, ma invece fu educativo e immensamente ricco: Hidetoshi mi aveva costretto a lunghe pause dove il silenzio si prendeva cura delle parole.

Non ricordo cosa gli domandai e neppure cosa mi rispose, ma so per certo che quella fu la prima volta in cui ebbi veramente esperienza del silenzio, insieme al quale presero senso dentro di me anche altre, come attenzione, ascolto, pazienza. Ma soprattutto mi resi conto che il suo silenzio aveva fatto rumore nella mia mente, e molto probabilmente aveva fatto rumore anche nella sua stessa mente.

LE FORME DEL SILENZIO

D'accordo: il silenzio è parola. Anzi, nelle sue forme più severe (il *Silentium* monacale,⁶ per esempio, ma anche alcune forme di meditazione yoga) paradossalmente “silenzio” è «la parola che esclude la parola».⁷

⁶ Vedi anche Roberto Mancini, *Il silenzio via verso la vita*, Qiqiaion, Magnano 2002.

⁷ Aldo Masullo, op. cit., p. 99.

E tuttavia, è parola a vocazione tendenzialmente poetica (cioè polisemica) perciò, in quanto tale, può essere declinata in molti modi, e tutti questi modi hanno a che fare con risonanze emozionali che possiedono un loro linguaggio, anche non sonoro come una postura, un gesto, uno sguardo, sia di chi ascolta, sia di chi (o di cosa) è ascoltato – persona, paesaggio, libro, quadro, musica, risacca, cinguettio, carezza, albero...

Se molte sono le sue forme e i suoi significati, altrettante sono le circostanze che lo generano. Ne dà conto lo psichiatra Eugenio Borgna che, parlando delle radici del silenzio distingue: «quella che nasce dal desiderio di una parola che non arriva, quella che dice la nostra tristezza, o la nostra angoscia, le nostre attese inesprese, i nostri timori, e le nostre speranze. Sono molti i modi con cui il silenzio e la parola si intrecciano. C'è il silenzio che rende viva la parola, dilatandone le emozioni; c'è il silenzio che si sostituisce alla parola nel dire la gioia e il dolore, la speranza e la disperazione; c'è il silenzio del cuore che nasce dagli abissi della interiorità, e che testimonia della condizione umana; ma c'è anche il silenzio che si chiude in se stesso e non sa ridestare risonanze emozionali.»⁸

Tutte forme di silenzio, queste, che abbiamo avuto modo di conoscere personalmente, o attraverso testimonianze di altri, durante il periodo duro del lockdown, costringendo taluni per la prima volta a confrontarsi con il silenzio della solitudine, e quindi facendo i conti con i messaggi che emergono – talvolta enigmatici

⁸ Eugenio Borgna, *In dialogo con la solitudine*, Einaudi, Torino 2021, p. 23.

e inquietanti – dal profondo di una interiorità⁹ con la quale non si aveva familiarità. Provocando timore o stupore.

C'È SOLITUDINE E SOLITUDINE

Tant'è che non tutti sono disposti ad apprezzare la frase che Seneca proclama nella decima lettera all'amico Lucilio: «Non trovo nessun altro con cui desidero tu viva, se non te stesso». Delle solitudini Borgna ne offre un catalogo ampio¹⁰ che forse potrebbe essere ulteriormente ampliato, tante sono le sfumature, ma ciò che richiede attenzione è il suo distinguere la *solitudine* dall'*isolamento*, intendendo quest'ultimo come condizione della chiusura nella propria soggettività, quando invece la solitudine resta aperta al mondo.

Isolamento e solitudine parrebbero avere in comune il silenzio, e forse è anche così, oppure è così ma in ciascuno dei due casi il silenzio non è proprio silenzio. Scrive Borgna: «La solitudine si distingue dall'isolamento come il silenzio si distingue dal mutismo. Nel mutismo si diviene monadi dalle porte e dalle finestre chiuse, non si ha nulla da dire, non si hanno parole, e nemmeno emozioni, da comunicare agli altri, e non se ne ha il desiderio».¹¹ Il silenzio della solitudine, invece, è parola che vuole essere ascoltata, è parola che vuole essere per e con gli altri. È parola che accomuna le sensibilità, le emozioni, quel nascosto sentire la nostra (o l'altrui) interiorità che vuole confrontarsi con altre interiorità.

⁹ Sull'interiorità si rimanda all'ottimo libro di Antonio Prete, *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità*, Bollati Boringhieri, Torino 2016.

¹⁰ *Ivi*, p. 8.

¹¹ *Ivi*, p. 23.

In breve, è quanto di più simile alla parola poetica poiché dal silenzio possono nascere parole che germogliano dalle profondità più intime del nostro essere. Sarà per questo che la scrittura poetica nasce quando non abbiamo altre risorse se non quelle che il silenzio risuona per noi dalla nostra estrema e stupita gioia, o dal nostro estremo e disorientato dolore. Nasce molto spesso nell'adolescenza, ma anche nell'adulità, talvolta persino nella senilità, nasce comunque nel momento del bisogno, quando la vita mostra i suoi limiti, limiti oltre i quali soltanto la scrittura poetica può inoltrarsi. Nasce quando il silenzio si ribella al mutismo.

Sarà per questo che, nei laboratori autobiografici, oppure nei social net, in qualsiasi occasione offerta, e "accolta", di poter esprimere il proprio stato d'animo durante il lockdown, la modalità preferita è stata quella poetica.

Ancora da Aldo Masullo possono arrivare parole di luce: «soltanto la parola poetica, pura da pretese scientifiche o moralistiche, vive - *patisce* - la solitudine autentica e ne è l'epifania, l'apparire del *senso*. La sofferenza della solitudine infatti non può dire l'indicibile che essa è. Tuttavia, per non lasciarsi ridurre al silenzio, si fa parola poetica. Così, rompendo l'ordine del comune dire, lacerando la trama dei *significati* convenuti, non curandosi del "sociale" ufficio del comunicare, essa si libera. Anziché tacere grida, convoca le altre solitudini, le avverte che nessuna di esse è l'unica, ma ognuna nella sua unicità e piena del suo *senso*, perciò è "sacra".¹²

¹² Aldo Masullo, *Solitudine. Leopardi. Sentire corporalmente il pensiero*, in op. cit., p. 90.

IL SILENZIO NELLA PAROLA POETICA¹³

Il silenzio è parola, ma è anche *nelle* parole poiché è condizione imprescindibile per ascoltarle. In esso la parola prende corpo, e questo corpo le dà voce risuonando nel mondo quell'assenso alla vita che chiede di se stessa.

È un silenzio discreto, che non s'impone, si concede soltanto a seguito di un ascolto, di sé o dell'altro non importa. Bisogna lasciarlo essere, senza aspettare né volere che sopravvenga, poiché il silenzio non sopravviene, semplicemente è, accade; semplicemente si mette in movimento e accoglie in sé la parola, la rivitalizza, ne cancella ogni segno di stanchezza. Quando succede allora la parola si apre come nuova, entra nel flusso della poesia e nel suo corso travolge ogni approdo di senso.

Questo silenzio ospitato nelle parole non è pausa di rumori, di voci, di suoni; è piuttosto il luogo dove accade che il mondo perda quei significati che ci arrabattiamo a volergli dare e, acquistando la consapevolezza che nessun dover essere è il fine dell'essere, riesca ad aderire a quel fluire di cambiamento in cambiamento che è la vita. Attraverso la parola poetica la vita non si spiega, ma si dis-piega per essere colta nella sua evidenza di enigma senza ragioni, nel senso che non c'è alcuna ragione in grado di dirla, se dicendola intende definirla.

¹³ Questo paragrafo è una versione accorciata e corretta di un testo comparso nella rivista "Ali", n. 3, 2009, p. 93.

Il silenzio allora dà spazio alla parola, che prende coraggio ed esce dalle regole orientate della narrazione per adeguarsi al flusso discontinuo della poesia. Lì, la parola non è più (o non è soltanto) espressione del logos, ma semplice relazione, perché la parola poetica non porta conoscenza, ma porta a conoscenza ed è scelta del modo più concorde per adeguarsi alla vita, adattarsi al suo imprevedibile movimento.

Per questo la parola poetica in sé non esiste, ma si forma in relazione alla poesia, nella polarità collaborativa e non oppositiva tra parola e silenzio che si sviluppa nel tempo che occorre per testimoniare un'emozione, un'empatia, per svolgere infine quel processo euritmico fatto di sentire e dire. Nel respiro di un verso che acquista voce uscendo nel mondo. La parola poetica non argomenta, non decide, ma è decisa dal divenire stesso della poesia, e dall'energia che si sprigiona dal continuo defluire e confluire di sensazioni dalla parola al silenzio, dal pieno al vuoto quindi, che continuamente inverte il suo andamento come uno sciabordio che trasforma il pieno in vuoto e il vuoto in pieno, la parola in silenzio e il silenzio in parola. Al punto che solo l'ascolto potrà distinguerne la natura. Ma è distinzione né chiara né confusa, è una distinzione che contempla le polarità in unità, senza però alcuna sintesi, lo stesso che si presenta allorquando tocchando sentiamo di essere toccati, oppure essendo toccati sentiamo di toccare.

C'è un'intelligenza nascosta nel sentire che va ascoltata, e pronunciata. E quando viene detta produce e reclama altro ascolto. Le parole sono nel silenzio, e sono condizioni imprescindibili per dirlo.

Nel silenzio la parola, interpretando in libertà Yves Bonnefoy,
è come neve:

(E un fiocco si attarda, lo segui con lo sguardo,
Desideroso di contemplarlo sempre,
Un altro si è posato sulla mano protesa.

E uno più lento e come smarrito s'allontana
E volteggia, poi ritorna. E non è forse dire
Che una parola, un'altra parola ancora, da inventare,
Redimerebbe il mondo? Ma non sappiamo
Se la stiamo ascoltando o la sogniamo).¹⁴

¹⁴ Yves Bonnefoy, *Inizio e fine della neve* (1991), in *Quel che fu senza luce - Inizio e fine della neve*, Einaudi, Torino 2001, trad. it. Davide Bracaglia, p. 201.

BATTIATO. COME UN CAMELLO IN UNA GRONDAIA

di Alberto Bertoni

Fra i cantautori che - soprattutto nel decennio degli ideologici e teorici, militanti e antilirici anni Settanta del '900 - hanno nobilitato il genere canzone (sul piano testuale prima e di più che su quello musicale), Franco Battiato merita un posto a sé. In primo luogo, per un'ambizione letteraria sfacciatamente parodica eppure anche molto ambiziosa nell'intrecciare insieme i tre stili canonici, umile medio e sublime: e nondimeno assai consapevole nell'oscillare fra gli estremi della sentenza filosofica (in virtù anche del contributo offerto ai testi dal filosofo heideggeriano Manlio Sgalambro), i lacerti più o meno dogmatici trapiantati dalle culture orientali e la sbrigliata autonomia dei significanti, che si estende da sintagmi, citazioni e nomi propri derivati da lingue e tradizioni aliene (molto spesso extraoccidentali) fino al famigerato *cuccuruccucu* paloma. A ciò si aggiunga, sul piano musicale, il progetto - in buona parte scaturito dalla competenza eclettica di Giusto Pio - di un esito pop davvero coraggioso nell'esibire contaminazioni tra echi sufi, sonorità un poco rock e molto elettroniche e movimenti trapiantati nell'universo di quella che un tempo era chiamata

“canzonetta” dall’archetipo solo in apparenza intransitivo della musica classica di derivazione germanica.

Non può essere allora un caso che sia toccato proprio a Franco Battiato di sigillare nel 1991 la stagione d’oro della nostra canzone d’autore con l’album *Come un cammello in una grondaia*, sulla soglia storica del crollo in Europa della cortina di ferro; e in Italia della conseguente stagione di tangentopoli e del punto d’origine di quella che è stata definita Seconda Repubblica. Concluso infatti da un’ambiziosa suite che racchiude e trascrive in forma di canzone brani di Wagner, Berlioz, Brahms e Beethoven, l’album è aperto da uno dei brani più originali composti da un autore italiano (ivi compresi poeti e narratori consacrati dalla tradizione critica) a intonazione civile e modello di preghiera/invettiva indirizzate alla «povera patria» che abitiamo: un brano tranquillamente all’altezza della Locomotiva di Guccini, di *Ho visto anche degli zingari felici* di Lolli o della *Domenica delle Salme* del duo Fossati-De André, per capacità d’impatto tanto colto quanto popolare e per qualità anche letteraria di scrittura.

L’incisività del testo di *Povera patria* dipende dalla constatazione indignata dello stato di sbando morale che ha caratterizzato l’Italia di fine Novecento, tra mafie, corruzioni, irresponsabilità diffuse a diversi livelli del nostro vivere sociale: l’io narrante Franco Battiato si svela qui come un moralista che constata il degrado, senza mai ergersi a profeta, bensì chiedendo a chi ascolta una reazione quanto meno di «dispiacere» per «quei corpi in terra senza più calore». In ogni caso, il fulcro simbolico della canzone risiede nella fase

successiva a tale premessa, quando accade la metamorfosi dell'umano nell'animale, con un radicale capovolgimento della tradizione favolistica, tra Fedro, Esopo e La Fontaine, che prevedeva semmai la costante umanizzazione dell'animalesco. Il verso-matrice di una simile visione capovolta prende le mosse da una constatazione nuda: «Nel fango affonda lo stivale dei maiali». A ciò consegue l'immediato manifestarsi di un sentimento di vergogna che si manifesta in chi parla per la metamorfosi in atto, tutt'altro che evenemenziale o casuale, ma piuttosto antropologica, benché affidata una volta di più all'intonazione secca della sentenza ultima: «Me ne vergogno un poco, e mi fa male / vedere un uomo come un animale».

Nulla da aggiungere a un simile acume descrittivo e – appunto – moraleggiante: resta tuttavia da ribadire l'attualità assoluta di questa pagina a sfondo altamente civile, a maggior ragione se ci si concentra sull'ultimo verso della canzone, che anticipa un topos ecologico mai tanto vivo entro il presente disastrato della nostra sempre più «povera patria», oggi però non più incarnata dall'Italietta preberlusconiana del 1991 ma proprio dal Pianeta Terra: «la primavera intanto tarda ad arrivare».

Maria Borio

Dal deserto rosso

i quaderni de
la
Collezione
Stampa

TRE STORIE PER UN'ISOLA¹

di Maria Borio

I.

Immaginate che a parlarvi non ci sia questa donna, immaginate che questa voce sia il filtro di molte altre voci,

¹ L'intervento di Maria Borio, presidente dell'associazione di promozione sociale "Spazio Humanities" di Perugia, condensa la seconda edizione di Poesiaeuropa, convegno che si è tenuto dal 2 al 5 settembre 2021, sull'Isola Polvese del Lago Trasimeno, in collaborazione con Umbrò Cultura. L'iniziativa era in linea e in sinergia con la visione del piano Next Generation Eu, che, a seguito della pandemia, ha posto in essere le basi per la ripresa, la trasformazione delle economie dei Paesi membri dell'Unione Europea e la costruzione di visioni per il futuro al fine di rendere l'Europa in senso lato più resiliente, digitale, verde.

molte biografie e identità di chi è nato tra gli anni della guerra del Vietnam e la caduta del muro di Berlino. Immaginate quello che a noi è stato consustanziale: crescere in un tempo in cui l'idea di Europa diventava, anno dopo anno, un immaginario sempre più vivo e un respiro quotidiano. Immaginate come nelle nostre adolescenze il mondo ci veniva raccontato come una irenica promessa globale e come poi, crescendo, mentre i sistemi politici ed economici hanno portato flessibilità e precarietà, a noi rimanevano pochi nervi a cui

tenerci aggrappati: forse la cultura del rapporto tra unità e differenze, della libertà di movimento e di idee, il valore dei diritti umani, il significato di pace – il significato di essere la prima generazione del tutto europea? Dico “immaginate” perché siamo qui anche con l’obiettivo di ridare spessore all’immaginazione, al senso di una visione, di un progetto. Se i poeti possono parlare di Europa oggi, ciò che dovrebbero cercare di fare è donarsi e di ridare spessore all’importanza del significato di un progetto.

Per questo, anche inconsapevolmente, credo che possiamo tutti essere in un certo senso politici. Sembra quasi un sogno quello di poter immaginare il futuro da quest’isola, una piccola isola in un piccolo lago. Quest’isola mi fa venire in mente la zona oltre le tre miglia, lo spazio dove non esistono confini né frontiere, dove i naviganti sono sempre chiamati a salvare i naufragi e i naufragi, una volta tornati in mare, sono chiamati a salvare altri naufragi. Su quest’isola siamo tutti naviganti e naufragi – forse circondati dai fantasmi di quella Repubblica delle Lettere del XVI secolo o da quella Europa letteraria del XVIII secolo: dagli spettri di una regione dell’anima che apparteneva ai miti del mondo classico, agli umanisti dei trattati rinascimentali o al credo in un’Europa mentale, di un luogo intellettuale come diceva Valéry, ma anche a un’utopia politica, come quella di Mazzini nell’Ottocento e di Spinelli dopo la Seconda Guerra Mondiale. Immaginate che inizino ad apparirci intorno, allegorie iridescenti e volatili, tutte le rappresentazioni figurali dell’Europa che i poeti nei secoli hanno creato. Quanto contributo figurale ha dato la poesia all’Europa!

E quanto possiamo darne noi oggi, come naviganti e naufragi su quest'isola, in uno spazio universale oltre le tre miglia, se aprendo gli occhi scacciamo i fantasmi che potrebbero aleggiare su di noi e guardiamo in faccia al fatto che ciò che per i nostri padri costituiva solo un'idea di Europa – come diceva Susan Sontag – per noi è ben più di un'idea: è immaginario e vita, è una catena sempre più veloce di legami e di uomini, che si rigenera in scambi di luoghi e di idee, entro la quale in fondo tutti sentono scorrere qualcosa di essenziale. Siamo circondati da discorsi di intolleranza, dalla retorica sobillatrice dei media, da scelte che non hanno nulla a che vedere con una vera politica e durano il tempo di una stagione elettorale. Accanto, però, esiste anche il battito di una memoria storica e di un bisogno di identità che può farci tendere lo sguardo con trasparenza gli uni verso gli altri. La domanda con cui era partito questo discorso – «appartengo a una generazione europea?» – si curva come due mani congiunte a conca: raccolgono l'acqua dove possiamo riflettere la nostra faccia, una memoria storica e un'identità; e così, fra le mani, la raccogliamo anche noi, naviganti e naufragi, in questo piccolo, intimo specchio d'acqua. Cerchiamo di guardarci negli occhi, adesso.

Ecco, ho cercato di essere per voi una cosa trasparente che il flusso di una generazione poteva attraversare, un vetro fragile e forte che ha parlato, nudo. Ho cercato di essere per voi il riflesso di una generazione che è stata educata ad essere europea, che forse – ad esempio – conserva la memoria collettiva di una scuola degli anni Novanta dove con i pennarelli a tratto largo si coloravano i disegni che

raccontavano la storia d'Europa e i caratteri in maiuscoletto dei testi sui diritti umani, che ha imparato a studiare e a lavorare attraverso i confini delle nazioni, che ha il dovere di guardare in faccia il presente come cercare il proprio riflesso nell'acqua ferma fra le mani a conca, per vedersi lì, come naviganti e naufragi, ma con una storia alle spalle e un futuro. Da piccola ero affascinata da un cofanetto di libri arancio carnicino che mio nonno teneva sulla mensola laterale del camino. Mio nonno è nato nel 1914 e il cofanetto è la storia della Seconda Guerra Mondiale di Churchill. Conosceva a memoria quei libri perché erano anche il resoconto di una stagione della sua vita: nel 1939, dopo qualche mese in Nord Africa, il suo battaglione era stato preso prigioniero dagli inglesi ed era stato portato in India, dove era restato fino al 1945. Ogni volta che mi asciugo la faccia con il telo indiano bianco e rosso che ha riportato da Bombay, cotone di una resistenza incredibile, so bene che quelle fibre mi restituiscono la vita della generazione di mio nonno. È l'azione quotidiana più banale, ma ho voluto raccontarvela perché in questo mio discorso di oggi cerco di essere la velina traslucida di una generazione alla quale dicono che il nostro tempo è quello della post-verità e del post-umano, di una generazione abbandonata all'idea che non ci sia passato e non ci sia futuro, abbandonata alla retorica del declino dell'Occidente, di una generazione che, però, meglio di tutte quelle che l'hanno preceduta, sa che cosa significa essere europea perché sa quanto sia importante il valore del rapporto tra unità e differenze, non solo come chiave di una comunità in Europa, ma come apertura verso un delicato sistema di equilibri mondiali.

Dopo la Brexit, in molta retorica dei media delle parti che sostenevano il *remain* sono rimasta colpita da una parola: *harmony*. Quanta leggerezza nell'usare questa parola! Mi sorprende pensare a come sia una parola che in realtà arriva proprio dalla poesia. L'armonia su cui gli antichi greci pensavano si reggesse il mondo, era quella della lira di Apollo, l'armonia della poesia che poteva tessere gli accordi dell'universo. Eraclito riteneva che l'universo scaturisse da un collegamento tra contrari: un'idea che è stata poi ripresa nel mondo cristiano e su cui progressivamente si è sviluppata la nostra modernità. Questa nostra generazione europea, che vive dentro un sistema di dialettica tra unità e differenze, che ha assorbito nella sua carne la natura di questo sistema armonico di contrasti – apparentemente sereno, pacifico da settant'anni eppure percorso da profonde lacerazioni – può dire davvero di essere senza passato e senza futuro, come l'ultimo brandello di un'idea etnocentrica, autoreferenziale e imperialista di occidente? Dicono che il nostro tempo è quello della post-verità e del post-umano, dicono che la retorica del potere e delle masse copre il mondo con una patina opaca e asfittica. Riportano affermazioni come linee di cronaca grigia su un tablet dove potrebbero cancellare tutto senza archiviare. Noi possiamo assentire, accontentarci di copiare. Oppure, come naviganti e naufragi, cercare i nostri riflessi trasparenti sopra l'acqua raccolta nelle mani e riconoscere che sul fondo della nostra immaginazione si dimenano il passato, il presente e il futuro. Allora, se quest'isola è adesso come un'utopica zona oltre le tre miglia, vi sfido a farla vivere nella realtà, vi sfido a sostenere

l'armonia di unità e differenze, a donare alla comunità la vostra immaginazione. Guardiamoci negli occhi, adesso.

II

La volpe dell'isola

I

La volpe del lago abita quest'isola da sempre?

Finiamo di mangiare per farle spazio: ci guarda come volesse affondare i nostri occhi nella testa, dentro la ghiandola pineale -

perché i poeti, metà bestia metà uomini, cosa sono?

Stanno in silenzio adesso, dopo la cena, sull'isola buia al centro di un piccolo lago al centro di un paese sottile al centro di un
[mare.

Qualcosa sul prato fa confini e radiazioni, il lecceto ci nasconde. Quelli provano a nutrire la volpe con molliche e olio -

anelli di una catena ininterrotta, prove di riproduzione?

In mezzo alle mani c'è il pane, la volpe non mangerà. Ci segue dall'uliveto, alza la coda, annusa, ci frastuona

- pelo rosso, occhi gialli - ci porta al centro.

II

Solo un'immagine: la volpe corre sotto la luna.

Quelli mettono il pane in bocca, bevono dentro al gazebo.
L'attracco è sempre striato di luna sopra le onde.

“Non ci sono mai stati poeti sulla terra” – hai pensato –
fissando l'ansa del molo dall'uliveto in alto.

Ma la volpe corre sotto la luna: “cos'hai rubato?”

Quelli restano in un cortocircuito di storie,
confini, cose selvagge, come una resistenza.

Ma se sono sempre esistiti i poeti sulla terra
c'è un posto dove si fondono?

La volpe corre sotto la luna, ci si può stendere sul prato.

Ovunque – quel che siamo al centro trasparente di un lago
al centro del corpo di quelli che non sembrano ciò che sono.

“Non ci sono mai stati poeti” – non pensare...

III

Trasimeno amava la ninfa.

Lei nuotava in un corpo trasparente, lui inseguiva:
forma dell'amore, desiderio di incesto?

Lui era fratello del lago, sperma nell'acqua.
Lei era sorella dei lucci, unione di elementi.

Siamo fermi adesso, ipnotizzati dalla volpe,
dalla densità della luna, dalle rughe degli ulivi.

Qui non si conoscono limiti.

Stanotte sopra la collina le volpi gridano
così umane:

poeta che ama poeta
- incesto.

IV

Mi hai regalato un pesce di creta, sembra un'oliva raccolta di notte.
La bocca e le pinne hanno le crepe della terra appena cotta,

il colore si comprime fra le squame, prende forza dai miei occhi
e i muscoli perdono acqua, diventano solidi come il pesce

nella tua mano vive senza acqua, respira, si muove, si infila
sotto la pelle, risale la corrente del braccio, intorno al cuore nuota.

Respiri ad occhi chiusi. La stanza è un lago.

Mi senti nel fondo dello stomaco in un piacere prolungato.

Ero un pesce nella tua mano - mi toccavi, mi baciavi, mi bevevi -
ero un calore verde opale che cadeva

e morivo nella tua mente come i pesci catturati.

Una parola mia, in quale mente?
Stringi la sagoma.

V

Questa è l'isola al centro di un piccolo lago al centro
di un paese affilato al centro chiuso di un mare:

sembra una testa vista di spalle o un pugno -
e la volpe corre veloce dentro la luna...

ma sotto ha scavato cardo e decumano,
impulsi nervosi alle radici dei capelli.

Allora gli ulivi sono i capelli dell'isola e la volpe è un'idea?

Se la luna si abbassa ci sono i fantasmi:
la punta dell'aratro, la fronte nel cappuccio,

il remo di giunco spinge fuori dall'insenatura
e sotto il monastero la biscia si divincola.

Volpe o luna - cardo o decumano?

Ma i poeti, come tutti, sono una cosa sola stasera.
La volpe guarda, protegge, seziona:

come tutti, tutto il pianeta -

acqua e luna negli occhi, anche se non si amano.

III

Ognuno è un'isola, oppure ognuno ha dentro di sé un'isola. Noi e le isole condividiamo una simbiosi. C'è chi lo nega e fa di tutto per rompere le distanze e i confini. C'è chi si chiude dentro la sua isola come in un riccio di castagna. «Voglio fuggire su un'isola» si pensa a volte, ma anche «...da quest'isola lancio messaggi in bottiglia perché vengano a salvarmi». Da Itaca a Thule, sono state narrate storie che partono da isole e ad esse tornano. Con gli occhi più onesti dell'antropocene potremmo constatare che Pangea era un'isola e i continenti staccandosi hanno formato isole a loro volta. Ogni cosa è sola, ogni cosa è collegata: come in un ipotetico sillabare la parola italiana isola, i-sol-a, dove la vocale appuntita - i - e quella più rilassata - a - fanno da testa e da coda al nucleo d'attrazione - sol - che preso a sé può essere una nota del pentagramma, il sostantivo “sol-e” e l'aggettivo “sol-o” troncati o il prefisso in tensione di molte altre parole. Come “sol”, un'isola coagula e diluisce, determina il punto di fuga di una prospettiva (terra vs isola) e la rovescia (isola vs terra), ci può far sentire il battito del cuore come quando ci tappiamo forte le orecchie e può farci invadere dal ronzio caotico del mondo. Un'isola stabilisce un confine e l'assenza proiettata di un confine, è il limite e il non-limite dell'“attraverso”. Come uno specchio concavo da un lato e convesso dall'altro, dà sempre due immagini di ciò che esiste. La mia vita è un'isola perché provo a trovare tensioni fra i limiti. Ma è un'isola sconosciuta che la stragrande maggioranza delle persone ignora. Sono collocata su una linea storico-biologica molto breve: non mi illudo di vivere decentemente per cento anni, non sono un

pianeta in mezzo alla Via Lattea... Da adolescente, durante un viaggio in Inghilterra stavo sempre sulle mie e mi dissero che ero proprio un'isola. La risposta fu che anche l'Inghilterra è un'isola. Adesso che si sa bene che se un continente non ha almeno un miliardo di abitanti il suo peso specifico è debole, e la cara nebbiosa Albione eccola lì, isola vestita di nuovo oltre la costa nord occidentale dell'Europa... Ma per un'ampia storia di isole, vorrei parlare di una fra le più minute e inaspettate: al centro di un piccolo lago al centro di un paese sottile al centro di un mare chiuso. Aggiungiamo dettagli: al centro del Mediterraneo dove c'è l'Italia, al centro dell'Italia il lago Trasimeno e al centro del lago l'isola Polvese. Si potrebbe continuare aggiungendo un altro centro, un altro, e un altro ancora? Ma non avrebbe senso una prospettiva escatologica: nessuno crede più che si scendano i gironi concentrici dell'Inferno né che si salgano le sfere roteanti del Paradiso.

La mia isola è semplicemente se stessa, con una flora e una fauna sviluppatasi per conto proprio: gli ulivi danno frutti da cui si estrae un olio rosato, le volpi sono minuscole e gli scoiattoli hanno la pelliccia nera. Una leggenda racconta che il principe etrusco Trasimeno si innamorò di una ninfa del lago e per amarla sprofondò nelle acque: lo dice l'umanista Matteo dell'Isola nella *Trasimeneide*. Però, l'isola Polvese sembra essere immune dallo spazio e dal tempo della leggenda, come i suoi animali e le sue piante comunicano un limite invalicabile rispetto alle persone. Gli etruschi, i romani, poi una comunità di monaci hanno abitato l'isola fino al secolo dei lumi; infine, una famiglia aristocratica ne fece la propria villeggiatura, e ora è proprietà pubblica, accessibile, nuda e

svelata, riserva naturale da visitare senza gettare cartacce e bottiglie di plastica. Così conto i minuti di traversata del traghetto: dieci. Conto i minuti che mi servono per tracciare correndo veloce il perimetro dell'isola: dieci. Conto i minuti che qui impiega solitamente uno scroscio di pioggia a venir giù: dieci. Faccio una proporzione approssimativa e mi accorgo che anche solo in dieci minuti potrei preservare il desiderio di fuga dalla terra e quello di recuperare la terra; la percezione sull'erba di antiche ombre incappucciate e di quelle squadrate dei cartelli della riserva; il timore di tuffarsi nel lago perché è pieno di lucci – pesci cacciatori – e la delicatezza ingenua delle volpi che si avvicinano per un pezzo di panino. Ma non si può vivere tutta la vita su un'isola. E tutta la vita non si può vivere senza un'isola.

La legge di attrazione positiva e negativa – che chiamiamo amore solo quando siamo sentimentali – è l'unica certezza per capire che ci nutriamo ogni giorno di confini come il pane. E per quanto io abbia dato una mollica imbevuta d'olio alla volpe dell'isola e lei l'abbia mangiata – sì, proprio come racconto in questa poesia – era chiaro che ogni aspirazione a fondere i confini – annullare il mondo in un'isola o viceversa – non si sarebbe avverata. Nell'ipotesi – come solo un poeta può immaginare – avrebbe portato a un maledetto incesto: riduzione di identità, confusione, distruzione. E per quanto lo si possa sognare, l'èone in cui questo incesto avverrà – big bang rovesciato – non riguarderà nemmeno le ultime propaggini della specie umana. Ogni isola – ognuno di noi in sé – ci dice sempre in fondo autenticamente quanto conta pensarsi sociali – e il senso dei limiti.

ELOGIO DELLA MASCHERINA E DELLE DITA CHE RIPARANO FERITE di Duccio Demetrio

Nella solitudine della quarantena ho ritrovato il tempo, perché a un certo punto si era come fermato. Il suo scorrere è divenuto diverso, non più quello che ti divora, ma ha assunto una qualità dilatata, che ti accoglie: è divenuto contemplativo.¹

Mima Vitali

PREMESSA

Sussiste un legame tra il compito protettivo che in tutto questo lungo, straziante, interminabile tempo pandemico abbiamo affidato alle mascherine e anche alle scritture personali? Quando ad esse chiediamo di aiutarci ad attraversare i momenti di smarrimento esistenziale. Se indossando le une abbiamo creduto - e crediamo ancora - che potessero difenderci dal virus; se, scrivendo quanto andavamo vivendo

agli “arresti domiciliari” seppure da innocenti, abbiamo percepito - anche solo per pochi istanti -

¹ In AA.VV. a cura di Sandra Valentini, *Quarantena 2020*, Edizione Indipendente, Milano 2020.

che le parole d'inchiostro si mutavano in una sorta di elisir, almeno dall'efficacia temporanea. Forse e purtroppo non di lunga vita, ma almeno in un soffio ancora di libertà. In un farmaco di potenti parole da noi secrete, per il lacerato e tormentato animo nostro.

QUANDO I VOLTI DIVENNERO PUPILLE

Come dimenticare quella prescrizione perentoria, all'inizio insolita, irritante e bizzarra, a indossare le mascherine? Poco dopo divenuta un obbligo categorico col passare dei giorni, in quei fatali primi di marzo. Mai ci era accaduto prima d'allora di dover uscire di casa coprendo bocche e nasi con quelle bende cerulee che, in abbondanza, ci eravamo abituati a vedere nelle serie televisive, tra le folle interminabili di Pechino o soltanto portate da quei pochi che ne avevano compreso l'utilità a rischio di infezioni o polveri sottili. E chi tentò di sostituirle con sciarpe, fazzoletti, foulard per rimarcare la propria diversità dovette rapidamente adeguarsi a una necessità vitale o dar inizio, sfidando multe e virus, a quel movimento d'opinione il quale ancora non immaginavamo avrebbe alzato le bandiere *no vax* un anno dopo. Tutto ad un tratto, la nozione d'uso di mascherina della quale conservavamo una memoria sbiadita e malinconica nel ricordo di qualche festa di carnevale, travestiti magari da medici o infermieri, ecco che sembrava adeguarsi alle *hijab*: per lo meno non ai *burga* islamici. Ricordo bene quella mattina, quando la posai su bocca e naso per la prima volta con un certo fastidio e prurito, con un vago senso del ridicolo.

Camminando per strada, imboccando i tunnel della metro milanese, entrando in un grande magazzino, in un bar consueto, all'improvviso le persone, e io come chiunque, diventavamo un'anonima massa umana di occhi circospetti dalla umanità sgomenta e omologata. Timorosi di non essere riconosciuti, nella sgradevole sensazione di essere stati privati della propria fisicità complessiva persino e non solo. Il percepirsi all'improvviso orfani della metà del proprio volto, quel rispecchiarsi negli altri come noi altrettanto dimezzati, con quelle voci deformate e non sempre ben udibili, ci fece intendere che qualcosa di davvero grave, di endemico - oltre alla vista di quelle bare in fila interminabile portate chissà dove - ci stava accadendo. In quell'istante di presa di coscienza, dinanzi alla violenza della morte, le mascherine incominciarono a mostrarci la loro ineluttabilità, l'ingresso di tutti noi nell'ignoto, nella roulette russa dei ricoveri. Da quel momento in poi saremmo stati sempre all'erta, mai del tutto rilassati, né lo siamo ora: tranne quei gruppi di spavaldi senza protezione - maschi per lo più - fieri di sfidare quella ridicola influenza e di dileggiare la pavidità di coloro che le vestissero. Da un giorno all'altro, abbiamo dovuto modificare l'espressione degli sguardi mutandoli da accoglienti in fessure scrutatrici e schive; così come viceversa e dal prossimo nostro abbiamo accettato parimenti di venir studiati furtivamente e con preoccupazione. Quella pezzuola esile, instabile, che evocava giochi infantili o amorosi del passato, ci veniva detto in modo martellante, avrebbe dovuto e potuto garantirci la sopravvivenza. Oltre alle mani pulite, alle distanze e null'altro: in quel marzo epico e per moltissimi

eroico, risento sul volto la trazione dei lacci, quello strofinio perpetuo, il fiato corto, l'impaccio nell'abbassarla di scatto e rialzarla ancor più rapidamente. Un automatismo che con l'usura obbligatoria sarebbe almeno ben presto scomparso al rientro nel bunker delle case. Tutte iterazioni o meglio autentiche coazioni a ripetere di psicoanalitica sapienza dagli epidemiologi subito intercettate, che si sarebbero verificate quando - soltanto pochi mesi fa - finalmente ci venne comunicato che, almeno all'aperto, avremmo potuto scegliere di non più indossarle. Ricordo bene anche quella recente mattina, or sono tre mesi, mi pare, quando scoccò il permesso di modularne e mitigarne la obbligatorietà. Con circospezione e scarsa convinzione camminando in fretta l'abbassai, ma presto mi accorsi che attorno a me una moltitudine di concittadini continuava (pur informata della possibilità liberatoria certificata) tuttavia a indossare quell'indumento, anzi quello straccetto economico, come nei giorni precedenti. Ponendo fiducia più sulla efficacia di quella bandana tanto detestata verso la quale si preferiva prestare una fiducia rassicurante. Ormai ci avevamo fatto l'abitudine a girovagare, freneticamente, con bocche e nasi bendati. L'urgenza di servircene, ci fece dimenticare che la parola maschera, prima che diventasse un diminutivo, andava considerata con più attenzione e ossequio. Il suo valore simbolico restava immutato: solenne, tragico, misterioso. C'è tutta una letteratura austera e picaresca, drammaturgica e faceta, sentimentale o umoristica, folklorica, che ha raccontato le maschere. Scoprimmo pertanto che tali usi e significati, nelle insonnie, potevano raccontarci qualcosa di più rispetto al prosaico e

salvifico incarico affidato a quelle garze destinate, senza un grazie, ai cestini della spazzatura. Circolano dubbi in crescendo e concitati sui vaccini, per dispetto quelle piccole maschere pazienti in molti non le indossano sfidando le autorità. Ma poi forse in privato, sul lavoro, dove necessario, è arduo non considerarle parte del nostro corredo. Ecco una prima somiglianza con le pagine quotidiane di un diario, di un taccuino e di una penna che ci abbia invogliato in questo biennio a raccontare, soprattutto durante il primo *lockdown*, quanto stesse accadendo dentro e fuori di noi ignari di star partecipando a un “gigantesco romanzo corale”.

UN “GIGANTESCO” ROMANZO CORALE

Rinobilitiamo dunque maschere e mascherine nel loro tentativo di aiutarci a evitare il peggio stabilendo una connessione con il ruolo delle scritture private citate. Ammettiamolo, sarà un’illusione, ma esse ci hanno permesso di sentirci più al sicuro nonostante la loro pochezza e fragilità epidermica. Una sicurezza paragonabile a quei fogli (anche digitali) sui quali lo scrivere impacciato o deciso ha saputo incoraggiare il nostro ego spaesato e talvolta infranto. Parliamo dunque di scritture umili, senza pretese, piatte sovente, adatte alla bisogna che ci consentono - senza ambizioni romanzesche o poetiche - di reagire a una perdita, a un dolore, a uno smarrimento esistenziale, a una paura che annichilisce e che la scrittura spegne. E, allora, così come cerchiamo di attribuire uno stile individuale al nostro scrivere, c’è chi ha preferito agghindare la propria mascherina di colori, fronzoli, infiorettature barocche o da operetta.

Per comunicare ai passanti che dietro al palpito e alla fissità degli occhi siamo ancora persone uniche e integre, non pallidi automi prodotti in serie. Entrambi i dispositivi, maschere e scritte, hanno assunto quindi un valore riparatorio pur nella differenza dei rispettivi fini. Le prime si sono rivelate il simulacro di quell'autodifesa fisica che, ora lo sappiamo o così ci auguriamo, sa ingannare, per lo meno ci prova, anche un virus insinuante che non trova il pertugio per possederci grazie alla trama fitta di quei fragili e cartacei o plastificati tessuti. La scrittura, le cose che scriviamo di noi e per noi, ci consentono all'unisono di ingannare il tempo dando luogo a ben altre trame, a plot, a filigrane di storie. Le cui pagine o le poche righe possono sopravviverci, hanno la forza di raccontare quel che non sappiamo o non potremmo più pronunciare nell'isolamento atroce delle terapie intensive. La scrittura di momenti emozionanti, di frammenti ideativi, di riflessioni, di indizi della propria unicità confusa si è rivelata preziosa in questo frangente e in forme già evocate ci è servita a tamponare ferite che non immaginavamo potessero aprirsi, a suturarle almeno un poco, a *smascherarci* nel momento in cui eravamo costretti invece a *mascherarci* in tutta fretta. Già in un articolo a firma dello scrittore Paolo Di Paolo, apparso su *la Repubblica* il 20 maggio del 2020, in piena e dilagante pandemia, l'autore, dopo aver consultato centinaia di testimonianze scritte a livello planetario, annunciava che si andava affidando alle penne, alle tastiere, a scrivani per conto d'altri “*un'autobiografia della specie umana*”, “*un volume invisibile fatto di miliardi di pagine, un gigantesco romanzo corale*”. Nel quale una larga parte di narratori non si è limitata a parlare di ciò che stava accadendo.

L'ha scritto. Ha potuto scriverlo. Lo sta scrivendo. E proseguiva: *“I diari della quarantena sono già un genere... Narcisismo di massa? Provate a guardarla diversamente: come da fuori, da lontano. Ha qualcosa di maestoso...”*. Per chiunque abbia vissuto quei mesi che – ormai al passato remoto – si sono prolungati contro ogni ottimistica e inquietante previsione si è trattato di ben altro. Non ci troviamo dinanzi ad una ennesima manifestazione dedicata al “culto di sé”, come spesso in modo sprezzante, e non da oggi, si designano le scritture spontanee scaturite da un bisogno di espressione delle proprie paure, di dar voce a una gamma infinita di situazioni di disorientamento esistenziale vissute da spettatori o da protagonisti di catastrofi personali e collettive. Su una superficie di ampie proporzioni, su un foglio di carta o elettronico, su un taccuino e nel migliore dei casi sulla pagina di un libro. Abbiamo scoperto un metodo nostro – eppure millenario – per autorizzarci ad essere al contempo *persona (realtà)* e *personaggio (finzione)*. Per sdoppiarci con effetti benefici e non patologici: occultando la fisionomia reale dietro la maschera ed esibendo la finzione immancabile che anche siamo.

Se abbiamo fatto parte di questo grande romanzo corale allora siamo entrati nella dimensione mitica della pandemia come possiamo in parte leggere evocata nel libello di Alessandro Baricco, divenuto rapidamente “virale” nei primi mesi del 2021²: Nel quale lo scrittore oltre a rammentarci che non si è trattato soltanto di un'emergenza sanitaria, ma di una costruzione

² Alessandro Baricco, *Quel che stavamo cercando. 33 frammenti*, Feltrinelli, Milano 2021.

fantasmatica collettiva, aggiungeva: “*Le creature mitiche sono prodotti artificiali con cui gli umani si rappresentano un ordine, una potenza misteriosa e paurosa. Queste danno luogo allo spazio mentale del mito che ci consente di elaborare delle spiegazioni ultime*”. Tali da essere lette e rilette come formazioni reali necessarie, dal momento che se non ci fossero produzioni mitiche “*il destino umano non riuscirebbe a inventarsi una storia per proseguire il proprio cammino*”. Ciò è accaduto – e cioè si è palesata produzione mitica – quando si è sperimentato ciò che il filosofo Stefano Ferrari, recentemente scomparso, con un’immagine altrettanto potente, riconduceva alla funzione simbolica dello scrivere di sé come un *esercizio di riparazione*³ così concettualizzato:

*Per molti c’è l’esigenza di riuscire attraverso la scrittura, a dare in senso, una consistenza al proprio esserci – il bisogno di risignificare, nella sua stessa banale quotidianità, la propria esistenza [...] e il bisogno di lasciare finalmente sulla carta almeno un piccolo segno di sé. Per provare quel piacere funzionale della scrittura che coincide quasi completamente con la sua funzione riparatrice.*⁴

Grazie anche alle suggestioni teoriche di Stefano Ferrari e alle esperienze dedicate alla scrittura come cura di sé intraprese

³ Stefano Ferrari, *La scrittura come riparazione*, Laterza, Roma-Bari 1994.

⁴ Ibidem, p. 90.

ormai da più di vent’anni della Libera Università dell’Autobiografia di

Anghiari, si diede vita in tal modo a un'iniziativa di ricerca-partecipativa di cui ora riferirò, rinviando il lettore alla pubblicazione che ne è scaturita.

TESTIMONIANZE: UNA RICERCA-PARTECIPATIVA

Dal 25 marzo al 28 luglio 2020 furono 830 coloro che aderirono all'appello nazionale online della Libera Università dell'Autobiografia di Anghiari *Caraluatiscrivo*. Tale proposta raccolse complessivamente 1.174 scritti poi suddivisi in base alle differenze d'età degli scriventi. I dati evidenziarono una presenza pari al 14,50% di bambine e bambini dai 6-7 anni ai 10; mentre tra i decenni e i ventenni la percentuale saliva al 58%, così come dai 40 a 70 anni inviò scritti il 12,70% del campione assolutamente casuale. Per quanto riguarda le differenze di genere le "scrittrici" risultavano essere il 67,50% rispetto al 20% di maschi.⁵ È interessante notare quanto la tipologia delle scritture autobiografiche evidenziasse a posteriori, sul totale delle testimonianze raccolte, 613 contributi dedicati alle *riflessioni* sul proprio stato psicologico dinanzi al *lockdown* e, a seguire, 186 frammenti che gli scriventi hanno definito poetici nella causale degli invii. Le autrici della ricerca concludono la loro analisi testuale ribadendo che: "*il fatto di depositare il dolore e la*

⁵ *Cara Lua ti scrivo*. La ricerca partecipativa è ora documentata nel saggio di Marilena Capellino e Sara Degasperi, *Scrivere di sé ai tempi del Corona Virus*, Op. cit. Con tale concetto si intende una modalità qualitativa e biografica di interpellare e dar voce a quote di popolazione, senza intenti statistici, disponibili a partecipare in prima persona alla realizzazione degli obiettivi dell'indagine.

paura sul foglio pare dimostrare che la scrittura ci consente di combattere la resa psichica"; di superare i momenti più difficili senza lasciarsi paralizzare dall'angoscia. Il foglio simbolicamente – come la mascherina ma in veste medico-sanitaria – contiene e ripara, e grazie ad esso (e alla possibilità di essere letti anche da ignoti lettori) offre cura di sè, lenisce, incoraggia a proseguire a scrivere ben oltre la situazione pandemica, offrendoci il prolungamento auspicabile del vissuto *riparatorio*, di cui si è detto, e nondimeno *ricompositiva*, cioè tale da offrirci oltre a una documentazione dei vissuti, le forme narrative adottate nella loro più assoluta spontaneità e sincerità motivazionale. È stato possibile quindi raggrupparle secondo una essenziale tipologia di scritti di seguito denominate. Tra questi, offrirò ora ai lettori soltanto alcuni esempi a mio dire rivelatori di stati d'animo e di impliciti richiami al valore di riscatto delle scritture personali.

RIFLESSIONI POETICHE

Sola
Sdraiata sul prato
Le cuffie ad alto volume per non sentire il mondo
Sopra di me un universo
Mi sento sola
Mi sento rinchiusa in una scatola
Nella gabbia la mia testa esplode
Il mio telefono squilla
Lo ignoro
...

Lasciatemi qui
Lasciatemi sopravvivere nel cielo
Lasciatemi arrampicare su queste parole
Lasciatemi inciampare
Lasciatemi cadere
Lasciatemi toccare il fondo

G. R. 8 giugno 2020

CONSIDERAZIONI

E ci siamo dovuti inventare, anche,
nuove geografie domestiche
inesplorati percorsi del quotidiano,
un nuovo luogo
da cui guardare gli altri luoghi
E abbiamo sovvertito, anche,
le azioni dei giorni
...
Ci siamo dovuti inventare, anche,
un tempo nuovo
affatto vuoto, anzi,
ma sospeso
un giorno che non somigliava affatto a ieri
ma neppure a domani.
E sono nate piccole cose, anche
Appena giuste: il sorriso dell'aiuto
Il sentirsi parte di moltitudini più ampie
Che fossero strada, quartiere, città

C.M. 9 maggio 2020

PAGINE DI DIARIO

La clessidra ha dentro acqua al posto della sabbia.
Oscilla l'acqua dentro la clessidra,
a moto perpetuo, scandisce
i tremori, le rappresaglie
confluite nell'anima.
La clessidra ci osserva, incalzante,
il suo guardare a volte pudico

C.C 23 aprile 20

COMPONIMENTI LIRICI

Quando la morte arriverà
Voglio aspettarla in piedi
Vicino alla finestra
Con gli occhi del corona virus aperti
A guardare il cielo dell'alba
Come ogni mattino.

C.M. 26 aprile 2020

Ferme, nel silenzio di ore senza fine.
Strade, vie, piazze deserte
Palazzi affacciati nel vuoto.
Finestre che cantano allegre parole
Di speranza

E.G. 5 maggio 2020

DUCCIO DEMETRIO

Una tazza di caffè
Una coperta calda
Lo sguardo perso fuori dalla finestra
Un caffè al bar
Un abbraccio inaspettato
Lo sguardo perso negli occhi dell'altro
Torneremo a guardarci negli occhi
Torneremo ad abbracciarci
Torneremo a prendere il caffè al bar
torneremo cambiati

L.G 28 maggio 2020

LETTERE

Mio caro amico, in questi giorni indefiniti e inquieti che ci tengono lontani separati dal mondo sentirti anche per poco è come vederti... E la tua voce diventa presenza e mentre si modula e cambia il suo timbro io vedo il tuo volto, il sorriso benevolo, le rughe pensanti le mani che ritmano le tante parole di cui mi fai dono per starmi vicino ed io... non sono più sola

R.A. 11 aprile 2020

TRACCE FILOSOFICHE

È un bambino che non nasce
Questo tempo

Un rivo che non sgorga
Un rubinetto che perde
Goccia a goccia
Senza giacca
Corro per la strada
E un volo d'uccelli
Mi attraversa
Come un colpo
Sparato da un cecchino

A.B. 9 aprile 2020

Quando la morte arriverà
Voglio aspettarla in piedi
Vicino alla finestra
Per spiare il suo arrivo e
Mettere l'ultima goccia di profumo
Dietro l'orecchio

C.M. 26 aprile 2020

SCRITTURE DI AUTO ACCOMPAGNAMENTO E RESILIENZA

Da questi pochi esempi non certamente letterari ma narratologici, in conclusione, credo si evidenzia la significatività di queste scritture, che definirei di auto accompagnamento esistenziale dinanzi alle manifestazioni diverse delle sofferenze causate dall'impatto pandemico. Sono scritture che si connettono ai toni di una fantasmatica

“autoguarigione” e di immunità non di carattere medico, bensì “esistenziale”. Sono ferite che scrivendo si suturano strada facendo. Perché generatrici di linguaggio, di parole che attendono risposte e consensi, di immagini folgoranti, di sequenze liriche intuitive, che ci mostrano quanto gli atti di scrittura rimobilitino la psiche, riaccendendo luci e dischiudendo pensosità e resistenze alle fitte del dolore. Tanto più se si tratta di scritture di getto, ma riflessive o descrittive come le precedenti, che con facile metafora si fanno la fune di una carrucola che trascina lentamente fuori dal pozzo chi si aggrappi ad essa, ma sollevandosi dal buio grazie alle proprie forze.

Tali pagine stilate da un’umanità profondamente perturbata costituiscono a mio dire un’esperienza davvero degna di nota. Hanno voluto e saputo testimoniare innanzitutto quanta energia vitale, oltre ad altri aspetti, si manifesti nella volontà resiliente di sopravvivere nelle avversità non solo dei corpi minacciati, ma del pensiero, dei sentimenti, delle voci. Mascherine e scrittura di sé hanno stabilito in moltissimi casi un’alleanza imprevedibile e virtuosa tra il compito fisicamente *riparatorio* (dalla parola *riparo* in senso protettivo) delle prime e quello *riparativo* (dalla parola *riparare*, suturare, aggiustare così come l’interpretò Stefano Ferrari...) della scrittura come scudo e autoprotezione psichica⁶. Queste ultime considerazioni, tra le tante che potremmo portare a dimostrazione di quanto sostenuto,

⁶ Paolo Giordano, *Nel contagio*, Einaudi Editore, Torino 2020, p.5.

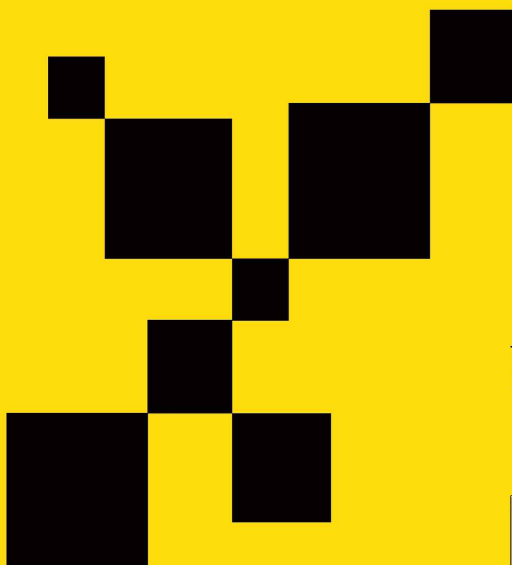
paiono nuovamente confermarlo, si chiede Mariella:

Come sarei stata se non avessi potuto scrivere i pensieri, le ansie? Ma anche i piccoli momenti di timide felicità. Senza la possibilità di tirarle fuori da me, di metterle su una pagina e condividerle con altri, le mie paure mi avrebbero avvelenato e quindi grazie scrittura.⁷

⁷ Testimonianza tratta dalla ricerca partecipativa citata.

Gabriel Del Sarto
TENERE INSIEME

LA GIALLA



•
”
”
pordenonelegge
poesia



LA METAFISICA DEL QUOTIDIANO
DI CHARLES WRIGHT
IL POETA PEREGRINO CHE
RIMANE IN AMMIRAZIONE
D'AVANTI ALL'ASSENZA
di Chiara Evangelista

Charles Wright rema in gondola tra i canali neri del tempo, traghettando ombre e ascoltando la «lingua oscura del silenzio». Non cancella la calligrafia del passato, tiene appesa al vento la memoria impigliata. Scioglie, forma, riannoda l'anima, concepita nella stessa misura di Mallarmè, come nodo ritmico. La poetica di Wright deve essere intesa come una *peregrinatio*, una sorta di «autobiografia quasi spirituale», una «metafisica del quotidiano», come sostiene l'autore stesso. È un transitare, un montare la guardia nell'attesa che l'Immenso scopra il proprio volto, l'inalterabile corso di procedura e processo, un trainare corredi di vite passate, un concepire se stessi come «cassa di risonanza, corrimano, apparecchio acustico e occhio introspettivo». «Dove tutto è trasformazione vera, tutto è crescita». Una *vacatio* che termina con la presa di

coscienza del poeta che «siamo solo di passaggio» e che «ognuno è il suo inizio; ognuno, in sé, una fine...».

Nella pennellata che trattiene l'ala dell'angelo
dalla perfezione; nella
sinapsi fra parola e parola; nella nota
che potrebbe colpire l'orecchio infinito
e salvarti; e nel
salto finale, la proda sicura e redentrica...
In tutta la bellezza c'è
qualcosa d'inumano, qualcosa che non si può sapere:
nel nerbo e nel midollo d'ogni radice
d'ogni fiore; nella vena di sangue
d'ogni roccia; nel polmone nero d'ogni nuvola
il seme, il seme infinitesimale
che ti condanna, che ti rende un nulla,
si nutre dei suoi confini e cresce.

Per il poeta J.D. McClatchy, Wright si pone il compito di scrivere di quello che non c'è per rimanere in ammirazione davanti a questa assenza. È il poeta americano stesso a dare la chiave di lettura di tre elementi presenti nelle liriche:

Il paesaggio non è mai stato il tema, ma una tecnica,
un metodo di misura
un'impalcatura per strutture.

Ho rubato i suoi silenzi, ho camminato sul suo colore
[e sul suo grido.

Il tema è sempre stato la lingua, l'idea di Dio
Il fantasma che si libra sopra il mio piccolo mondo,
mio portavoce di significato,
mio artiglio e becco splendente...

Il mondo visibile come anticamera di un mondo invisibile, un'indagine sull'idea di Dio che resta comunque astrazione tendente alla potenzialità. Una poetica che si serve della lingua come strumento e tema su cui costruire le impalcature delle liriche stesse. Una ricerca della parola assoluta che diventa centro di convergenza degli elementi testuali. L'opera di Wright potrebbe essere definita un grande esercizio di stile, un'architettura combinatoria che non degrada mai nel mero sperimentalismo. In un'intervista il poeta stesso a riguardo ha dichiarato: «Non c'è una grande arte senza un grande stile [...] e riguarda non solo come si scrive ma anche quello che si scrive e perché. Per me lo stile è come l'Essere per Heidegger: è interno, non esterno [...]».

Un giorno s'è già staccato da tutto il resto laggiù.
Ha la mia foto nella sua soffice tasca.
Vuole portare il mio respiro nel passato nella sua borsa di
vento.

Scrivo poesie per liberarmi, far penitenza e sparire
dall'angolo alto a destra delle cose, per rendere grazie.

La ricerca della musicalità che insistentemente padroneggia nei versi fa credere che il poeta americano abbia colto la lezione del predecessore Wallace Stevens nel momento in cui

quest'ultimo dichiara: «Si deve, non si sa come, conoscere il suono che sia il suono esatto: e di fatto lo conosci, senza sapere né come né perché: la tua conoscenza è irrazionale».

I passi di Wright non si discostano nel cammino da quelli dell'amico poeta Mark Strand. Entrambi avvertono la preservazione dell'origine assente come punto di tenuta della poesia che si dipana in un intrinseco rigetto della volontà di conoscere l'empirico. «La maggior parte dei poeti, penso, sono attratti dall'ignoto, e lo scrivere, per loro è un modo di rendere visibile l'ignoto [...]. Confesso il desiderio di lasciar perdere il conoscere, specialmente quando mi siedo a lavorare su una poesia», si legge nelle «note sul mestiere della poesia» redatte da Strand.

A differenza del poeta che dorme «con un occhio aperto», prendendo in prestito i suoi versi, Wright attinge da Dante ma si autocritica dicendo che la sua colpa è «stata quella d'aver continuato a mettere il naso nell'ignoto senza avere, a differenza di Dante, una mappa, né un punto d'ingresso, né un punto d'arrivo». Strand, al contrario, sul rapporto con il Sommo: «Non mi ha influenzato, il che è un gran peccato. D'altro canto, non saprei quale potrebbe essere l'influenza di Dante, e riterrei alquanto strano leggere da qualche parte che uno dei miei contemporanei sia stato influenzato da lui. Caspita, fantastico, mi verrebbe da pensare».

I versi di Wright, invece, affondano le radici nei campi del Tennessee, accompagnati dalla musica country delle corde pizzicate del banjo, ma si ancorano anche alla tradizione: Dante, Montale, Dickinson, Whitman, Pound, Kafka trovano spazio nel pantheon di riferimento del poeta americano.

La terra è saliva, ciò che s'attacca come colla fresca.
È per camminarci, è per distendersi,
un lenzuolo sicuro per la risurrezione.
La terra è quel che viene dopo di te,
[...]

La poetica di Wright potrebbe essere sintetizzata in stringhe di parole trafitte sulla pergamena muta del tempo, un raggiungimento di solitudini spezzate nella secchezza della gola. Cieli che restano rioni. Stelle nel buio sdrucciolo.

Notte chiara, punta di pollice d'una luna, cielo in
controluce.
Dita di una luna dispongono la stessa routine
sulla pedana laterale e sulla soglia, le chiavi bianche e le
chiavi nere.
Silenzio d'uccelli e canto d'uccelli. Cade un fiore di cassia.

Voglio essere illividito da Dio.
Voglio essere impiccato in una luce forte e prescelto.
Voglio essere esteso, come musica estorta da un seme
caduto.
Voglio essere penetrato e raccolto pulito.

E il vento mi dice «Cosa?»
E i semi di ricino, coi loro orecchini di morte, mi dicono
«Cosa?»
E le stelle si risvegliano sul loro freddo sdrucciolo nel buio.
E gli ingranaggi cadono nelle loro tacche e i motori girano.

“DIVENTARE IL SILENZIO”:
DA MARIO RAMOUS
A KITARŌ NISHIDA
RIFLESSIONI SUL RAPPORTO
TRA PAROLA, AZIONE E SILENZIO
di Mario Famularo

*Il senso è dentro le cose... l'unico valore risiede nel
comportamento... tutto sommato la correlazione al vero è una
implicazione estranea alla natura e alla struttura del linguaggio...
la parola è nata piuttosto come necessità di esprimere la
menzogna (il 'negativo', quindi) che come volontà di partecipare
la scoperta, il sospetto di una verità... ed ecco ancora [...] la
funzione negativa della parola, il suo porsi come equazione (a
più incognite?) della menzogna... nulla può indurci a credere
reale ciò che ci circonda, malgrado lo sia, terribilmente*

(Mario Ramous, *Materiali per un progetto*,
da *Registro 1971*, Cappelli, 1971,
ora in *Mario Ramous. Tutte le poesie*, Pendragon, 2017)

Ragionare sul silenzio proprio nel nostro tempo, in cui la superfetazione del linguaggio, che viaggia di pari passo con il suo appiattimento significativo, imperversa su ogni piattaforma comunicativa come strumento perlopiù di manipolazione economica, politica, sociale e commerciale, appare come un paradosso, eppure non è mai stato così necessario; oggi che, banalmente, il silenzio è diventato una condizione di disagio, un quid estraneo alla nostra quotidianità rumorosa, ipersatura, in cui ogni momento di solitudine e riflessione è stato infestato e parassitato dalla presenza ingombrante prima dei media tradizionali, e poi di quelli dell'era di internet. È amaramente nota la preconizzazione di Montale, nel suo celebre discorso alla cerimonia per il ritiro del premio Nobel, in cui presagiva il crescente rifiuto dell'uomo verso una necessaria e silenziosa solitudine con e per sé stessi – solitudine necessaria, in primo luogo, a dimenticarsi e ad accogliere l'altro-da-sé, nel senso più ampio possibile.

È questa un'ulteriore apparente contraddizione: l'invasione del nostro spazio personale, conseguita da una moltitudine indistinta di informazioni (spesso e volentieri personali, anche sguaiatamente) appartenenti alle altrui vite private, e da codici di linguaggio preconfezionato frutto di logiche di consumo e di produzione, non ha avuto il risultato di renderci disponibili all'ascolto e alla comprensione delle istanze esteriori. Tutto l'opposto. Bauman è stato estremamente preciso nel definire il paradosso della personalità liquida, e da qui gli ulteriori concetti di amore e società liquidi; l'individuo, oppresso da ogni direzione da

impulsi sociali, comunicativi e interpersonali che ne indeboliscono, feriscono e annientano, a più dimensioni, la forza dell'ego e la stessa essenza identitaria, cede ad un impulso narcisistico compulsivo, in cui l'esigenza principale diventa quella di affermare il proprio sé anche attraverso dettagli insignificanti, e, nonostante ciò, ostentati con piglio isterico e pervicace, spesso proprio ibridando le proprie istanze comunicative con quelle pubblicitarie e tardo capitalistiche, riconosciute inconsapevolmente come maggiormente efficaci (per quanto spersonalizzanti). Fenomeno che ha innumerevoli sfumature grigie, non concretizzandosi esclusivamente negli eccessi di cui agli esempi e alle teorizzazioni.

Cosa ha a che vedere tutto questo con il silenzio? E in particolare: in che modo la poesia può e dovrebbe interagire con un mondo dove queste problematiche resistono in modo serpentino e spesso incosciente, anche tra coloro che spesso si professano come conoscitori della parola e sensibili alle istanze del linguaggio e della comunicazione?

Piuttosto che dare delle risposte, credo sia utile alimentare una riflessione e un dibattito, cominciando proprio dal concetto di silenzio, in relazione alla parola e al linguaggio. La citazione di Ramous riportata in esergo è una sferzante negazione del rapporto tra parola e verità: il linguaggio nascerebbe come tentativo di appropriarsi della realtà, mistificandola, manipolandola attraverso la nominazione, per esercitarvi una condizione di dominio, di possesso; in questa accezione la parola esprimerebbe "il negativo", ovvero la negazione di una realtà che, di fatto, sarebbe impossibile da

rendere in modo esatto e puntuale attraverso la mera nominazione, che resta un'azione deformante, creatrice di un reale “alternativo”. «Il senso è dentro le cose ... l'unico valore risiede nel comportamento». Sono, queste, affermazioni che sembrano negare su più fronti diversi assiomi della nostra cultura e del nostro modo di elaborare un pensiero razionale, in cui ogni cosa può essere definita, categorizzata e restituita attraverso il linguaggio e la ragione ai nostri simili. Insinuare, invece, il sospetto che l'unico senso autentico e “terribile”, prossimo alla verità, è insito dentro le cose ed è impossibile da nominare senza che venga alterato, e che l'unico valore «risiede nel comportamento», è molto più affine al pensiero orientale. Ad esempio nei *mondō zen*, dialoghi tra un allievo e un maestro fittizi, accade spesso che, a domande estremamente raziocinanti e guidate dal pensiero critico e logico del primo, spesso vertenti su argomenti di profondo spessore etico, morale o spirituale, il secondo risponda con un colpo di bastone o con asserzioni spiazzanti, come ad esempio «la quercia nel giardino».

È qualcosa che, per come siamo stati abituati a ragionare su problematiche anche assai delicate, possiamo trovare irrazionale, poco serio e anche comico, ma che nasconde un principio tutt'altro che superficiale: l'invito a non cedere alla tentazione deformante della ragione pura, che rischia di allontanare la presa sul mondo concreto, e soprattutto alla coscienza invadente dell'io, che tende ad allontanare da una visione oggettiva del mondo e dell'altro-da-sé, spingendo a vedere ogni cosa in relazione alle proprie personali istanze, desideri, paure e convinzioni.

Da queste riflessioni insorge il principio dell'anātman, per cui la percezione dell'io è una mera illusione il cui superamento è necessario per comprendere completamente il mondo e l'altro.

Mettere a tacere, dunque, ogni pulsione narcisistica che possa spingere a coprire con la nostra voce e i nostri pensieri il mondo e ogni cosa che da noi è altra; mettere a tacere ogni istanza individuale, al di là degli stati patologici, che rischia di restituirci una visione deformata del reale. In questa condizione, preliminarmente, è possibile intendere uno dei valori utili del silenzio non solo da un punto di vista antropologico, ma anche per quel che riguarda la parola poetica, viziata come da una proliferazione spasmodica di manifestazioni su ogni vetrina disponibile - e oggi come non mai numerose ed accessibili. A questo primo valore del silenzio è possibile ricollegarne un secondo, quello per cui un eccesso della parola ne mortifica l'efficacia e la potenza: gli antichi romani, ricollegando tale principio alla sfera del sacro, usavano dire, in occasione delle cerimonie religiose: «Siate di buon auspicio con le parole», proprio evitando di pronunciarne (la formula *favēte linguis* o *favēte ore* era in prima istanza un invito al silenzio); *per converso*, la singola parola, rastremata, essenziale ed irrinunciabile, avrebbe avuto un valore sacro ed assoluto, terribile perché *aderente al reale*. Tornando all'autenticità del gesto e alla sua capacità di consentire un accesso al reale in modo più efficace del linguaggio, credo sia di interesse citare uno dei principi sviluppati dal fondatore della scuola di Kyoto, Nishida Kitarō, che ritengo anche appropriato al dibattito sulla parola

poetica e sulla possibilità di chi si occupa di efficacia del linguaggio poetico di rappresentare con massimo grado di approssimazione il mondo e i suoi fenomeni senza perdersi nelle devianti pratiche della scrittura ombelicale: l'*azione-intuizione* e il *conoscere diventando*.

Non è possibile in questo spazio soffermarsi sulle dinamiche per cui questa scuola di filosofi giapponesi, dopo un attento studio del pensiero occidentale (Nishitani Keiji è stato discepolo di Heidegger per molti anni, Ueda Shizuteru è stato un grande studioso del pensiero di Meister Eckhart), sia riuscita a rielaborarne molti principi attraverso il proprio diverso sostrato culturale; basterà solo dire che la rilettura di molte tematiche, attraverso la negazione di alcuni principi assiomatici come il procedere per ragionamenti dualistici e/o antagonistici o il rilievo fondante dato all'individuo e alla sua dimensione, ha permesso di sviluppare un pensiero estremamente interessante e di proporre un'interpretazione del mondo e delle problematiche contemporanee di assoluto rilievo ed aderenza.

Tornando al pensiero di Nishida, «la prospettiva dell'*azione-intuizione*», o *intuizione-agente*, è quella di una conoscenza priva di un soggetto conoscente, che però non indica né una sorta di passività né un mero atto inconscio: è invece esperita come un «agire in cui si partecipa in modo pienamente consapevole, ma senza porsi nella posizione di uno spettatore passivo né in quella di un controllore attivo di ciò che viene fatto», in quello che James W. Heisig definisce «un collegamento tra un attivo *pensare sulle cose* e un passivo *essere in intimità* con le cose così come sono».

Tra parola e silenzio, potremmo dire. Il concetto in sé, avrebbe potuto essere chiamato “agire intuente” o “intuire agente”, «dato che si tratta di entrambe le cose». Ed è proprio il tentativo di superare la dicotomia tra due modi che appaiono distinti ma ugualmente umani di relazionarsi al mondo: in quanto soggetto io mi relaziono al mondo e vi trovo il mio posto manipolandolo, consumandolo, riplasmandolo o comunque agendo su di esso, sia corporeamente che mentalmente, nel tentativo dell’io di rispecchiare dentro di sé il mondo in cui è incluso; in quanto oggetto del mondo in mezzo ad altri oggetti, l’io è agito da ciò che lo trascende, ed è ciò che, attraverso il bisogno e il desiderio, Nishida chiama “intuizione”, qualcosa che accade all’io, piuttosto che qualcosa che egli decide di fare accadere: la sua idea è che l’azione e l’intuizione, il vedente e il veduto, possono essere considerati entrambi come radicati insieme nel corpo, che da un lato «vede il mondo e dall’altro è il ricettacolo affinché venga visto il farsi stesso del mondo», risvegliandosi a un «vedere senza il vedente», a una piena comprensione del mondo non inquinata da un’eccessiva presenza del sé. Per questo la teoria dell’autoconsapevolezza di Nishida professa il “diventare” le cose anziché “pensarle”, per comprenderle appieno: il senso è che si è più compiutamente consapevoli del sé e del mondo in uno stato in cui i due sono visti come un tutt’uno, piuttosto che in uno stato in cui uno domina l’altro, e tale “conoscenza” non può essere espressa in termini puramente oggettivi o soggettivi.

Ed è qui che è possibile rinvenire il punto di contatto tra tutte le tematiche fin qui affrontate: Mario Ramous esprime la falsificazione della parola sul mondo e la supremazia della condotta sul linguaggio, ma decide di farlo attraverso la parola poetica – l'apparente contraddizione si risolve in una approssimazione al vero estremamente efficace ed onesta, priva di sovrastrutture dell'io o di una ragione deformante; e il silenzio necessario per accedere alla comprensione dell'altro da sé e del mondo passa necessariamente da uno stato di profonda critica di ogni istanza individuale ed egoriferita, affinché la parola poetica, in ultima istanza, torni ad essere qualcosa che trascenda l'individuo e in qualche modo gli “accada” – senza con ciò scomodare velleità metafisiche: perché se è vero che lo studio e l'ascolto sono frutto delle volontà di chi decide di scrivere anche solo una parola, è altrettanto vero che la mera determinazione di esercitare la parola poetica, senza un'esperienza dell'esistere profonda ed autentica, che accada allo scrivente vincendo dal silenzio la parola necessaria ed irrinunciabile, si ridurrebbe ad esercizio di vanità ed artigianato, nel migliore dei casi; «e dico inciditi le vene / ne usciranno le parole che cerchi», per citare nuovamente Mario Ramous.

RI-UTILIZZARE: T. S. ELIOT,
HANNAH SULLIVAN
E CARMEN GALLO
di Riccardo Frolloni

Le colpe dei padri si ripercuotono sui figli, o meglio, rivivono, evolvono, prendono altre strade, e così la tragedia e di conseguenza la letteratura. Così l'opera d'arte percuote e si ripercuote nel proprio e nel tempo a venire, è quello che fanno i classici. Non c'è ombra di dubbio che *La terra desolata* sia un classico. Ha influenzato decine di scrittori, non solo poeti, ha espresso l'orrore di una e di tutte le guerre, o meglio, quello che lascia, gli strascichi, o meglio ancora, ha espresso la rovina di un mondo, il rumore che fa un mondo quando rovina. La terra desolata resiste al tempo perché quel tempo di cui parla è un tempo che ancora ci riguarda, che ancora viviamo, ancora siamo qui a «puntellare» le nostre rovine. Dopo quasi un secolo dalla sua pubblicazione, le rovine moltiplicano e i versi di Eliot ci aiutano a tenere in piedi la baracca, sono uno strumento, e come ogni strumento, bisogna tenerlo a mente, adoperarlo, altrimenti diventa preda della ruggine ed è inutilizzabile. Ci rendiamo conto che ancora quelle formule ci parlano, ancora attingiamo a piene

mani da quel marasma di stili, di soluzioni, quei piani temporali, spaziali e visionari che si sovrappongono e confondono, quasi come una realtà moltiplicata, un'iper-realtà. Non solo Eliot, ovviamente, ma anche Williams, Stevens, Cummings, naturalmente Pound, e tanti altri, «la violenza quale ipotesi di lavoro primaria».¹ Penso alla vincitrice di uno degli ultimi Eliot Prize, l'inglese Hannah Sullivan, che con il suo esordio, *Three Poems*, riprende palesemente il dettato modernista e lo trasla nel presente:

Rosy used to say that New York was a fairground.
'You will know when it's time, when the fair is over.'
But nothing seems to happen. You stand around

On the same street corners, smoking, thin-elbowed,
Looking down avenues in a lime-green dress
With one arm raised, waiting to get older.

Nothing happens. You try without success
The usual prescriptions, the usual assays on innocence:
I love you to the wrong person, I feel depressed,

Kissing a girl, a sharpener, sea urchin, juice cleanses.
But the senses, laxly fed, are self-replenishing,
Fresh as the first time, so even the eventual
Sameness has a savour for you. Even the sting
When someone flinches at I love you
Is not unwelcome, like the ulcer on your tongue

¹ Barbara Lanati, *L'avanguardia americana. Tre esperimenti*, Einaudi, Torino 1977.

Whetted on the ridges of a tooth.
And when he slams you hard against the frame,
The pore-ticked sallow bruise seems truer
Than the speed, the spasm, with which you came.
So nothing happens. No matter what you try,
The huge lost innocence at which you aimed

Recedes like long perspectives, like the sky
Square at the end of Fifth whitening at dawn
Unseen, as you watch the unlit cabs go by.²

² Hannah Sullivan, *You very young in New York*, da *Three Poems*, Faber&Faber, Londra 2017. Trad. mia, di prossima pubblicazione: *Rosy diceva sempre che New York è una fiera./“Lo capirai a tempo debito, a fiera finita”./Ma non sembra accadere nulla. Te ne stai in piedi/sugli stessi angoli delle strade, fumando, gomito sottile,/fissando le strade in abito verde limone/e un braccio alzato, in attesa di invecchiare./Non accade nulla. Provi con insuccesso/le solite ricette, le solite analisi sull’innocenza:/Ti amo alla persona sbagliata, sono depressa,/baciare una ragazza, un temperino, riccio di mare, dieta depurativa./Ma i sensi, nutriti con lassismo, si autoalimentano,/freschi come la prima volta, e così anche la conseguente/monotonia ha un sapore. Anche la puntura/quando qualcuno sussulta al Ti amo/non è sgradita, come l’ulcera sulla lingua/stuzzicata dalle creste di un dente./E quando lui ti sbatte forte contro il telaio,/il livido giallastro puntellato di pori sembra più vero/della velocità, dello spasmo, con cui sei venuta./Dunque nulla accade. Non importa cosa provi,/la grande perdita innocenza cui miravi/si dirada come ampie visioni, come il cielo/proprio alla fine della Quinta che sbianca all’alba/invisibile, mentre guardi i taxi spenti che passano.*

Sullivan è un'attenta lettrice dell'opera di Eliot: ne scrive e la insegna ad Oxford. Un suo saggio eccellente si intitola *The Work of Revision*, e ci parla di textual editing, di genetic criticism. La tesi di Sullivan è che le pratiche di revisione moderniste, da Henry James a Virginia Woolf passando per Ezra Pound, T. S. Eliot, Ernest Hemingway e James Joyce, riflettono due principi opposti: da un lato sostituzione, escissione o riduzione; dall'altro accrescimento, espansione e addizione. Seguire lo studio delle prime bozze e delle correzioni tardive ci fornisce un resoconto sfumato del lavoro svolto. Le ragioni della revisione variano considerevolmente, a seguito anche della maggiore disponibilità di carta, della tecnologia della macchina da scrivere e degli sviluppi nella stampa che consentivano più serie di prove. I tagli radicali di Pound a *The Waste Land* sono scaturiti dai suoi esperimenti sull'imagismo e dal suo desiderio di rendere la poesia semplice ed economica. La lettura dei manoscritti da parte di Sullivan le consente di sviluppare un contrappunto tra i due scrittori, e a sua volta rivede la teleologia del poema. Soffermandosi sul «extrinsic remaindering» di Eliot ci fornisce una risacca cubista del poema mentre tenta di «find conformity between old and new», e l'Eliot che emerge è uno scrittore il cui stile «of composition fits with [his] fundamentally conservative disposition». Sullivan inoltre ci mostra come nell'era digitale (analizzando W. H. Auden, Allen Ginsberg e David Foster Wallace) la revisione spesso scompare nel cannibalismo senza soluzione di continuità della composizione al computer. In effetti, l'intera pratica modernista della revisione, potrebbe essere stata solo

un'«exploration of the limit point of print culture, the final flowering of composition through documented paper stages»³, e la sua teleologia un esercizio di nostalgia.

La revisione di un testo è atto di violenza. Con i morti – soprattutto con le opere dei morti – ci permettiamo di essere spietati. E quanto più sono grandi e ingombranti, tanto più ci permettiamo di vivisezionare e giocare come sempre nuovi Frankenstein:

Nel corso del Novecento due sono le modalità di analisi e interpretazione della poesia, il new criticism e il new historicism, che sebbene diverse nel background pratico e ideologico della loro impostazione, sono state accademicamente egemoni per gran parte del secolo. Esse si sono di fatto passate, a cavallo degli anni '50-'80, il bastone del comando, e cioè del consenso teorico, con forti ricadute anche sul piano delle politiche d'insegnamento, soprattutto in ambito angloamericano, dove pure si sono imposti con successo il decostruzionismo e adesso i cultural studies. Le differenze di approccio al testo poetico nel passaggio dal new criticism al new historicism sono particolarmente utili a mettere in evidenza alcuni passaggi epocali tanto del rapporto tra ideologia e letteratura, quanto del rapporto tra

³ Hannah Sullivan, *The Work of Revision*, Harvard University Press, Cambridge, MA and London 2013.

critica e ideologia, che sono maturati nell'ambito della cosiddetta early modern literature⁴.

La messa in discussione secondo-novecentesca del canone come invenzione orientata (sostanzialmente decisa da uomini, bianchi, borghesi con una spiccata idea della letteratura come fenomeno elitario, ecc.) in Italia è stata recepita tutto sommato poco. A tal punto che il feticcio del testo primo-novecentesco (quello del new criticism, per intenderci), un retaggio conservatore se non reazionario, sembra condiviso anche da quelli che su altri fronti (politici, culturali) sposano invece posizioni più radicali. Ritornare su un testo diventa dunque, oltre che un atto critico, anche un atto politico, e come tale necessario allo sviluppo interpretativo. Tradurre, o meglio, ritradurre è una delle pratiche più violente e coraggiose che un lettore, un critico e, infine, un poeta può rivolgere al testo poetico. Dire *La terra devastata*⁵ anziché *La terra desolata*, come fa Carmen Gallo, è un atto violento, coraggioso e politico. Ricordiamo che già Mario Melchionda nel 1976 (*La terra guasta*, Mursia) e Angiolo Bandinelli nel 1996 (*Il paese guasto*, Stampa Alternativa) avevano proposto delle alternative. Ri-dire un titolo iconico come quello dell'opera di Eliot significa ri-dire un canone, significa dichiarare una sensibilità diversa,

⁴ Carmen Gallo, "Humpty Dumpty, la critica novecentesca e la poesia metafisica", *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, *Between*, V.10 (2015), www.Betweenjournal.it/Between.

⁵ T. S. Eliot, *La terra devastata*, Il Saggiatore, Milano 2021, trad. di Carmen Gallo.

raccontare una storia della poesia che è mutata in questi cento anni. Non si tratta di confutare o screditare (Praz, Sanesi, ecc.), ma al contrario Gallo conferma l'attualità del testo, ci fa notare quanto ancora parli. Poi, basta leggere le tre pagine (da 86 a 88) in cui ci spiega perché devastata, e poco ci sarà da aggiungere. Leggendo la traduzione di Carmen Gallo si riscopre tutto il piacere del testo, con parole nuove, le parole della poesia di Carmen Gallo, quasi si ritrovano i ritmi, il respiro, quello che denota un poeta, e non stona, non è mai un sopruso, anzi, sembra un testo scritto ieri, oggi:

Phlebas il fenicio, cadavere da due settimane,
dimenticò le grida dei gabbiani, e le onde in alto mare
e il profitto e la perdita.

Una corrente sottomarina
sgretolò in bisbigli le sue ossa. Mentre risaliva e ricadeva
attraversò gli stadi della maturità e della giovinezza
entrando nel gorgo.

Gentile o Giudeo
o tu che tieni il timone e guardi sopravento,
pensa a Phlebas, che un tempo era bello e alto come te.

L'ultimo verso, a confronto: Sanesi: «considera Phlebas, che un tempo fu bello, e alto come te»;⁶ Praz: «pensa a Phlebas, che un tempo è stato bello e ben fatto al pari di te».⁷ Differenze minime, ma non lo sono: cambiare un verbo, usare l'imperfetto, togliere una virgola, dire un semplice «alto» anziché un «ben fatto», non sono cose da poco, cambia tutto.

⁶ T. S. Eliot, *Poesie*, a cura di Roberto Sanesi, Bompiani, Milano 1966.

⁷ T. S. Eliot, *La terra desolata*, Einaudi, Torino 1965, trad. di M. Praz.

Avere il coraggio di spostare anche solo una virgola del più marmoreo monumento della poesia mondiale del Novecento significa dire che le cose possono cambiare, sono cambiate. Carmen Gallo lo fa, e non è l'unica, penso alla recente traduzione de *La primavera e tutto il resto*⁸ di Williams a cura di Tommaso Di Dio, altro poeta, stessa generazione. «Chi parla usa i pronomi per nascondersi», così specifica l'autrice nella nota conclusiva de *Le fuggitive* (Aragno 2020), l'ultimo libro di poesie di Carmen Gallo. Nascondersi dietro ai pronomi è la fuga ultima, di chi scappa dalla realtà umana devastata, «perché tutto questo è assurdo, e non ne vale la pena./Credo di dire ma non accade. Non è reale» (Gallo), «Dunque nulla accade. Non importa cosa provi,/la grande perduta innocenza cui miravi/si dirada come ampie visioni, come il cielo/proprio alla fine della Quinta che sbianca all'alba/invisibile, mentre guardi i taxi spenti che passano» (Sullivan):

Il sarto morto due strade più in là. I funerali
 nella chiesa troppo grande per chiunque.
 La figlia prende la parola, dice, il miracolo
 il miracolo di averlo avuto con noi,
 con gli occhi aperti e tutto il resto. Usciamo.
 La piazza controluce è un autobus di turisti
 cinesi. Torniamo a casa, saliamo le scale,
 e con noi tornano le panche di legno
 sotto l'enorme altare barocco
 la conversazione banale, l'odore dei fiori forte.

⁸ W. C. Williams, *La primavera e tutto il resto*, Ibis Edizioni, Pavia 2020.

Spesso guardo l'altalena nel parco sotto casa
la spinta che la mano imprime all'oscillazione
di corpi minuscoli, vulnerabili. A volte
esco sul balcone chiedo alle madri di smettere,
ai bambini di tenersi forte
perché tutto questo è assurdo, e non ne vale la pena.
Credo di dire ma non accade. Non è reale.
Resto a fissare quei corpi capaci di restare
nel movimento dell'aria e della forza.
Alcuni ridono o piangono, ma nessuno
ha davvero paura.⁹
(2020)

Dopo la luce della torcia rossa su facce sudate
dopo il silenzio di gelo nei giardini
dopo l'agonia nei luoghi di pietra
le grida e i pianti
prigione e palazzo e riverberazione
di tuono di primavera sopra montagne distanti
colui che era vivo adesso è morto
noi che eravamo vivi adesso stiamo morendo
con un po' di pazienza¹⁰
[...]
(1922)

⁹ Carmen Gallo, *Le fuggitive*, Aragno, Torino 2020.

¹⁰ T.S. Eliot, *La terra devastata*, Il Saggiatore, Milano 2021, trad. di Carmen Gallo.

Affinità e divergenze, in un continuo riciclo psichico, dove le parole si sovrappongono e si rinnovano per nominare nuovi orizzonti, nuove sensibilità: Eliot, Sullivan e Gallo.



LA PERDITA E IL PERDONO



LA MORTE DI PASOLINI NEI VERSI DI VALERIO MAGRELLI di Matteo Bianchi

A Lidia Riviello

Facevano rumore, quei vicini,
per darvi l'impressione di mangiare,
di avere qualche cosa da mangiare.

E maneggiavano piatti, scodelle,
e urtavano bicchieri, spostavano posate,
scintillanti, pulite, come nuove.

Che atroce scena fu quella in cui tuo padre
piombò per sbaglio a casa loro, scoprendo
la nudità del pasto, l'amarrezza
di un cibo chiamato MANCANZA.

Con i suddetti versi, tratti da *Le Cavie* (Einaudi, 2018), Valerio Magrelli ha voluto celebrare ancora una volta la morte di Pier Paolo Pasolini. Poeta, giornalista, regista, sceneggiatore, attore e paroliere, in ambito culturale fu eclettico e versatile a tal punto che, nel 1960, la passione per il cinema lo condusse a scrivere, tra le altre, la sceneggiatura de *La lunga notte del '43* per Florestano Vancini, tratto dal

racconto di Giorgio Bassani; il quale ne aveva riconosciuto il talento l'anno precedente, attribuendogli insieme a Ungaretti, Debenedetti, Moravia e Gadda, il "Premio Crotone" del '59. Nato a Bologna il 5 marzo del 1922, dopo avere vissuto nella Capitale per venticinque anni, che divenne per lui rifugio e al contempo bacino fecondo di scambi artistici e d'ispirazione sociale, Pasolini scomparve a causa di un tragico incidente al Lido di Ostia, il 2 novembre del '75. La fine di una vita che oggi ne commemora innumerevoli altre che si spensero in circostanze violente. E proprio Moravia l'indomani commentò costernato: «La sua fine è stata al tempo stesso simile alla sua opera e dissimile da lui. Simile perché egli ne aveva già descritto, nella sua opera, le modalità squallide e atroci, dissimile perché egli non era uno dei suoi personaggi, bensì una figura centrale della nostra cultura, un poeta che aveva segnato un'epoca, un regista geniale, un saggista inesauribile». La coerenza e l'integrità di pensiero dell'intellettuale bolognese, congiunte a una libertà espressiva senza remore né timori, gli costarono denunce e processi. Specialmente nei confronti di quella borghesia ipocrita e conformista, superficiale e materialista, che condannò ripetutamente nelle sue opere: «Ho passato la vita a odiare i vecchi borghesi moralisti, e adesso, precocemente devo odiare anche i loro figli...» (alla tavola rotonda organizzata da "l'Espresso", il 16 giugno 1968). Tanto è vero che l'accanimento contro la sua persona per favoreggiamento, oscenità e vilipendio alla religione di stato, accusa che lo fece incarcerare per quattro mesi, lo amareggiò nel profondo.

Reduci dall'omertosa quanto scottante bocciatura del Ddl Zan in Senato contro l'omotransfobia, lo scorso 27 ottobre, è d'obbligo ricordare che negli anni Settanta Pasolini difese a spada tratta l'omosessualità dal ricatto morale, mentre fu contrario al divorzio e all'aborto, e per il XV congresso del Partito Radicale dichiarò: «Dimenticare subito i grandi successi: e continuare imperterriti, ostinati, eternamente contrari, a pretendere, a volere, a identificarvi col diverso; a scandalizzare; a bestemmiare». Un radicale anomalo, senza tessera né padrone, un protestante in senso universale, che avrebbe salvato il mondo a suo modo, da essere umano. Il culmine della violenza ignorante nei suoi confronti, avvenne con il suo brutale assassinio; infatti fu percosso e travolto dalla sua stessa auto sulla spiaggia dell'idroscalo di Ostia. L'allora diciassettenne di Guidonia, Pino Pelosi, che si dichiarò colpevole legittimandosi dietro l'ipotetica difesa dall'ambigua aggressione di Pasolini, lo privò della pace perpetua e ne deturpò la memoria sino al maggio del 2005, quando Pelosi, avendo scontato la pena per omicidio volontario in concorso con ignoti, a sorpresa durante un'intervista televisiva, affermò di non essere stato l'autore del delitto, bensì di avere coperto di proposito altre tre persone. Da quel momento, le piste investigative si moltiplicarono, data la scomodità verbale e politica in contesti potenzialmente guastati, che aveva manifestato l'imperterrita Pier Paolo Pasolini.

Sebbene non l'abbia mai conosciuto, Magrelli ha composto l'inedito lasciandosi trasportare e coinvolgere da *Uccellacci e uccellini* (1966). Girato a seguito di pellicole rilevanti, quali

Accattone, Mamma Roma, Il Vangelo secondo Matteo e La ricotta, Pasolini qui insisteva nella rappresentazione dell'abisso percepito tra borghesia e proletariato, denunciando le miserie e la corruzione morale della prima e dando risalto alla povertà del secondo. Sentendosi sempre più vicino alle classi umili dei luoghi dove aveva vissuto, intravedeva una salvezza negli strati sociali più bassi, nella loro esistenza "pulita". A ciò si aggiunse la crisi del marxismo degli anni Cinquanta - ora sulla cresta dell'attualità - a vantaggio di un capitalismo industrializzato e volto al progresso, che il regista subì e rimpianse. *Uccellacci e uccellini*, interpretato da Totò e Ninetto Davoli, appartiene alla categoria definita "film della crisi" che, del ripensamento e ripiegamento ideologico-politico successivo alla morte di Togliatti, ne fa il tema specifico. Oltre l'originalità della sua realizzazione per la formula che lo contraddistingue, secondo le stesse parole del regista, propria della favola "ideo-comica", che tramite un surrealismo allegorico e allusivo cela ciò che si rivela come il senso dell'intera ripresa.

Dunque, procedendo per immagini simboliche alla maniera di un poeta, si associa parallela la lirica di Magrelli che, senza la minima ombra di ironia, tantomeno di sarcasmo, restituisce valore a una concezione di dignità travisata dai soggetti in scena: si apre su un episodio familiare narratogli dall'amica poetessa Lidia Riviello e, dall'«impressione», dall'apparenza di avere cibo della prima terzina, scende per mezzo degli oggetti tanto freddi quanto «scintillanti» nell'«atroce scena» dell'ultima quartina, «la nudità del pasto» e la conseguente «amarezza» di chi ne prende coscienza.

Un sonetto capovolto, che inizia nell'attimo in cui vorrebbe finire, che manca del respiro conclusivo e decide di tacere per rispetto. Una «MANCANZA» - ultima parola e quindi la più incisiva per tradizione - di sostanza "da mettere sotto i denti", ma anche di sostanza interiore con cui sfamarsi insieme ed esserne appagati tra gli affetti familiari.

Magrelli, immedesimandosi nell'osservatore, il padre della Riviello, si svincola dalla finzione dei suppellettili sulla tavola imbandita, delle movenze rituali, che pesa ben due terzine. A proposito, dalla sua rosa poetica, Pasolini avrebbe aggiunto: «...Io devo difendere / questa enormità di disperata tenerezza / che, pari al mondo, ho avuto nascendo».

UN BUON USO DELLA VITA

Gabriella Musetti



COLLANA
SCILLA

SU TITO BALESTRA

di Niccolò Nisivoccia

Aldilà di una plaquette composta da appena undici poesie e pubblicata in appena cinquantadue esemplari (*Le gambe del serpente*, L'Arco Edizioni d'Arte, 1975), Tito Balestra è poeta di due soli libri: *Quiproquo* (Garzanti, 1974) e *Se hai una montagna di neve tienila all'ombra* (L'Arco Edizioni d'Arte, 1974, e successivamente Garzanti, 1979). Era nato a Longiano, sulle colline intorno a Cesena, nel 1923; e a Longiano è morto, a soli cinquantatre anni, nel 1976, dopo aver vissuto a lungo a Roma. Era stato partigiano, e per un breve periodo, dopo la guerra, nella stessa Longiano aveva ricoperto l'incarico di assessore prima e di vicesindaco poi. A Roma, dove si era trasferito per seguire i corsi del Centro di Educazione Professionale per Assistenti Sociali diretti da Guido Calogero e dove aveva conosciuto Anna Maria De Agazio, che sarebbe diventata sua moglie, perlopiù si era occupato d'arte, curando mostre presso la Galleria "La Vetrina" (in via del Babuino). A Roma aveva anche stretto amicizia con molti pittori e scrittori. Era una persona discreta, non gli interessava la ribalta. Oggi è quasi dimenticato, per quanto Elisabetta Sgarbi abbia intitolato un film a ciascuna delle sue due raccolte.

Essendo così poche le sue poesie, selezionarne un grappolo per ricordarlo, come si vuol fare qui, è stato molto difficile e perfino doloroso, perché si potrebbe dire che non c'è poesia, fra quelle che aveva pubblicato, che non sia perfetta e rivelatrice. E quindi, se è vero che compiere una scelta è sempre il frutto di una geografia sentimentale, nel caso di Balestra questo è vero a maggior ragione. Ci si è fatti orientare, comunque, oltre che dal sentimento, anche da un criterio di equilibrio, tenuto conto del fatto che la sua poesia sembra divisa fra due registri, seppur spesso mischiati e sovrapposti l'uno all'altro: uno più satirico (implacabile e fulminante, per rimandare a parole a suo tempo usate da Attilio Bertolucci), l'altro più dolce e malinconico, talvolta al limite della rassegnazione. Ecco: si è cercato di dare conto in ugual misura di entrambi i registri, nei quali possiamo individuare come comune, oltre agli elementi formali, un certo senso di saggezza che ne promana - però mai moralistica, mai altezzosa. Come dire: una saggezza che Balestra non elargiva ad altri che a sé. Si tratta, semplicemente, di poesie bellissime. E leggendolo, Balestra, verrebbe voglia di conoscerlo: e di sedersi all'ombra di un albero con lui, a parlare o anche solo in silenzio.

Da *Quiproquo* (Garzanti, 1974)

È dolce la tua vita,
il tempo l'ha venata
di benevoli affanni,
di inutile pietà.

Sobria è la lingua, al tatto
la pelle delicata,
in un sorriso acidulo
si chiude la giornata

ma l'occhio esatto scava
senza posa emozioni,
è dolce la tua vita
tra noia e tentazioni.

PARASSITA

Eternamente loda
eternamente dice
rapidamente mangia
e posa ad infelice.

A UN CRITICO

Elogia i morti, i vivi trascura,
i vivi, per lodarli, vuole morti.

VANILOQUIO

La saggezza ti culla,
una parola
ti concilia un amico,
sempre meno
ti affatica un rumore:
nel rumore
il tuo prossimo passa.

Anna, ho comprato un pezzo di terra,
ho un cavallo, una frusta e sollevo la polvere
e chiamo il vicino e gli tocco la spalla
oppure un altro, un sogno più piccolo,
io e te insieme abitiamo una stanza
e abbiamo vetri contro il vento e la pioggia
e un cuscino un po' grande che basta per due;
guardami in faccia ho gli occhi castani.

Da *Se hai una montagna di neve tienila all'ombra* (Garzanti, 1979)

AMICI MORMORAVANO

Amici mormoravano:
«Ecco un uomo felice
grasso riposatissimo
legge libri e li chiude
e attraversa la vita
con in mano un bicchiere».

UNA TESTA UN PO' VUOTA

Una testa un po' vuota
è da considerare,
pesa di meno, è comoda
facile da portare
e naviga tranquilla
anche in un dito d'acqua.

Perciò non la stancare
curala come devi
se si riempie vuotala
scaccia nubi e pensieri.

COME UN ALBERO SAGGIO

Come un albero saggio
che non muore e non vive
sei d'ingombro a chiunque
la tua ombra non piace.

Delicati di bocca
grassi bruchi ti spolpano,
è un piacere da saggi
il sentirsi mangiato.

SERGIO NON DARTI PENA

Sergio non darti pena, la vita è la vita,
banale vuota eccitante, mai come vorremmo
stupidamente parlandone e ne parliamo.
Sergio se hai tempo da perdere
contentati del tempo che trovi
e degli amici che hai e fatti una bella risata,
non c'è rimasto che questo.

NON AMO COMANDARE

Non amo comandare
e non amo servire,
per mia fortuna vivo
come se non contassi.

Ma la buccia che reggo
è fragile e ingombrante,
trova sempre uno spigolo
per farsi lacerare.

RISORSE CONTRO TEMPO:
INEDITI DI
GIANCARLO PONTIGGIA
E STEFANO RAIMONDI
a cura di Matteo Bianchi

È stata la rilettura dell'*Enchiridion* di Epitteto, tradotto da Leopardi e riedito da Aragno con la sostanziosa introduzione di Giuseppe Raciti, a ispirare la poesia che segue di Giancarlo Pontiggia e che somiglia molto a una prosa lirica. Dai versi incalzanti, ma senza vincoli metrici, traspare quanto la cosiddetta “filosofia pratica”, ossia l’insieme di esigenze morali che gli antichi applicavano alla vita quotidiana, avesse convinto e coinvolto il poeta recanatese; quanto fosse di fondamento per lui un senso di giustizia che orientasse le azioni di ogni individuo tanto in società quanto in solitudine. Difatti «è stato un uomo giusto, e non lo sapeva». Appartandosi nella dimensione di un tempo interiorizzato e non più corrente, quasi parlasse da dietro le quinte di una scena teatrale, *Il custode* si rivolge al lettore descrivendo un uomo che fu grande e non solo in ciò che scrisse. L’autore lo ritrova nell’intimità di un pensiero felice, frutto di una sua

fantasticheria, ma che in fondo avrebbe potuto essere in Leopardi, o almeno nel maestro Epitteto.

Di fronte all'attualità sempre più ferina e vacua del dopo pandemia, a una realtà che ricama sui ruderi delle ideologie ma ignora qualsiasi necessità amministrativa del marasma collettivo, e che sembra ricalcare lo sconforto di *A se stesso* - quel senso di impotenza, «(...) quel potere / maligno che di nascosto governa per il male di tutti» - Pontiggia immagina un altro mondo, parallelo al nostro, eppure affondato dentro il nostro.

IL CUSTODE

di Giancarlo Pontiggia

Non so più da quanto tempo mi è stato detto di custodire quest'anima.

È l'anima di un uomo che già da un bel po' non vede il bene della luce.

Ma per quanto tempo ancora dovrò vegliarlo? E che cosa significa?

Chissà perché gli sono così care queste creature, se davvero gli sono poi così care.

C'è qualcosa di insano nel tener tanto a gente, che sa così poco della vita. Noi non sappiamo niente di loro, né loro di noi, e per questo mi giunge strano che proprio io, tra i tanti, debba prendermi cura di uno di loro.

Di quest'uomo, so soltanto che è vissuto, molto tempo fa. Un tempo così lontano, da non aver più cognizione di quanto ne sia davvero passato.

Mi dicono che dovrò vegliare un'intera notte, una, ma così lunga, che mi sembra non debba passare mai.

Ma dov'è, lui, ora?

Schegge di esistenza mi perseguitano.

Lo vedo mentre è un bimbo, e piange, perché ha perduto la madre. Era tanto tempo fa.

Un'altra volta è felice, mentre tocca la zampa di un gatto.

Ma che ne so del tempo, a volte mi pare di impazzire nel pensare il labirinto della sua mente, dove niente ha ordine, e tutto pare guerreggiare in un tumulto continuo,

mi prende un senso di capogiro a pensare a ciò che è, piango anch'io, a volte, mi pare di essere lui, solo che lui ha smesso di avere pensieri, è sprofondato non so bene in cosa, mentre io me ne sto qua, mi arrovello intorno alla sua sorte, e mi dimentico della mia, che forse fu grande, un tempo, e ora è niente. Forse non è successo per caso, forse c'è un disegno in tutto questo, che mi sfugge. Forse non c'è nessun disegno, e non ho avuto alcuna consegna. Mi chiedo: cosa ne sarà di lui? È stato un uomo giusto, e non lo sapeva. Forse è per questo che sono qui. Ogni tanto mi chiedo che c'entri la mia sorte con la tua. Ma senti o non senti? E se no, che ci faccio, qui, che ci sto a fare? Cos'è che sto vegliando? A volte ho la sensazione che sia tu a vegliare su di me, e che il mio tempo sia scaduto. *La felicità è una zampa di gatto.* Volevi intitolarlo così, il tuo libro, ma i tuoi fedeli scrissero A se stesso: pensavano che fosse troppo poco. Non sapevano che era il tuo pensiero più profondo. Se almeno sapessi com'è una zampa di gatto, e cosa vuol dire carezzarla. Ma tu sì che lo sapevi: tu sì che eri felice, in quel momento. E io?

I «sovrumani silenzi» e la «profondissima quiete» di Leopardi accomunano le piccole creature cittadine che Stefano Raimondi passa in rassegna nel suo bestiario all'uscita di scena del custode di Pontiggia. L'*infinito* leopardiano preme sotto le parole dell'autore come un'ombra necessaria e già dal primo frammento lirico: le formiche insegnano a chi le osserva a raccogliere i ritagli delle voci care per poi stiparli nelle crepe del buio che ci avvolge in vista di cambiamenti radicali. La *crudeltà* della primavera di eliotiana memoria torna anche nel contesto urbano, nel minimo quotidiano del poeta milanese; poiché per creare spazio a nuove vite, *aprile* ne sacrifica altre inconsciamente, ciclicamente.

Raimondi riesce così a riprodurre nel lettore la sensazione spaesante di ignara colpevolezza, di spietatezza connaturata e inconsapevole dei bambini che uccidono le lucertole per gioco, per fare esperienza al mondo, quasi il giudizio morale fosse solo umano - e perfino troppo. Quasi aleggiasse sopra di loro l'aura di un San Giorgio ancora acerbo, ma già pronto a trafiggere le perversioni dei rettili, un San Giorgio alienato quanto la società contemporanea che ha snaturato i riti gettando nel dimenticatoio le proprie radici mitiche. D'altronde, i bestiari medievali erano sì fonte di stupore attraverso una concezione simbolica dell'esistenza - chi si fermerebbe ancora per la strada a stupirsi dei balzi di un merlo fuori stagione? - ma specialmente opere di carattere didattico allegorico che trasmettevano le virtù alla moltitudine analfabeta.

M. B.

IL BESTIARIO DELLE STAGIONI
di Stefano Raimondi

I

Era quella la voce che aspettava ogni volta, che il tutto gli si rivoltava contro, ogni volta che sentiva di urlarlo fuori il buio, quello che si assiepava come un confine, come un infinito. Sentiva la collaborazione del respiro impigliarsi nelle crepe, le stesse che le **formiche** usavano per stipare, nascondere, vivere gli inverni.

II

La **lumaca** era lenta più della sua bava e lentamente si scrutava, si guardava fin dentro i luccichii e si curava piano, piano come fa l'immobilità quando, c'è qualcuno che ti può scorgere, vedere: come quando dalla tana si smuovono le ghiaie, si aprono le spine e il mondo entra per chiamarti, scoprendoti.

III

Me lo dicevi al telefono: "Il mio corpo racconta ormai storie diverse da prima, dice cose che sembrano lontane e invece già si corrodono i contorni, si sfilacciano gli orli". Me lo dicevi preparandoti come fa la **cavalletta** quando, se la vedi, s'immobilizza tutta e poi scatta sulle gambe accartocciate e sparisce. Me lo dicevi così il dolore come per non farti vedere.

IV

Anche il **merlo** sembrava aver confuso la sua primavera. Saltellava sospettoso sotto gli alberi stesi ancora come morti. Cercava i balconi scossi dalle tovaglie; cercava voci di pane cadute dagli avanzi del mondo e si proteggeva, dai fiori gonfi, tra le gemme ancora chiuse, ancora pronte per esplodere che gelavano, a poco a poco, senza accorgersi che era lì la primavera, lì sdraiata sulla terra nera intorno. La nostalgia lo confondeva...

V

Non c'era che questo nel sogno, che questo nel silenzio: il tradire dei pensieri, uno ad uno, come se potessero sparire sempre o restare appesi, leggeri, come spellature. Erano come tagliati e poi ricrescevano sfrontati, come se dovessero finire male. Era notte! La **lucertola** del pomeriggio si mangiava la coda che le ricresceva sempre, voracemente. Intanto i bambini la uccidevano in continuazione, spietatamente. Le fecero una tomba con le foglie e ogni volta si commuovevano ridendo. Era questo il giro, il girone, il patto: tutti lo sapevano. Ma lei moriva lo stesso, continuamente e non era ancora finita la primavera.

Milano, 26 marzo 2018 - 18 ottobre 2021

Giancarlo Pontiggia

Voci, fiamme, salti nel buio

i quaderni de
la
Collana
Stampa

WWW.STAMPA2009.IT

“HILLSIDE”

DI STEVEN TOUSSAINT

traduzione di Leonardo Guzzo

HILLSIDE

Recall the first day of our tenancy.
It rained that morning. We taxied up in cool
September steam. Our neighbours brokered tea
And fatal gossip and a fishy towel
While we waited for an agent with the key,
The kind of easy dealing people loved
Before disease shied us.
Behind the parcelled garden, muntjacs hoofed
The scarp where Roman settlers once made midden,
A public kitchen tiled with rescued shards
Of early leaves, the chestnuts first to redden
Here and fall, then as now. Coughing hard
Into their hands with pleasure and in synchrony
The sculling crew across the terrace toked.
A student flat. We would succeed a family.
And three yards down, whose manicure evoked
My Yank imaginings of English hedge,
A poet lived, dying, we later learned.

Il testo e la traduzione qui riportati aprono l'edizione italiana dell'antologia neozelandese *More Favourable Waters*, The Cuba Press, Wellington 2021, dal titolo *Miglior acque*, Samuele Editore, Fanna 2022, in occasione del Dante Day e a chiusura del settecentenario della morte del poeta.

The muntjacs caught our eyes and wouldn't budge.
The rowers since moved on. The poet mourned
The crowded island he had not believed
'Accessible'. We trade antipodes
Perpetually, it seems. Then we arrived
On a deserted shore that never sees
A man who sails its waters and yet knows
How to return. We tabulate the risks,
Step out into the autumn leaves we chose
And kiss our daughter through our cotton masks.
Cyclists pass with slow morality,
Conscience lately consciousness of farce.
Double-parked,
Removal vans have locked a classic hearse
Against the curb, retired and unmarked.

COLLINA

Ricordati il nostro primo giorno in affitto.
Pioveva, quel mattino. Venimmo in taxi nell'umida
frescura di settembre. I vicini ci fornirono di tè,
chiacchiere fatali e una salvietta coi pesci,
il genere di cose che allietava i semplici
prima che il morbo ci isolasse.
Dietro i lotti di giardino i cervuli pestavano
il pendio dove un tempo i coloni romani impilavano rifiuti,
un pub era ammantato dei resti raccolti

di foglie precoci, che i castagni rosseggiano per primi
qui e si spogliano, adesso come allora. Tossendo
forte dentro i pugni, ebra di piacere e in sincrono,
la ciurma ondeggiante sul terrazzo fumava spinelli.
Una casa di studenti. Facevamo famiglia.
E tre metri più in basso, la manicure come fosse
l'idea di una siepe all'inglese nel mio cervello yankee,
viveva un poeta, morente, scoprimmo dopo.
I cervi ci incantavano senza battere ciglio.
S'erano intanto mossi i marinai, piangeva il poeta
l'isola brulicante che non aveva creduto
"accessibile". Scambiamo, sembra,
ininterrottamente antipodi. Poi arrivammo
a una deserta proda che mai
vide uomo solcare le sue acque e sapere
la via del ritorno. Studiamo i rischi,
mischiarci alle foglie d'autunno la scelta, baciare
nostra figlia oltre le maschere di cotone.
Ciclisti scorrono con lenta dignità,
coscienza recente cognizione di farsa.
I camion del trasloco
lasciati in doppia fila hanno bloccato
un vecchio carro funebre. Dismesso, senza insegne.

Steven Toussaint è nato a Chicago nel 1986. Nel 2011 si trasferisce in Nuova Zelanda. Ha studiato poesia alla Victoria University di Wellington e teologia filosofica all'Università di Cambridge. Ha esordito con la raccolta *The Bellfounder*, The Cultural Society, 2015. *Lay Studies*, la sua seconda raccolta pubblicata dalla Victoria University Press, è stata selezionata per il Mary and Peter Biggs Award for Poetry.

DENTRO IL SILENZIO

di Lucianna Argentino

Il tema del silenzio è immenso perché interessa tutta la nostra esistenza, direi nel bene e nel male in quanto il silenzio non sempre ha una connotazione positiva. A volte, infatti, fa paura, procura angoscia, soprattutto il silenzio dell'altro quando è incomunicabilità, quando diventa un muro insormontabile tra noi e l'altro, ma anche tra noi e noi stessi, quando non riusciamo più a dialogare con il nostro essere interiore. Il silenzio è in prima istanza un intimo dialogo con sé stessi, diverso dal monologo che pure a volte ci capita di fare e che è un rimuginare senza sbocchi, mentre il silenzio ci apre a nuove possibilità e ci offre la possibilità di un nuovo sguardo. Lo sanno bene i poeti che nel silenzio e attraverso il silenzio creano poesia perché il silenzio dei poeti è un incessante dialogo interiore con sé stessi e con il mondo che ci circonda, direi che è un luogo interiore che si fa tempo sulla pagina. Ci sono poeti che dicono di non aver bisogno di silenzio per scrivere, di silenzio esteriore intendono perché la parola poetica non può che nascere da quello spazio e da quel tempo che sono ossigeno in cui il fuoco della necessità arde. La stessa parola poetica nata nel silenzio, lo mantiene in sé perché è parola che prima zittisce il vociare indistinto del mondo per fare in modo che possa essere accolta da chi la ascolta o la legge e attraverso il silenzio da cui è nata, da cui ha preso massa e consistenza, continua a vibrare e a parlare.

Il poeta che è in ascolto del parlare del mondo, accoglie la voce silenziosa di tutto ciò che esiste nel suo silenzio, nell'intimità che il silenzio crea tra il poeta e tutto ciò che esiste e tra il poeta e la parola poetica, la poesia. È pur vero e penso che sia esperienza comune che un verso può arrivarci nei momenti e nei luoghi più impensati – ma giunge sempre da quel silenzio radicale che è dentro di noi e a cui torniamo una volta a casa, quando riprendiamo in mano il foglietto su cui abbiamo appuntato quel singolo verso o quella poesia e a cui ritorna la poesia perché il poeta vive, oltre a una radicale esperienza del silenzio, una radicale esperienza del linguaggio, ne penetra il mistero per questo è in grado di recepire tutto il linguaggio possibile anche quello più silenzioso proveniente dal mondo, perché solo chi è stato trasformato dall'incontro con il linguaggio può scoprire il linguaggio in ciò che non parla. È quella che viene definita la dimensione ontica, ossia quella proprietà attraverso cui la poesia è in grado di accogliere la polifonia del creato e dunque dell'umano con l'obiettivo di far rifluire questa ricchezza assimilata nel lettore, così il lettore è colui che viene condotto dalla poesia verso le realtà impercettibili e misteriose che la poesia ha precedentemente accolto in sé, in questo modo la poesia riesce a sollevare il velo che ci impedisce di scorgere la realtà profonda di tutto ciò che esiste arricchendo lo sguardo di chi la legge attraverso rivelazioni profonde che il linguaggio quotidiano non è in grado di offrire.

Curioso è notare come nella produzione poetica del duecento l'uso della parola silenzio è rara o del tutto assente perché era un lemma che atteneva alla sfera religiosa, spirituale.

Lemma che però a mano a mano con il passare del tempo si laicizza. Si deve a Francesco Petrarca la l'attribuzione di un nuovo significato alla parola silenzio che fino a quel momento era stata usata per lo più come imporre silenzio, ecco qualche esempio dal Decamerone “*e così alquanto impose di silenzio alla giovane*” - “*la reina con un mal viso le ‘mpose silenzio*” - “*il re più volte silenzio loro avesse imposto*” e anche Dante lo usa in questo senso nella Divina Commedia “*silenzio puose a quella dolce lira*” - “*puoser silenzio a li angelici squilli*” - “*silenzio posto avea da ogni parte*” (questi esempi sono tratti da vari canti del Paradiso). Dicevo che si deve a Petrarca il nuovo significato della parola silenzio infatti egli se ne serve ampiamente nella produzione latina come condizione necessaria all’*otium* e alla *libertas* ed è strettamente collegato all’ambiente naturale e alla dimensione del notturno. Ma nel corso del Trecento e del Quattrocento il vocabolo resta raro e usato nel senso di assenza di parola o, come dai suddetti esempi, di imporre il silenzio. Bisognerà attendere il secondo Cinquecento nella persona di Torquato Tasso per avere una svolta polisemica che inciderà in modo decisivo sugli usi letterari successivi del termine e che qui non indaghiamo, ma ci soffermiamo sul Tasso che due secoli prima di Giacomo Leopardi ha portato al lemma “silenzio” una stabilità nel lessico poetico dei suoi successori e ha introdotto il silenzio della natura ancor prima che nell’estetica del sublime in quella del bello, immortalandolo in versi memorabili.

*Come sia Proteo o mago,/ il bello si trasforma e
cangia imago or si fa bianco or nero/in duo begli
occhi, or mansueto or fero; /or in vaghi zaffiri /fa
con Amor soavi e lieti giri; /or s'imperla or
s'inostra, /or ne le rose ed or ne le viole /d'un bel
viso ei si mostra; /ora stella somiglia, or luna, or
sole; /talor per gran ventura /egli par il Silenzio a
notte oscura.*

(Rime d'amore, 268)

Silenzio non solo simbolo del Bello, ma c'è quasi una sovrapposizione tra i due e lo stesso si può dire, facendo un salto di due secoli, del silenzio di Leopardi nella poesia *L'Infinito* dove infinito e silenzio sconfinano l'uno nell'altro. E quell'immensità in cui il poeta dolcemente naufraga è l'immensità del silenzio che è evento e luogo, stato interiore che ci abita e da cui siamo abitati e dal quale è possibile trarre energia perché il silenzio è un potente motore di cambiamento individuale. È, come scrive la filosofa e psicanalista Luce Irigaray nel suo bel libro *L'ospitalità del femminile* l'unico gesto verbale, che deve essere compiuto come segno di accoglienza. La filosofa si riferisce in particolare all'accoglienza dello straniero, ma fondamentale per un vivere autentico è rivolgere questo gesto verbale di accoglienza che è il silenzio anche verso noi stessi visto che spesso viviamo fuori di noi, scollati dalla nostra essenza, come esuli in terra straniera quindi il silenzio può essere davvero quello spazio e quel tempo preziosi e insostituibili in cui ritrovare la nostra umanità, darle nuovo respiro per una vita più autentica.

SU PIER PAOLO PASOLINI.

TRE DOMANDE A

EMANUELE TREVI

a cura di Matteo Bianchi

«Mi chiederai tu, morto disadorno, / d’abbandonare questa disperata / passione di essere nel mondo?» Ha vissuto fino in fondo il suo tempo Pier Paolo Pasolini, come testimonia nella sopracitata terzina tratta dal poemetto rivelatore che intitola *Le ceneri di Gramsci* (1957). In vista del centenario della sua nascita la redazione di “Laboratori Critici” ha deciso di concludere il numero zero intervistando in merito Emanuele Trevi. Ridurre Pasolini a un pensatore estremo, a un temperamento radicale, sarebbe ingiusto, e con *Qualcosa di scritto* (Ponte alle Grazie, 2012) il critico romano intendeva scrivere sull’attrice Laura Betti, ma in cambio ha ricevuto il suo riflesso travolgente.

Trevi, perché ha preso il largo proprio da una sentenza di Cioran, secondo il quale “la violenza interiore è contagiosa”?

«È stata un’illuminazione. Gli intellettuali che non producono soltanto opere di rilievo, ma di cui la vita

stessa è un'opera, determinano negli altri una risposta tanto profonda quanto angosciosa. Pasolini era di quelli che non andavano a dormire.

Dopo aver cenato con Moravia e la Morante passava dall'altra parte, dove il sesso si comprava, circolavano droga e anime nere come i membri delle Br o della Banda della Magliana. Fu una figura precoce. Negli anni '60 non poteva permettersi di descrivere esplicitamente cosa andasse a fare, trattandosi di una pratica sessuale. Non si limitava alla conversazione con i suoi pari, ma non la rinnegava alla maniera di Jean Genet. Cominciava il suo secondo tempo, quello dell'esperienza. E tornava a casa con la luce dell'aurora e i semafori lampeggianti, trattenendo la medesima ombra che aleggia intorno ai market aperti ventiquattro ore su ventiquattro».

Pasolini percorreva integralmente l'itinerario della conoscenza, sconfinando in una parte pericolosa di sé, senza criteri, da cui spesso non si torna. Lo ha colto precisamente una poesia di Arbasino, suo caro amico, nella quale si alza e se ne va...

«*Pasolini* si mise di traverso. La sua era una conoscenza corporale, il cui vettore principale era l'eros notturno, prostituito, con soggetti intercambiabili. Non era un romantico. Se la conoscenza mentale è una specie di profilassi, quella ottenuta così può renderti una vittima».

Petrolio è uscito postumo nel tumulto speranzoso dei primi '90, durante l'ascesa in politica di Silvio Berlusconi. Il romanzo espone in copertina la solita "P" maiuscola, densa e complessa, assumendo un valore simbolico, una sorta di visione ultima dell'Italia che proveniva dal Novecento in piena. Si è confrontato con una specie di bomba a orologeria a scoppio ritardato, se ne rende conto?

«Le idee complottiste sulla sua morte non mi hanno mai convinto. Si mise in una condizione rischiosa poiché faceva molte domande ma, come sostenne Gianni Borgna, non è detto sapesse dove voleva arrivare. Inoltre cambiò i nomi della storia, pur conservando l'autenticità delle fonti giornalistiche. L'omicidio non va in prescrizione, ma la vicenda è stata subito truccata dall'unico imputato, Pelosi, che affermava di aver agito in solitaria per guadagnarsi una pena ridotta in quanto minorenni. Le piste più veritiere restano le frequentazioni catanesi che odorano di mafia. Ma correva il 1973 e oggi nulla porterà a nulla».