

NABANASSARIANA

(letture e traduzioni 2003-2007 per Nabanassar)

Gianluca D'Andrea

Presentazione

Lo spunto di raccogliere i testi qui presentati nasce da un breve scambio di mail con Giuseppe Cornacchia. L'idea era quella di mettere insieme letture e traduzioni per dare concretezza organica a un lavoro intellettuale venuto alla luce grazie e in funzione della mia collaborazione a Nabanassar (idea che Peppe ha trasformato in qualcosa di concreto con la sua solita disponibilità). L'operazione reale è stata quella di rivedere il materiale e, attraverso di esso, fare un punto sull'evoluzione della mia poetica in un confronto con la contemporaneità (le letture, infatti, sono spunti tratti da libri di autori contemporanei), in buona sostanza un rendiconto, un *redde rationem* dei miei primi quattro anni nabanassariani. Quattro anni che mi hanno portato, attraverso alterne vicissitudini, da una constatazione (vedi "Inno metalinguistico" che introduce agli altri testi, unica dichiarazione poetico-filosofica esplicita¹ e quindi testo strutturalmente, ma non tematicamente, sganciato dagli altri) a una necessità; potrei definire l'intero processo, sviluppatosi attraverso i testi, una constatazione di necessità: l'apertura "dispositiva", vagheggiata sin da "Inno metalinguistico", trova conferma e prosecuzione nella consapevolezza dei nostri limiti e da tutte le passioni che da essi scaturiscono, giorno dopo giorno, luogo dopo luogo.

Gianluca D'Andrea

¹ Un altro testo possedeva le stesse caratteristiche: "Per un'epica", ma ho preferito escluderlo a causa di una troppo pretensiva volontà di affermazione della quale adesso rifiuto i risultati.

Inno metalinguistico sproiettato (23/05/2003)

La città "è" la banalizzazione del luogo, lo spazio libero anticoercitivo, senza limiti se non quelli fisici dell'altro oggettuale (palazzi, marciapiedi, pali, piloni, semafori, cani, gatti, uomini ecc.).

Sfiorare i limiti, le soglie corporee - primo grado di un rapporto aleatorio - inizio di una gravidanza avvertita come irriducibilità del mondo, l'ormai classica irreparabilità.

Solo l'essere banale, conscio della propria mancanza di originalità, della propria messa al bando (che si mette al bando), riesce ad intravedere una diversa singolarità comunicativa divenendo il principale nemico dello stato in quanto a-politico abitante, o meglio, commerciante-cliente non cittadino, mercante primitivo del proprio essere disseminato che, essendo consapevole della propria singolarità comune, diviene responsabile della propria assenza di scopo o fine (sé in-finito, in ogni caso continuamente provvisorio, precario). E' questa - dell'essere singolare comune - l'unica prospettiva plausibilmente slegata da ogni forma di nichilismo, l'ottica nuova che riesce a svincolarsi dal tentativo concettualmente obsoleto di una ricostruzione identitaria, quel punto di vista in-finitamente di-versificato il quale conducendo ad effettiva estraniamento produce il libero movimento dell'essere, la sproiezione nella varietà-verità del mondo.

Proprio perché a-causale (casuale), il singolo comune è inadatto a sciogliere il nodo individuale e in tal modo è sempre pronto ad accogliere e disperdere (da un punto di vista fisico, si pensi ai residui organici e non), ad appena avvertire - sfiorare - l'altrui soglia ovvero il comune esser vago nel vuoto: ogni eventuale legame è disciolto nell'eventuale presenza-assenza. Metaforicamente l'essere singolo comune è campo coltivabile indefinitamente a cui s'intreccia (non si sovrappone) la figura del seminatore razionalmente consapevole dell'impossibilità di auto-inseminazione - in pratica la fertilità di un interscambio attivo, osmotico, d'azione. Paradossalmente questa sproiezione metaforica dell'essere singolo comune tras-pone un principio individuale dell'ordine delle cose, non un ritornare dialettico bensì uno stornare in itinere: nel senso che l'azione sproiettata nell'aspatialità (precipuità ineffettiva) del continuo movimento spaziale dis-pone alla creazione di un mondo (mistificazione assidua: la nuova tecnica o la nuova arte se si vuole).

La nuova visione che scaturisce da questa trasposizione dispositiva dell'essere si spiega in termini di stupro identitario che il singolo compie nell'approccio, accettazione, connessione all'altro (abolizione definitiva di qualunque concettualizzazione di verginità traslata; piuttosto ritorno all'origine etimologica cioè alla spinta e poi forza, energia, turgore, nutrimento, maturità - lo slancio è l'opposto della stasi, l'intatto l'immacolato è deflorazione). Stupro identitario cioè perdita di una memoria atavica, il vetusto valore della tradizione occidentalidentitaria: la dissoluzione della trita memoria è pratica, ginnastica di continua sostituzione, etica nuova nuovo costume, nuova prospettiva, frustrazione del fine - la verità - nessun centro, nessun bersaglio, l'unica attenzione possibile è dis-tratta e quindi attratta su ciò che potrebbe sfuggire.

Solo un'attenzione disattenta all'evidenza del momento è accadimento del reale, desiderio d'esterno, dispiegamento di mondi intreccio momentaneo e dissoluzione di trame, sboccio, aria, amore. Scaturigine spontanea di una partecipazione ineluttabile proprio perché involontaria, la vita è dovere esorcizzare la morte come concetto a-priori, blocco dovuto a un preconcetto identitario e umanista, nonché, in quanto esperienza decentralizzata, apertura al possibile.

The Snow Man di Wallace Stevens (18/10/2003)

Così Wallace Stevens in una lettera del 1944: "posso spiegare *'The Snow Man'* come un esempio della necessità di identificarsi con la realtà in modo da capirla e goderla". Il poeta parla dunque esplicitamente di una identificazione tra persona e realtà, opportunità presunta ma sentita come effettiva nel suo animo; siamo in presenza di un artefatto cerebrale, lucidamente estetico. Nel 1975 George Steiner, riflettendo sull'opera di traduzione, parlò di necessità di rivivere l'atto creativo che aveva informato la scrittura dell' "originale".

Alla luce di tali considerazioni sarà chiarita la scelta di *"The Snow Man"*: da un lato, la realtà va confondendosi con lo stato d'animo del poeta; senza riconoscere eventuali gerarchie procreative, tutta la realtà - compresi poeta e testo - risulta immersa nel vuoto nihilista, è questo infatti il pensiero che argomenta e dunque impregna la composizione: la realtà tutta cioè è questo stesso vuoto. D'altro canto, nel tentativo di traduzione, non scorgo alcun senso che possa andare slegato dalle affinità, riguardanti l'atto creativo, tra autore e traduttore-autore.

Semplici tangenze sul versante del gusto mi hanno condotto ad evidenziare il chiasmo presente al verso 6 con l'inversione del nesso sostantivo-aggettivo, nel tentativo di estremizzare l'atmosfera di raffinato rigore compositivo ricercato da Stevens. Per lo stesso motivo, la quarta strofa, nella versione, si dipana in un intreccio di giochi di suono (allitterazioni, assonanze) che intendono esasperare la trama sonora - alta già di per sé e incisa nelle sfumature del dettato - voluta dal testo originale.

E' questo gioco all'esagerazione di elementi formali sovrabbondanti rispetto alla sobrietà del contenuto a fare di *"The Snow Man"* un vero e proprio capolavoro di contraddittorietà funzionale alla struttura del processo d'identificazione. Il traduttore, quindi, si è limitato ad amplificare la visuale dell'autore seguendone lo svolgimento e fissando l'attenzione sulle deformazioni che il testo è riuscito ad irradiare al momento della propria ricomposizione.

The snow man	L'uomo di neve
One must have a mind of winter To regard the frost and the boughs Of the pine-trees crusted with snow;	Si deve avere una mente invernale per considerare il gelo ed i rami dei pini incrostati di neve,
And have been cold a long time To behold the junipers shagged with ice, The spruces rough in the distant glitter	e aver sentito freddo tanto tempo per scorgere i ginepri irti di ghiaccio, gli scabri abeti nel brillio distante
Of the January sun; and not to think Of any misery in the sound of the wind, In the sound of a few leaves,	del sole di gennaio; e non pensare a un tormento nel suono dell'aria, nel suono di poche foglie,
Which is the sound of the land Full of the same wind That is blowing in the same bare place	che è il suono del suolo intriso dello stesso soffio che spira nello stesso spoglio luogo
For the listener, who listens in the snow, And, nothing himself, beholds Nothing that is not there and the nothing that is.	per l'uditore che ode nella neve, e, niente in sé, osserva niente che non sia lì e il niente che è.

Dal cuore della carne alla periferia dell'occhio, approcci per una nuova mappatura del mondo: “*Dal cuore di Daguerre*” di Luciano Neri (30/12/2003)

La prima raccolta di Neri (poeta genovese, classe 1970), edita da Gazebo nel 2001, appare, a un primo impatto, come un'operazione equilibrata, intelligente nel seguire le tracce delineate da alcuni dei maggiori poeti delle generazioni appena precedenti, ma già scaltrita nel proporre tematiche di pensiero (soprattutto francese) contemporanee. Questa matassa eteroreferenziale si dipana fluidamente componimento dopo componimento per l'intera durata del nucleo principale del libro, visto che per stessa dichiarazione dell'autore, la seconda sezione (*Notizie dalla Haven*) rappresenta una piccola appendice d'attraversamento che condurrà alla successiva operazione poetica.

La presente raccolta è inaugurata da una piccola composizione, logisticamente posta a introdurre coordinate definite, maturate nel confronto coi propri riferimenti: “*ma pensare ora a come muoversi lungo il ricordo/ di un corpo che diviene un altrui, la tappezzeria -/ sia di una casa, sia di una lampada/ o di una pulsantiera -/ esige matasse di filo, aghi e spilli/ (per ricucirne l'infinita biancheria) -/ una più meticolosa mappatura, più costosa/ quanto più è alto il numero dei respiri e degli umani/ che l'hanno abitata*” (p. 9). Osservando attentamente, mi accorgo di come il dettato segua molto da vicino l'andatura di tanta poesia della prima raccolta magrelliana (*Ora serrata retinae*) e penso in particolare a “*Questo studio è in realtà soltanto*”, ma la disposizione muta iperbolicamente, troncando in mezzo la volontà introspettiva, frantumando la classica interazione dialettica micro/macro cosmo; mentre in Magrelli agisce un blocco passivo, autoreclusivo, Neri tende ad un'apertura altruistica (oggettuale e carnale) che implica enorme fiducia. La tradizione, dunque, è seguita in vista di un superamento, uno svecchiamento dei rapporti tra individuo e mondo, apertura decisiva verso la disseminazione e l'inclusione, una reale diversificazione identitaria. Il mondo del trentenne Neri si muove verso abbassamenti di ruolo, senza per altro scendere in pratiche minimali postmoderniste, e quindi verso una banalizzazione del dato autoriale, verso quella “*microcinepresa*” che raccoglie e non distingue gli agganci sensoriali, vista e tatto sullo stesso piano ricettivo, adatti a raccogliere esteriorità e non ad escludere in funzione di una prospettiva preconcepita. Il mondo nella sua plausibile interezza è accolto, abbracciato “in tutta la *banlieu* del cuore” (vedi *La ville au loin* di J. L. Nancy).

Nella seconda sezione, quella di raccordo, l'assimilazione, ciò che Neri intende per *mímēsis*, appare condensata e tutti i riferimenti acquatici manifestano il tentativo di trasporto e una sincera compresenza: “*...chi ha nel corpo ormai nato/ l'eleganza che si depone sui fondali/ come ombra di un gesto discreto/ o come credito con il reale*” (p. 50), o come in (*haven*) (p. 52) la traiettoria del pensiero conduca all'essenza stessa della poesia proposta dal poeta genovese; dalla nientificazione del paesaggio, dalla disarticolazione dell'immensa spossatezza identitaria (“*...della propria identità/ ha smarrito la foresta nera di ogni sua energia.*”), si passa alla mitogenesi, ad una nascita dal profondo che porta nuovamente, nell'interezza processuale, all'oscillazione di una semplice esistenza. Così andranno spiegati i simboli di maternità: acqua, mare, profondo, donna, asilo e la vita si trasforma in incipit infinito, “*minuscolo dono*”. Così la poesia si fa esplosione universale e continua del risaputo e troppo spesso dimenticato.

Un'ultima segnalazione va alle epigrafi poste ad introdurre le due sezioni del libro. La prima di Bernard Noël ci comunica una scelta preferenziale verso le molteplici prospettive, la seconda di Nick Drake ci trasporta all'assuefazione mimetica e dunque vitale, logica conseguenza di una concreta apertura dispositiva.

Lettere: re-interpretare il mondo attraverso i testi: “I viali” di Gabriel Del Sarto, ed. Atelier, 2003 (15/09/2004)

... ecco la materia torna “grassa” nella sottigliezza lirica di uno dei migliori componimenti del libro; in *L’amore*, infatti, si concentra la forza “impressiva” di Del Sarto, il frangente etico si gonfia come sospinto da quel “vento nuovo” che dalle “dolci rifrazioni” ci porta dritto al cuore della nostra essenza, in quella ignoranza tenace che riscopre, nella consapevolezza del “nostro morire lentissimo delle fibre”, la cecità d’amore che consolida il gesto della procreazione. Siamo fuori dalla liricità sognante, entriamo nella trama mantenendo la memoria del grembo, trattenendo gli odori.

Mi chiedo come rompere l’attesa amorosa che ci strema nelle fibre e trovo subito la risposta in quell’infanzia che lascia “immacolati, i nostri perché”; il senso si re-inventa in questa assenza, occorre l’agire infantile, un gusto antico, d’origine, per rimpolpare le parole, questo il segnale che Del Sarto ci invita a seguire e morbidamente.

Non oso parlare di messaggio metafisico, si tratta più umilmente di una coltura nuova, per quanto originaria, della “piccola vite” nelle nostre giunture che dovrebbe guidare il nostro cammino. L’etica del linguaggio diventa vita modesta, colta al margine, estrema come “i piccoli che corrono per il primo bacio”.

Altezza del sentimento basso, umorale, che porta gli stemmi *carnali* di una caduta, le “cicatrici neuronali [...] di un cosmo di cui serbare luce” immaginando la speranza che questa luce umana ci sostenga nell’equilibrio imperfetto dei nostri contatti, noi “traiettorie e relitti”, viaggiatori o polveri migranti dal buio al buio...

continua attraverso la lettura di “Il mare a destra” di Massimo Gezzi

Lecture: re-interpretare il mondo attraverso i testi: “Il mare a destra” di Massimo Gezzi, ed. Atelier, 2004 (03/10/2004)

... ancora traiettorie di un viaggio, e il viaggio può essere esilio, un ciclo di passi adatto ad emersioni di senso. Prima ed ultima poesia de “Il mare a destra”: dal “miracolo” della scoperta di punti fermi al bisogno della partenza definitiva (?) per esperire il mondo, semplice esigenza di una vacanza (da colmare? incolmabile?).

I° ciclo: “*La poesia è finita nella vita/ che comincia*”, ma la lingua? come piegare l’evento “meccanico” ad una nuova “meraviglia”? forse “*il punto di svolta riposa/ sul primo gradino della scala*”; una volta dentro il treno, le prospettive si sconvolgono e a stento si verificano le percezioni, la concentrazione è minima e ugualmente al massimo delle possibilità, allora la lingua pare volare su appigli istantanei, tenta un approdo e scivola nella corrente dei referenti casuali, come nell’immagine di coloro che “*ascoltano/ la terra rivolgersi e ruotare*”. La lingua è movimento nel mondo, rapida, quasi intangibile, “*già aria*” che sfugge alla presa. Che importa nominare se non è colta percettivamente la “processione” di una meraviglia, un segreto che il poeta porta alla luce e condivide?

II° ciclo: “*Vinteuil*” o della memoria transeunte.

Anche un’azione vivida è destinata alla deformazione dei ricordi, la funzione sensitiva e metamorfica della lingua: “*il quadro alla parete, papavero o che altro,/ custodisce la parentesi/ della nostra permanenza. Il lampo/ del televisore appena spento la cancella*”. Il papavero custodisce la nostra permanenza, il che appare come una provocazione, una natura d’oblio ci conserva, c’incornicia e un’altra cornice ci rende socialmente cancellabili, quella del televisore lampeggiante, deleterio. Reggere moralmente è una necessità, anche se “*poche le istantanee del ricordo*” restano “*indelebili*” ed è anche questa funzione memoriale che la poesia deve mantenere al di là dei moralismi.

III° ciclo: “*Inferno in quattro soliloqui*”.

Inferno con speranza comune, quotidiana ma smorzata dal quasi ossimorico “*cimitero di abbagli*”. Questa sezione centrale sembra più una parentesi che un nucleo, un piccolo preludio al fallimento della parola, della sua aderenza al mondo; il concetto verrà approfondito nella sezione seguente e ribaltato in fiducia nell’ultima.

Sintomi di una crisi, dove rintracciarne se non nella sfiducia per una riformulazione d’illusioni? la realtà s’informa e sprofonda nell’autismo mentre qualcuno avverte che “*bisogna/ partire una volta per sempre*”, che ancora “*il bisogno di contatti/ e di calore, di parole*” può nascondere “*un bagliore di vero*”; da questo scontro tra l’individuo e un mondo falcidiato da abnormità segniche, dovrà nascere un nuovo soggetto poetico. Dal dormitorio o fossa comune la difficoltà di sentire ancora una volta l’attrito del reale, nella varietà “*abbagliante*” delle sue possibilità.

IV° ciclo: “*Estinzione di una voce*”:

infatti la soluzione è esposta e riguarda il sonare della voce: “*è la voce il ritratto più feroce/ da estinguere*”. In luce o in trasparenza, in condizioni sensoriali di margine, si verifica una battaglia vitale, tra due soglie si avvera la scissione e il niente del senso, come “*unghiate dentro l’acqua inafferrabile e tutt’una*”, induce a preservare la parola nell’attesa che un vento s’insinui nella voce e faccia esplodere il canto prima della morte. Nell’attimo in cui si accinge a scomparire, il canto è benedizione, stemma e corrente di una scelta di verità.

V° ciclo: “*Scendere e cercare*”:

per partire per sempre occorre un bagaglio, unico, scoperto. Il contatto è mescidanza, il tintinnio che risuona, dall’incontro, dentro le cavità dell’individuo che in tal modo forma la società. In questa danza che l’individuo realizza con il mondo (fuori gravità sarebbe tormenta, movimento casuale,

oscillazione indecifrabile) anche gli oggetti (il nulla che s'imprime) comunicano, apprendono un ordine e la parola può nuovamente esprimere, nominare (il corpo delle donne è identificato nel nome, ma voce e gesti producono trasformazioni; l'individuo è libero di creare analogie, sorprendersi nell'immaginazione).

Contro il "vuoto" che permane, la disposizione: volontà di "scendere e cercare" "a che cosa potranno servire questi segni". Per istanti, abbagli di un senso che continua a sfuggire ma avverte il bisogno di tornare adorazione, eliminazione della scelta; questa disposizione primitiva dell'individuo che genera meraviglia, che affonda lo sguardo...

continua attraverso la lettura di "Sesto Sebastian" di Marco Simonelli

Lecture: re-interpretare il mondo attraverso i testi: “Sesto Sebastian” di Marco Simonelli, Lietocolle, 2004 (23/10/2004)

... affondare lo sguardo nella meraviglia del corpo esposto, il divenire feticcio della materia carnale, soprattutto nella “diversità” che è semplicità dispositiva dell’essere, inevitabilità identitaria.

L’ostensione del corpo-lingua diventa simbolo esiziale, pasto gettato teatralmente sul lettore a stimolarne i sensi, la sensualità-sessualità del corpo martoriato. Teatralità barocca, gaudente della lingua che si espone senza indugi, a rischio di fracassarsi sotto lo sguardo, che si suppone stupito, dello spettatore. Ma l’apertura sessuale è speranza incongrua perché esposta, lanciata: l’ostia di un sacro dettato che è gioia della nostra corporalità, senza remore: *“lo sballo in cui mi porti e mi conforti/ l’intervallo del mio corpo con tua pelle, i rapporti/ i carnali rapporti che tacesti, da me li avesti”*. “Il tormento dell’amore” non conosce ripensamenti, è proiettato globalmente e punito per la sua spudoratezza, per la paura che il “testo” del mondo venga sovvertito ed i rinvii fonici, le allitterazioni aeree esplodano la nostra asfissia economica, un linguaggio azzoppato, conservatore, che risparmi sull’effusione di carne. “Sesto Sebastian” è l’enunciazione volatile di parole che non si preservano: *“è questa la mia faccia, la mia freccia,/ la voglia rara/ per voi a me donata”*, così il personaggio ritrova la sua faccia, la sua identità, getta la maschera nello scoppio infinito di frecce. Così si ostende la lingua come corpo sacrificale che produce comunicazione ardita, sanguigna. Essere oggetto dell’altro, “arnese” d’amore è una scoperta che proprio a causa del suo ardimento è mortificata dalla pioggia aguzza degli sguardi, dall’occhio comune e giudicante. In questa operazione la parola s’irrobustisce e non ha paura di giocare, esponendosi in metafore e metonimie performative, transformative: il soggetto poetico acquisisce sicurezza, non teme il supplizio dell’esposizione anzi va oltre, va all’appropriazione perché il suo messaggio è *“attivato da verbo fatto nerbo/ che nelle vene mie mi scorre/ che nelle pene mie discorre”* ovvero è parte di un sé diverso (privazione di sé), è fibra e dunque imprescindibile.

Si tenta una riformulazione di valori; lo spirito pare assorbito nel godimento sensuale, una terrena pienezza è disillusa solo nella concrezione dell’abbandono, separazione che lacera la rotondità del rapporto e che spinge la lingua a piangere un canto di passione, perché ha avvertito l’assenza del corpo dell’amato: *“perché mai non concepisci/ il motivo aberrante (nocivo deterrente)/ che mi lega a te importante?”*.

C’è la riflessione raccolta sul tema dell’omosessualità come condizione e non certo colpa, nonostante la rappresentazione teatralizzante parrebbe suggerire il contrario. Gradualmente Sebastiano-Simonelli si scopre: *“pensarsi scisso”*, *“venga dentro di me”*, *“sentire che io più non mi appartengo, che pongo/ tutto me sopra un vassoio”*, *“mi professo senza permesso nel processo/ sottomesso al sesso, al Suo possesso/ e genuflesso adesso mi confesso”*, *“l’umano,/ sempre vostro/ Sebastiano”*; e questa umanità totalmente esposta, martoriata, è mitizzata e il corpo sessuale gaudente sarà l’adorazione della folla, la nuova meraviglia d’amore, l’orgoglio di una “divergenza” in amore nella rivoluzione concettuale del corpo che è nostra religione, legame...

**“Los jardines” e “Árbol del otoño”, di Jorge Guillen – “Field”, di Gary Soto
(04/06/2006)**

<p>LOS JARDINES (Jorge Guillén)</p> <p>Tiempo en profundidad : está en jardines. Mira cómo se posa. Ya se ahonda. Ya es tuyo su interior. ¡Qué transparencia de muchas tardes, para siempre juntas! Sí, tu niñez: ya fábula de fuentes.</p>	<p>I GIARDINI (Gianluca D’Andrea)</p> <p>Tempo in profondità; sta nei giardini. Guarda come si posa. Già sprofonda. Il suo spirito è già tuo. Che trasparenza di pomeriggi per sempre confusi! Sì, la tua infanzia, favola di fonti.</p>
---	--

<p>ÁRBOL DEL OTOÑO (Jorge Guillén)</p> <p>Ya madura La hoja para su tranquila caída justa, Cae. Cae Dentro del cielo, verdor perenne, del estanque. En reposo, Molicie de lo último, se ensimisma el otoño. Dolcemente A la pureza de lo frío la hoja cede. Agua abajo, con follaje incesante busca a su dios el árbol.</p>	<p>ALBERO DELL’AUTUNNO (Gianluca D’Andrea)</p> <p>Già matura la foglia per la sua caduta calma e giusta, cade. Cade dentro al cielo, verde perenne, dello stagno. Nel riposo, mollezza dell’estremo, si assimila l’autunno. Dolcemente al puro freddo la foglia cede. Giù nell’acqua, con foggiate incessante cerca il suo dio l’albero.</p>
---	--

<p>FIELD (Gary Soto)</p> <p>The wind sprays pale dirt into my mouth The small, almost invisible scars On my hands.</p> <p>The pores in my throat and elbows Have taken in a seed of dirt of their own.</p> <p>After a day in the grape fields near Rolinda A fine silt, washed by sweat, Has settled into the lines On my wrists and palms.</p> <p>Already I am becoming the valley, A soil that sprouts nothing For any of us.</p>	<p>CAMPO (Gianluca D’Andrea)</p> <p>Il vento spruzza pallida sporczia nella mia bocca nelle piccole, quasi invisibili cicatrici sulle mani.</p> <p>I pori nella mia gola e nei gomiti hanno assorbito un loro seme di sporczia.</p> <p>Dopo un giorno nei campi d’uva presso Rolinda un terriccio sottile, lavato dal sudore, si è adattato alle linee sui miei polsi e le palme.</p> <p>Già divento la valle, un terreno che non germoglia nulla per nessuno di noi.</p>
---	---

L'AMBIGUITÀ MORALE: riflessioni (didascalie) per “Disturbi del sistema binario” di Valerio Magrelli (Einaudi, Torino, 2006) (04/06/2006)

Il libretto si apre all'insegna della duplicità (la prima parte - Nella tribù - prosegue sulla scia di “Didascalie” ma cresce l'accanimento etico), il titolo del primo testo una specie di ibrido, neoconio: “La guace” (guerra e pace) e si prosegue nell'incertezza: “Acqua salmastra, né dolce né salata” e poi la morta effervescenza, la vita stagnante - morte/vita - Giano bifronte del cui tempio la porta è indefinitivamente aperta/chiusa (e penso all'ultimo Kubrick, già in limine ma ci sono altri passaggi che mi prospettano la stessa ambigua visuale di “Eyes Wide Shut”), siamo in clima di sconvolgimenti, vediamone le modalità.

“L'ombra”: tematica della separazione fisica - l'ombra dell'uomo lasciata sopra il muro dalla Bomba.

“Guardando le colonne di profughi da casa mia”: tema della perdita del nido, del riparo, precarietà esistenziale (“Per questo, senza Nido,/ ora avanzano ciechi,/ perduti nella notte/ della loro identità”).

“Coro sulla legalità”: ossimoro, figura stilistica chiave (dell'intera raccolta) qui esasperata.

“T'amo, pio Stato, vivo tabulato”: l'ambiguità in continue risposdenze tra lo Stato - il suo circuito burocratico, legale - e l'organismo, il tentativo di arginare la violenza (il Male?) creerebbe un blocco, l'occlusione che vincola la coscienza (“Perché la Legge è forma che contiene,/ benda, vincolo, argine che chiude la violenza/ nel carcere sepolto del circuito cardiaco”).

“Lineamenti di topologia politica: Sartor Resartus”: sul bipolarismo politico in Italia - il doppio che si assimila, rivoltandosi (gioco di prestigio per ottenere il medesimo risultato).

“Canzonetta sulle sirene catodiche”: ancora uno sfasamento (sono coordinate spaziali, il nostro disporci - metterci a disposizione - erra, vaga nella modernità subita, tecnica), passivamente astratta la referenza catodica (vedi “Videodrome”).

“La lingua antropofaga”: l'estraneità linguistica (ma sul tema dell'estraneità - che poi è il tema dell'intero libro - basti riferirsi alla poesia che precede), l'invasione di una lingua ormai planetaria e in modo ossessivo (i media, la politica) imposta, virus che s'insedia e subliminalmente trionfa sulle resistenze dell'organismo (analizza l'impotenza e l'irrimediabilità del procedimento informativo, la catena inarrestabile della comunicazione di massa, dell'informazione - vedi epigrafe a “Didascalie”).

“Marcia dei pellegrini che cantano la loro preghiera serale”: il paradosso del viaggio turistico di massa - pagare per vedere l'esotico, il diverso. L'ambiguità sottesa esplode nella chiusa “mitologica”, in cui due miti opposti (per rappresentazione allegorica: MIDA troppo vuole e troppo ottiene fino a rimanere impaniato nella realizzazione del suo desiderio (dinamica servo-padrone); TANTALO troppo vuole e nulla ottiene, deruba gli dei, deturpa il corpo sacro della sua stessa semenza e non può più neanche desiderare pur essendo immerso in un'abbondanza praticamente assoluta) stigmatizzano l'impossibilità di accesso (per eccesso e/o per difetto) alla nostra realizzata(?) opulenza.

“Su un'aria del «Turco in Italia»”: stride già dall'ironica citazione in esergo (da Rossini) il tema della clandestinità, ma la pietas per le anime concretamente perdute nel nostro mare (“marenostrium”) allarga il proprio campo d'inferenza e la campionatura tematica affoga nello

stesso mare “*tutta quanta la Penisola*” e perché no, con passaggio metonimico l'intero occidente che non riesce a trovare la strada del ritorno perché non c'è più ritorno (contro la moda retorica e disfattista della precarietà, una vera analisi, bruciante e letteraria, intaccabile delle carenze morali della nostra società).

“*11 settembre 2001*”: partirei dal “*fuoco morto del televisore*” (in antitesi con l'antico focolare attorno al quale era svolta la vita domestica, risentimento morale ma anche ossimorica constatazione dell'avvenuto passaggio, vedi “*Piccolo schermo*” in “*Didascalie*”) per constatare la nostra condizione, vitalità spenta (il paradosso possibile, dal basso la vera iperbole del nostro tempo). Farei attenzione alla nota conclusiva dove si esplica la tendenza all'assimilazione - il controllo e l'autocontrollo entrambi coatti, indotti. Ma “*la sua fiamma*” (di ognuno di noi) continua a rimanere accesa (vedere la poesia successiva).

“*12 settembre 2001*”: l'indomani, concluso il trasporto collettivo (collettivizzato), la vita comune, quotidiana riprende (“...*camicie/nuove...*” forte enjambement) negli oggetti comuni un precario rasserenamento (vedi analogia: cartone bianco che ordina le camicie/ foglio bianco attraverso il quale la scrittura tenta di ordinare provvisoriamente il caos).

“*La morte di un malvagio toglie senso al mondo*”: ancora l'ambiguità di una legge morale a sé stante (vedi: “*T'amo, pio Stato...*”). Il ribaltamento, l'iniquità del giudizio divino (che ovviamente è giudizio umano - trasposto ironicamente).

“*Igiene e teodicea*”: sulla scia della precedente, tende a demitizzare ancora. Come qualunque sostanza alimentare anche l'ostia consacrata è destinata a scadere (dio è scaduto ovvero sono tutte scadute le istanze e i concetti connessi al suo nome).

“*Misery non deve morire*”: riflessione sulla parossistica fede (a cui anche gli strumenti della scienza sono adattati) nella lettura.

“*Si riparano personal [computer]*”: sestina di settenari, esclusa la terzina finale composta da endecasillabi. Parole rima assolutamente pregnanti: tema dell'ostaggio che subisce la sua e ancor più l'altrui incompetenza (riflessione sul male tecnico - assenza di scopo e prigionia: vedi le discussioni su “*Teléma*”).

“*La seduta*”:

I

sul lavoro e l'ambiguità innescata (“*il diritto al dovere*”). Presentazione: l'apparizione della madre circonfusa di spilli (aghi-puntura) è rappresentazione dell'ambiguità di una cura (riferimento ad una poesia civile condotta con gli aghi o “*banderillas analgesiche*” ovvero lance che ossimoricamente leniscono il dolore fino ad annullarlo).

II

parto dalla fine: “*Il sacrificio è una/ gara a eliminazione, e la sua ara,/ il posto di lavoro*”, tutto nella chiusa il senso di sacrificio, la durezza del lavoro e delle sue significazioni etiche (*il diritto al dovere*). Scorgo un possibile parallelismo in Costa Gavras “*Il cacciatore di teste*” sul tema del lavoro-sacrificio, lotta, farsi del male per «ben fare» (la scolastica e Dante, siamo fermi al medioevo moralmente? una specie di stoica accettazione del dolore al posto del risentimento per le modalità). “*Non basta sottometersi per sopravvivere,/ prima occorre competere per assicurarsi/ il privilegio di farlo*” (a mio avviso è la denuncia del procacciamento in tempi di precarietà sociale - la competizione sfrenata porta alle più grossolane bestialità in funzione del risultato ottenibile, il quale è auspicabile sia il massimo raggiungibile).

III

la figura del muro, un tempo simbolo del limite e di eventuale innalzamento mistico (anagogico) proprio in risposta al limite, è ridotta al puro esercizio d'applicazione pratica (i vari muri, gli esempi): *“forme diverse di un'unica matrice/ data dall'adesione a una richiesta,/ data da una rinuncia al desiderio”*.

IV

la possibilità di rompere il circolo vizioso del sacrificio/lavoro non ha trovato una verifica (nessuna cura adatta - nessuna morale, nessun valore può sostituire la mera effettività di un evento. Il lavoro resta pertanto *diritto al dovere*, bene nel sacrificio).

Seconda parte: La volontà buona (stacco rispetto alla precedente: l'argomentazione procede nel rimpicciolimento della visuale - dal contesto sociale a quello familiare)

“Un padre”

I. *“Cronache dal Pleistocene”*

“il fantasma di cui sono il lenzuolo”: il velo, la pellicola, Magri Magrelli, astucci pelle e ossa che separano nell'unione di una linea genealogica.

II.

sulla separazione e l'invasione (dinamica padre/figlio).

III.

come la precedente e la perdita d'identità come assoluto.

IV. *“Gran Caffè l'Obitorio”*

il corpo come cosa: corpo-cosa

Uscita di sicurezza (dopo il padre-passato genealogico, l'attenzione si sposta sull'attuale famiglia del poeta)

“Infanzia del lavoro”: come un inno alla lettura (per contrasto rileggere *“Misery non deve morire”*), la gioia del lavoro nascente, la curiosità che confonde l'impegno del *fare* (immagine della pesca, azione del pescare - insita una violenza primigenia, quasi genuina. Si profila il tema della banalità del male, inestricabilmente legato alla nostra naturalità, spontaneo. Dal lavoro in profondità - la pesca delle lettere - all'emersione della vittima che è risultato dell'azione).

“Per una bambina di sei anni che non riesce a dormire”: parto da *“pelouche astrale”*, iperbole in bilico tra trasporto affettivo e gelo siderale che diventa guida del cieco poeta, ribalta i ruoli per centrare l'attenzione sull'esperienza dell'amore (anche intesa come trasmissione - figura del faro - orientamento che solo l'altro inavvertitamente dona).

“In regione dissimilitudinis”: *“un piccolo azionista della fede”*, cieco va avanti e continua a segnare (*“Segno”* con la maiuscola), nonostante resti inconsapevole del valore effettivo - di utilità applicabile a un contesto - dell'azione compiuta (*“questa deliberata fiducia nello sforzo/ e nella grazia che viene dalle opere”*).

“Era già sera in terra”: l'amore o pietà-carità, dono, richiesta (dell'altro) risulta essere l'unico appiglio contro il male diffuso (il nonsenso del mondo, la non applicabilità di qualsivoglia legge morale alla vita).

“*Elegia*”: controparte o controcanto rispetto alla precedente: il dubbio del male, l’insensatezza di un amore che è visione e umilia la visuale, annichilisce (dalla “viva” voce dei bambini all’ossimorica constatazione “*peso-volo trepidante*” al “*tizzone [...] mezzo morto*” - anche vita e morte non sono così separate come abbiamo troppo tempo creduto, quasi un dubbio dicotomico).

“*Continuo a sfiancarmi in cyclette*”: temi: autoresponsabilità “*sta a me, badante di me stesso portarlo in giro*” riferito al sangue; l’alienazione “*Visto da fuori, devo sembrare un alienato./ Visto da dentro, pure*”. Doppiezza ancora manifesta, se il soggetto alienato ha da curare il proprio organismo come fosse corpo estraneo (cfr. anche la tematica della musica-ostacolo, sensazione invasiva).

“*Guardando i resti di un’audiocassetta nella sosta di un viaggio d’estate*”: si sviluppa il tema della musica concreta (la più eterea delle arti assume contorni materici: “*una spugna essiccata di voci*” riferito all’audiocassetta) - si accende la riflessione in conseguenza ad una disposizione dis-tratta del soggetto nei riguardi del mondo, una caratteristica che sostanzia dalle origini l’operazione di Magrelli.

“*Musica, musica*”: si conclude il mini ciclo (un ultimo strascico nella poesia successiva) della musica vista come inserzione, invasamento, virus (un parallelismo è rintracciabile nella funzione della voce e in senso lato del linguaggio che si deposita, durante la primissima infanzia, su un tessuto vergine, privo di difese). Il riferimento ad *Amleto* è in funzione dello sdoppiamento e del tradimento (la musica tradisce e s’insinua come veleno fino a rendere problematica la percezione del soggetto, il quale persiste nella possessione di un altrui esterno, un alter ego).

“*Descrizione di una connessione in rete sotto forma di accoppiamento animale*”: un richiamo d’amore ritorto e sonoro (ancora riflessione quotidiana, minima che apre vertigini di senso) di una macchina bestializzata (e bestiale?). Un richiamo sonoro (una musica) deforme per un’attrazione deformante, nel tentativo di descrivere il mutamento antropologico (ethos, abitudini comportamentali) come una perdita ma irreparabile. In questo modo ogni moralismo di ritorno è constatazione sterile.

“*Su un paesaggio di Milena Barberis visto attraverso il «Polpo» di Apollinaire*”: ancora sul male insito (il mostro ctonio, lo stesso mostro che si affaccia e chiama dal basso – vedi *esergo*). La vera morale parla di uno sdoppiamento avvertito e verificato, posto in relazione e realizzato, il soggetto è “costretto” moralmente (il vero bene) a vivere in unione il contrasto (vedi il nero della seppia di contro al bianco dell’assegno).

“*Difesa e illustrazione del Licanthropo*”: ancora i graffiti (stavolta ricopiati su carta dal figlio del poeta) come in altre zone della poesia di Magrelli. Una riflessione sull’adolescenza e il suo modo intimo, pronto all’esplosione, di vivere. Adesso la concentrazione del poeta si sposta sul figlio (altro alter ego come prima il padre?).

“*Dormo accanto a mio figlio*”: La violenza come autodifesa (segue la precedente), la tenerezza sta nella nostra debolezza (e l’adolescenza è età critica, lo sviluppo e la scelta) che nel bisogno di sussistere esplose un risentimento esorbitante, eccessivo, quasi invasato (vedi le “figure” in *esergo* alla precedente).

“*La famiglia del poeta*”: Lo stridore (vedi “*Treno cometa*” in “*Esercizi di Tiptologia*” in cui l’attrito era tra soggetto e mondo mentre adesso si allarga ad una microcomunità, la famiglia - tutti coinvolti, nessun esente) come dolore illuminante.

Appendice: L'individuo anatra-lepre (più esibita che reale la diversità di questa parte della raccolta, forse ad aumentarne l'importanza - la morale è sdoppiata come l'individuo e di conseguenza la società). Un trattatello, esemplificazione istruttiva. Un accenno alla composizione circolare (ripetitiva, che si chiude su se stessa, anulare): non si esce dall'*impasse*, si accetta (inizio e fine coincidono, ogni dicotomia vive all'interno di un circuito costruito dall'oscillazione, un processo, un andirivieni).

“Dialogo sull'opportunità di un'appendice dedicata all'individuo anatra-lepre”: l'ambiguità è percettiva, in immagine, e il soggetto non può arginare l'ambiguità che lo sostanzia (paradigmatica la *resa* nel finale). La visuale è dis-torta e allora anche la visione che ne consegue sarà un ritorno, una chiusura nel già acquisito, nel rassicurante, invece lo sfasamento tra il rappresentato e il mezzo (già ampiamente affrontato durante il corso dell'intera raccolta - vedi *“In regione dissimilitudinis”* in cui è focalizzata l'attenzione sullo stesso sfasamento) ha l'obbligo, in questo caso davvero morale, di essere accettato come l'imperfezione che costituisce il nostro essere. Solo così l'idea che abbiamo di noi stessi coinciderà con la realtà (la Verità rinnovata). Su questa strada, una morale capovolta che riconosca la propria imperfezione dovrebbe condurre ad una effettiva constatazione dell'umiltà dell'esistente, ma questa è un'altra storia (depositata a fermentare).

“Innocenti”: incipiente la tematica di tutto il poemetto-trattato: l'ambiguità morale è ridotta in unità *“come essere colpevoli/rimanendo innocenti”*.

“Optica”: la difficoltà, il limite è tutto percettivo (e quindi normale, *naturale?*). L'ambiguità dell'immagine anatra-lepre resta inespressa se si fissa l'attenzione (dello sguardo) sulla prima apparenza, non si manifesta la verità della visuale, ma si rischia di impostare una *visione* scissa, a parte, scollegata (*meta-fisica*). Nel tentativo di giustificare la propria carenza si costruirà un *“inganno”*, l'ostacolo dell'immagine al posto della certificazione di un proprio limite (effettivo).

“In realtà lo dimezzano”: riconoscere la doppiezza delle nostre nature non implica un incremento, un arricchimento; al contrario manifesta la scissura e in sostanza la carenza (la debolezza interna) dell'intera stirpe.

“La lepre arriva sempre per seconda”: la *pars destruens* è percepita dopo la *construens*. Resta il fatto che le due figure sono un'unica coappartenenza.

“Al sole del nemico”: su come la nostra vita (metafora del pane e della spiga) fruttifichi nella violenza (*“La spiga, gonfia, pesa, piega il debole stelo,/ le messi piegano il capo al sole del nemico”*) pertinente alla stessa crescita.

“Guarda dall'altra parte”: la separazione parrebbe inconciliabile, ugualmente costituisce l'individuo (paradosso dell'unione scissa e della scissione unita). Eppure le due figure interne all'unica figura non comunicano coscientemente, il loro è dialogo muto travisato nel monologo (lo sguardo opposto).

“Non c'entro!”: il soggetto vive l'illusione di potersi astenere dalla colpa (non potendo realizzare l'intima presenza del male); nel rifiuto affida alla chimera (il fiammifero, la luce che si spegne e con essa la speranza) della casualità la causa di una possibile sofferenza (in verità dipende dal sé, abbiamo visto, anche il male).

“Due”: due le figure (gli individui), due le responsabilità, il soggetto vittima-carnefice. Nessuna possessione (altro rispetto all'invasione, estraneità, alienazione, temi privilegiati dalla poetica dell'autore), più precisamente condivisione di esperienze apparentemente opposte.

“*Su una sostanza infetta*”: accertata l’effettiva doppiezza che sostanzia l’individuo e la fragilità della stessa sostanza (“*pelle cucita su una massa letale,/ involucro appena, pellicola*”) occorrerà costruire *ex novo* (“*È inutile cercare di svuotare/ i palazzi d’amianto:/ meglio buttarli giù, rifarli da capo*”) l’edificio dell’organismo (vedi “Nel condominio di carne”). Solo attraverso l’invasione organica sarà possibile l’ineluttabile mutamento (rifletterà un’effettivamente mutata visuale e di conseguenza una diversa - rinnovata - morale).

“*Della doppiezza*”: l’eventualità di una locazione temporanea del pensiero (“*Di mondi, ne possiede addirittura due*”) rifletterebbe la scissione ontica.

“*Smaltimento rifiuti*”: tutto ricircola dopo un processo decompositivo, più semplicemente subisce una mutazione [“*Monili di materiale riciclato/ (rigenerato, nel caso migliore)*”]. Anche la poesia è assimilabile al ciclo di smaltimento rifiuti (rifiuto organico. Vedi: “*Che cos’è la poesia?*” *Urgenza*, p. 25).

“*Volge il viso*”: osservata l’incomunicabilità delle due figure nell’immagine anatra-lepre si riflette moralmente l’ineluttabilità del male che ha un corrispettivo nell’indifferenza allo stesso (impossibile detenere la “vera” giustizia - nella scissione - a meno di compiere una forzatura in *ciò che è*).

“*Le tengo fuori*”: continua nel clima della precedente: la corrispondenza “*Voci-vespe*” bene rappresenta la possibilità infastidite di una morale esterna (che abbiamo frainteso in coscienza) rispetto all’integrità scissa del soggetto.

“*Per seppellire i cadaveri*”: ancora l’impossibilità di *de-finire* il male. Il riferimento a “*il giardinetto sul retro di casa/ per seppellire i cadaveri*” pare richiamare i soggetti di molti horror film statunitensi (da ultimo “*La Casa del Diavolo*”) in cui è allegorizzata l’indifferenza di una morale borghese che, pur avendo coltivato il male, tenta di nascondere ipocritamente la verità effettiva (più una società è opulenta più ingombrante il suo rifiuto, inevitabile - verità, urgenza - il processo). La riflessione del poeta, diversamente, sposta l’asse del problema sulla fragilità delle nostre capacità percettive e sottolinea la debolezza insita nella natura dell’organismo (e quindi del soggetto).

“*Lesioni nel cuore*”: ancora sulla fragilità percettiva, organica: “*L’equivoco, piuttosto, dipende da chi osserva./ Si tratta di un difetto dello sguardo/ che causa lesioni nel cuore*”.

“*Dentini affilati?*”: sull’alterità interna allo stesso soggetto (difficoltà di riconoscere, agnosia: “*Sembrano criminali; sono come malati/ che scambiamo la propria immagine/ con quella di un estraneo*”). La forte difficoltà visiva scompensa le capacità percettive del soggetto, la sua sicurezza sensibile (Narciso rovesciato).

“*Scalo merci della moralità*”: non semplicemente una via di fuga dal “male”, ma anche un classico distacco (imperturbabilità) di fronte ad esso. La difficoltà dello sguardo (distortivo) implica una diversificazione della nostra “visione” morale del mondo (*riciclaggio*, rinnovamento su basi organiche, fisiche della concettualizzazione Bene/Male).

“*La quieta superficie?*”: all’autore pare lecito interrogare su una (più presunta che reale) profondità stratificata della coscienza (coscienza come *cosa* a sé e vera consapevolezza da dissotterrare - più concreta l’interpretazione organica, genetica delle stratificazioni del cervello, l’espansione della corteccia cerebrale).

“*Orrore*”: continua la precedente; eliminato l’inconscio resta la superficie (“*Flatlandia*”). Muta la prospettiva, di conseguenza la morale.

“*L’indifferenza*”: in conclusione la presa di coscienza dell’effettività del Male; “*trovare spazio per l’indifferenza*”, necessita un nuovo spazio per il mutamento avvenuto.

“*Post scriptum*”: “*Addio alla lingua*”

I.

perdita della fiducia nel linguaggio (la comunicazione): constatazione dell’assoluta precarietà del mondo, dell’ambiguità nascosta allo stesso soggetto, assenza di punti di riferimento (chiusura circolare sulla figura del Giano bifronte - vedi: “*La guace*”).

II.

Il libro si chiude restando aperto su un silenzio non identificabile. L’apparizione delle “*Creature biforcute logo-immuni*” contribuisce a rendere desolato il panorama che inizia a delinearsi davanti ai nostri occhi (non sarà più possibile *comunicarsi*, condividere valori attraverso strumenti comuni: il linguaggio, la comunicazione).

COME FLUIRE DELLA VITA: “Plastico” di Jacopo Ricciardi, Il Melangolo, Genova
2006 (24/09/2006)

Dopo la prova di “*Poesie della non morte*”, poco riuscita, a mio avviso, nel tentativo di abbracciare la quantità materica del mondo in una forma espansa, il libro-poema ultimo di Ricciardi si segnala per una netta evoluzione.

Basti dare una prima scorsa agli incipit dei primi componimenti di “*Plastico*” per constatare la maggiore stabilità ritmica ed una più riuscita presa stilistica dovuta all'accorciamento del verso (che si stabilizza in misure più canoniche), accorgimento che ripulisce ed essenzializza la parola, liberandola dal *surplus* di aggettivazione e ridondanza (ho parlato di obesità stilistica in altra sede) che caratterizzava il lavoro di poco precedente.

Si analizzeranno alcuni scorci di testi in modo da approfondire i precedenti accenni.

Occorre partire dalle propaggini finali dell'opera per cogliere pienamente l'importanza del pensiero sotteso all'operazione poetica di “*Plastico*”: “... *la frantumazione/ del tutto in infiniti non/ decifrabili mai trattenuti...*”, si coglie l'urgenza di ospitalità (citando un saggio di Derrida) che investe incessantemente la volontà di scrittura, la parola non può non potenziarsi a partire da essa e il verso pare non poter reggere la dirompenza effettiva di un universo in continuo fermento, in cui le distinzioni tra il tutto e il frammento cadono come gli *enjambement* sproorzionati del testo paiono sottolineare. Ripeto che la diminuzione della misura metrica risulta punto di forza fondamentale e azzecata scelta formale per un'operazione che tende all'accoglimento del tutto ed alla conseguente espansione della parola: “... *un oceano come/ qualsiasi cosa, così denso, quanto/ comincia, e sta cominciando*”, altro esempio che evidenzia quanto detto sopra. Nessun volo metaforico, più semplicemente il cammino alto del pensiero che intende legarsi al tutto (“*un oceano come/ qualsiasi cosa*”) e che percorre la densità spessa della materia.

Il progetto pare perdere aderenza rispetto alle intenzioni quando la poesia si sofferma sul proprio farsi, resta scioccata davanti allo specchio della scrittura, ma se il “*testo [...] spinge dentro/ la vita*” e “*la scrittura è densa/ nel corpo delle cose*” allora è chiaro che il poeta include e “salva” il proprio fare nel circuito della realtà: nessuna metafisica.

Un richiamo all'Eluard del “*Poema ininterrotto*” appare d'obbligo per un testo articolato in sovrapposizioni verbali e sospinto da una volontà d'accoglimento (inclusivo), ma è il clima surreale del precedente ad essere assolutamente ininfluenza nell'operazione di Ricciardi; siamo in un clima cogitativo che si attiva nel reale e in qualche modo auspica una riformulazione dello stesso in funzione di un mutato atteggiamento del soggetto, ormai consapevole della sua “caduta” e cosa tra le altre cose ma non per questo immune dalle proprie responsabilità, né vuoto contenitore organico, bensì, per le sue peculiarità, interamente assorbito nello spessore del tutto materico.

La scrittura abbraccia gli elementi nel desiderio di essere dentro di essi e la scrittura è l'uomo, tutti gli uomini per i quali il poeta arditamente scrive, comunicando un nuovo pensiero nel fremito della sua stessa scrittura. Ma la scrittura non si limita allo scambio osmotico con le cose. Cosa essa stessa ha il potere di inventare, di proiettare una nuova luce (“... *come la creazione di/ un ricordo, di come quel/ passaggio che io vidi una/ volta credo sicuramente solo ora/ conquistasti il suo paese, che è/ paese della tensione che lo/ percorre con questa scrittura, che/ nasce ove nasce questo paese*”).

La nuova (e vecchia) luce che la scrittura proietta sul mondo dall'interno di esso è la stessa volontà d'accoglienza del soggetto rinnovato: la tematica d'amore occupa la parte centrale del poemetto, la zona in cui la metamorfosi col tutto è portata a compimento e il mondo è pronto ad essere *ri-detto*: “*l'universo è amore, amore/ nero come perla, hai/ mai guardato da vicino una/ perla, è il frutto stratificato/ del mondo, la spirale bianca/ del mondo, che sta tra/ due dita, la fissi, è/ come una pupilla cieca, è/ quello l'effetto del suo/ colore, ma essa vive dentro/ di sé fino a che/ punto, idealmente essa si srotola,/ nel fianco sottile dell'universo,/ in questa parte, che non/ finisce, dentro il corpo di/ questo pianeta, dove il vestito/ è corpo, questa volta, come/ una delicata cascata di frammenti,/ questo è un frammento, che/ a suo modo cattura l'/ universo...*”.

Alcuni passaggi ricordano “*Il silenzio dell'universo*” di Viviani, ma la volontà meditativa e contemplativa presente in quest'ultimo è complicata in “*Plastico*” dalla volontà ricreativa del

soggetto che è scrittura. Laddove persisteva l'accettazione adesso è l'abbraccio, fusione che presuppone un mutamento, così del soggetto come della realtà che non è semplicemente contemplata ma piuttosto "attivata": *"componi un poema del cuore,/ muovi gli astri una prima/ volta"*.

L'ardire del nuovo soggetto, estinto il concetto di tracotanza nell'ospitalità del reale, si spinge a costituirsi come mondo in sé nell'essere del mondo: *"allontanarsi, perdersi, sovranamente in sé,/ diffondere il pensiero, mentre penso,/ fino a che avrò l'/ intensità paragonabile a quella di/ un mondo, spiegata"*.

La mescolanza degli elementi costituisce una nuova sacralità del mondo che perde i suoi connotati netti e vive la sua stessa mescidanza. Il tono s'innalza ma l'andatura apocalittica è smorzata dal pensiero che ama la modificazione del tutto: niente resta ma nulla scompare *"... siamo nel fuoco/ del mare, nel fuoco gelato/ del mare, nel fuoco fermo/ del mare/ fisso dove niente/ esiste, ancora, ma tutto esisterà,/ per sua forza, il mare/ sarà la terra di tutte/ le cose/ [...] il cielo perderà se/ stesso, piano piano nel mare,/ il mare perderà questa scintillante/ solidità"*. Le ripetizioni, le anafore creano l'atmosfera di sacralità a cui si accennava.

La conclusione non scioglie la continuità, la circolarità mutevole dell'esistenza è conservata nel ritorno dell'immagine della barca, di un viaggio placido che si ripercorre per continuamente rimanere *"là dove il cielo rimane"*.

L'UMILTÀ AMBIZIOSA: l'onestà delle parole in "Al Mondo" di Teresa Zuccaro, Sinopia, Venezia 2006 (10/11/2006)

La lettura di una nuova raccolta di versi porta sempre ad uno straniamento, l'affermazione vale soprattutto per un'opera prima perché il lettore partecipa allo svelamento di un mondo "nuovo" che inconsapevolmente colpisce zone in precedenza nascoste, appunto velate.

Nessuna eccezione per "Al Mondo", anche se occorre precisare che lo spaesamento iniziale si mantiene durante la lettura, componimento dopo componimento.

Mi accingo a scoprire "un mondo" che mi rende partecipe della mia estraneità.

In queste prime riflessioni si può scorgere non perplessità sulla riuscita dell'operazione della Zuccaro, bensì la particolarità della stessa in riferimento al tipo di poesia contemporanea finora letta in lingua nazionale.

L'apertura è già sorprendente: *"Io sono una tua creatura./ La mia natura/ l'ho intuita in te al primo sguardo/ e da quando ti ho riconosciuto/ ho iniziato a vivere"* ("Al mondo", p. 9). Ancora mi sorprende questo attacco piano, quasi liturgico, che "crea" quella volontà, e non esclude la possibilità, di un legame con "questo" mondo, non un altro beninteso; è annunciata una speranza, è vero, ma senza forzatura, la riappacificazione essenziale riguarda l'assoggettarsi dell'individuo al tutto nonostante la sofferenza avvertita nell'impossibilità di conoscere il mistero dei processi con cui la natura opera.

Nel componimento successivo, "La Terra", che fa sezione a sé, trovo conferma del mio sentire in un movimento che non aspira alla mimesi, il che sarebbe forzatura romantica, *spleen*, ideale di mutamento, ma è simbiosi. Infatti, fuori dalla finzione ipotetica del desiderio, posso avvertire la realtà "viva" che fa dei *"morti che mi consumano"* il solo nutrimento: la terra non è un'oasi ma un organismo che si nutre di se stesso.

Segue l'esplorazione del profondo, il mare e gli organismi che lo vivono in una confusione sintomatica di bene e male, come la metafora della profondità buia sembra suggerire insieme all'andamento dei testi, composti con una semplicità espressiva disarmante e per questo ancor più sintomatica. L'esempio più eclatante di una realtà in bilico tra redenzione e oblio, in cui l'unica prospettiva plausibile si attua nella compresenza di entrambe le esperienze, è "L'ostrica" (p. 23): *"Il mistero prezioso/ che la rende affascinante/ le è stato inoculato/ in modo doloroso.// Più che per quell'intruso/ grazioso e prepotente/ vorrebbe essere amata/ per il suo guscio vuoto"*. Un mistero è il vuoto in cui cade ogni nostra sensazione ed è quella cavità che mi vive senza scampo. Così mi sembra di condividere questa esperienza con il poeta quando nell'attacco del componimento successivo mi suggerisce: *"Se devo subire/ lo farò con coscienza"* ("L'anemone di mare", p. 24), laddove il coinvolgimento totale con la realtà si fa mutazione di sostanza: la trasformazione è questo stesso coinvolgimento *"cambiando il suo nome/ in quello di un fiore"* (ibid.). L'esperienza del "dono" può essere vissuta nella gratuità delle connessioni vitali e nella "naturalità" con cui si verifica la mutazione: *"Ora ondeggia sul suo stelo/ senza opporre resistenza/ le chiome offerte ai venti/ alle correnti/ che gli portano in dono/ il mare intero"* (ibid.).

Il culmine dell'appropriazione di un mondo in apparenza nullificato, e forse, in forza di questo, pronto ad essere colto, profanato nelle sue profondità abissali, dove il fermento vitale è ridotto alla sua essenza vuota, il "vero" nulla che si distende in una leggerezza squisita e matura nella sua purezza quasi infantile, lo troviamo ne "Il pesce degli abissi" (p. 25). In una figurazione della vita che rasenta la fossilizzazione basta l'intermittenza fluttuante del lumicino al termine del componimento per illuminare il senso stesso dell'esistere, la resistenza che non cede alle forze di rottura. Nel paesaggio abissale, quasi sepolto, lo spiraglio di una resilienza naturale.

Dalle più oscure profondità risaliamo, accompagnati dal barlume di quel lumicino, dritti al cielo, alle luci orbitali. In questo panorama occorre lasciarsi avvicinare dalla luce, che l'occhio ridiventi bambino, solo a queste condizioni, cioè riempito di *"luce costante"*, vivendo di un *"respiro/ ansioso e regolare"* posso sentire avvicinarsi l'ombra che ribadisce il mutamento. Anche quando, immerso nel fuoco dell'astro, raggiungo la pienezza dell'esperienza, è solo ricordando la fessura, l'indifferenza che mi trascende, che riesco a rendere luminoso il vuoto che mi sostanzia.

Nell'universo che il poeta è riuscito a costruirsi intorno, con un'azione di forza, è vero ma subordinata al sacrificio di un coinvolgimento effettivo, s'installano, più presunte che reali, delle "Anomalie"; ecco subentrare, dentro la carne e non fuori dalla scena cosmica dove i protagonisti erano gli elementi, la realtà sociale, l'umanità di miseria che gli avvenimenti laceranti della cronaca contemporanea non fanno altro che rappresentare. Le tematiche dell'intolleranza nella diversità di cultura, della fragilità del mondo, culminanti nella composizione finale della sezione ("Il bambino", senza dubbio la più toccante dell'intera raccolta), continuano a far parte della trama morale del libro, ma in risalto come se la violenza esplosa in questo primo scorcio di secolo a stento possa essere contenuta in un mondo che, sebbene ferito, può ancora coinvolgerci nella sua continua ricreazione. Il male è scoperto, seguito, testimoniato fino a capovolgersi in investitura, l'assurda "laurea infernale" che non ammette, nella sua crudezza, il ritorno a quella purezza che è solo immaginazione, irrealtà.

Dopo le esperienze esiziali della sezione appena terminata, grazie alla consapevolezza acquisita del male, non accettato, s'intenda, ma "subito con coscienza", è ancora possibile "Tornare a galla", anche se provati, uniti in una nuova mutazione. La poesia in questione si apre nella consapevolezza della separazione ma continua, prima per tentativi destinati al fallimento, a cercare quell'unione che sarà compiuta in una rinascita, palingenesi o forse metamorfosi incipiente nella sua necessità: *"Questa volta sarò tutta, sarò intera:/ uovo, pesce, donna, uomo, animale, pianta./ Una specie antica, ma nuova, di creatura/ che sta a galla per istinto, da sola"* ("Tornando a galla", p. 51).

In ultima istanza occorre ricomporre l'immagine, facendo scorrere su un tappeto di "Luci e nebbie", quella che era stata un'ombra, in un nuovo barbaglio che fa dell'assenza del soggetto poetante la ricchezza universale dell'opera. Sulla scia del bel componimento che apre la sezione si muovono le tre poesie che si presentano in numerazione crescente e che preparano al salto nel buio di "Dichiarazione", l'estremo atto di coraggio che svela l'essere assolutamente comune che si riconosce nel tessuto composito del libro, nel ricamo di parole: figura semplice e come noi *"appesa alla terra per i piedi/ [ha] mani sporche, abiti da fatica/ riflette ombre così come bagliori"* ("Dichiarazione", p. 59). In "Ballata schietta" lo svelamento del soggetto si completa in riferimento al proprio ambito familiare stabilizzando le precedenti coordinate.

Voltando pagina abbiamo accesso ad un altro luogo decisivo del "poema" della Zuccaro: "Capovolgendo Rilke" ci parla di un modo diverso di intendere la soggettività che interagisce col mondo. *"Tutte le cose si donano a me/ e io divento ricca e le comprendo"* è l'assunto fondamentale che capovolge un'intera prospettiva poetica. Da un lirismo assoggettato all'identità dell'autore fino all'apertura gratuita al dono compiuto dal mondo di cui il soggetto è parte integrante: la scomparsa dell'autore al cui posto s'installa il procedimento della scrittura, in quella trasmissione o coinvolgimento di cui si parlava all'inizio della lettura. Il tutto in un orizzonte definito, che respinge ogni propensione lirica e, rivolgendosi direttamente al più "alto" rappresentante del lirismo novecentesco, accusa una differenza irreparabile: *"I tuoi frulli d'ala/ non sfiorano le mie frontiere"* ("Capovolgendo Rilke", p. 62).

Ancora nel segno del capovolgimento i due testi successivi. La raffigurazione vegetale di un organismo che dona se stesso fino alla scomparsa, l'impossibilità di una caratterizzazione concreta dovuta a quel processo osmotico che non distingue chiaramente interno ed esterno, e infine la rivelazione, tecnicamente esemplare nell'elaborazione orchestrata per contrasto, di questi due versi: *"ciò che era in vista speculare/ di un uguale nascosto"* ("L'albero", p. 63; notare l'efficacia di "speculare" in fine di verso e in *enjambement*). E ancora: *"Io vivo nel contrario,/ i frutti che tu cogli/ per me sono peccato,/ li vedo, ma mi nutro di radici"* ("L'appesa", p. 65) e la splendida "Nu Shu" ci parlano in apparenza di un universo separato, e invece, più correttamente, di un diverso linguaggio che coglie il reale disponendosi dentro di esso con nuovo atteggiamento: in quel pudore che umilmente ci dice: *"qui tutto è al suo posto"* ("Nu Shu", p. 66).

Il fatto che le cose siano nella giusta posizione non implica un ordine cosmico inalterabile, anzi nell'imperfezione irrazionale si realizza la "frenetica routine" del vivente cui anche il linguaggio è sottomesso. Un linguaggio al quale non resta che, annientata la tracotante presunzione di stabilire un ordine, la sofferenza nel dovere di affrontare l'ignoto nominandolo: *"ma l'ignoto spunta sempre/*

come un intruso pericoloso/ che non offre garanzia:/ se non lo so dire mi travolgerà/ se dico "buono" forse lo sarà/ chi disse "cosmo" era troppo ambizioso" ("Frenesia", p. 67).

Se "Giugno" espande il tema etico dalla funzione all'utilità del linguaggio, è con "Marasma" che si esplicita il desiderio di comunicazione della Zuccaro che, appare chiaro, non risiede nelle parole, le sempre uguali anche se diversi sono *"l'ordine, il ritmo, gli accenti"* ("Giugno", p. 69), bensì in una musica *"scura"* che *"brucia dentro come liquore"* ("Marasma", p. 70). Un suono oscuro che conduce alla rivelazione finale, sconvolgente nella sua lucidità: *"La verità non mi interessa,/ solo il mio desiderio/ che spesso è il suo contrario./ Occupo questo spazio/ perché qui comando io"*, la violenza scabra di una verità che pare dipanarsi dal titolo della composizione finale e che suona: "Io sono Nessuno, e tu?". È quel "Nessuno" con la maiuscola che ancora mi rimbalza dentro, scuotendomi ed è quella domanda successiva "e tu?" che io subisco con coscienza, fino a farmi cassa di risonanza, tomba di *"una rivalsa"* che andava fatta.

CONSTATAZIONE E INESPLICABILITÀ, rinunce e denunce morali. Il romanzo “*L’eterna notte dei Bosconero*” di Flavio Santi, Rizzoli 2006 (20/12/2006)

Un piccolo libro di demoni, un piccolo pezzo di letteratura da cui s’infiltra, come da una vetrata gotica, la luce lunare; testimonianza di un’epoca – la nostra – ammantata da un buio morale ancora inesplicabile.

I primi riferimenti, in esergo, delineano le coordinate dell’invenzione narrativa di Santi: ne “*I demoni*”, subito prima della presentazione della celeberrima lettera a Tichon, Stavrogin provocatoriamente afferma di credere in maniera recisa al demonio, l’incarnazione del male, in tal modo confessando il male che affligge il suo mondo. Si spezza, nel crescendo mirabile di un capitolo ormai leggendario, l’ultimo residuo di un’antica gradazione di valori che guidarono il comportamento umano per secoli e dalla cui ferita slabbrata sgorga la nuova *tracotanza*, l’ineluttabilità di un’esplosione.

Negli stessi anni di lavorazione de “*I demoni*” un giovane porta a stampa una “prosetta *paien*”, siamo a Bruxelles, molte copie del libretto invecchieranno inoperose nei magazzini della J. Poot et Comp., oscure. L’intarsio morale roso dall’interno della trama narrativa della “*Saison*” è personalissimo ed universale, la fine di un uomo è la fine della sua visione del mondo, l’allarme di un mutamento in atto.

Da queste suggestioni notturne, inferiori, è mossa la penna di Santi e da altro: la scelta di Goethe, in funzione di narratore, è un sintomo. Goethe figura monumentale e rappresentativa, con le sue opere, della fine di una concezione della vita e dei primi slanci verso una “*vita nova*” in cui la luce della ragione si scontra con le ombre della sua stessa proiezione.

L’espedito che accende la miccia del racconto è un accorgimento stilistico classico della tradizione del romanzo storico: il ritrovamento di un manoscritto. La ri-nascita, in finzione, di qualcosa di oscurato, obliato, che illuminerà i fatti, irraderà una nuova verità, una verità più vera, si dipana attraverso una storia immersa nell’ambiguità.

Un viaggio fisico, il “*Viaggio in Italia*” di Goethe, e soprattutto un viaggio psichico, lo svelamento di un segreto ritenuto inaccessibile rappresenterebbe l’agnizione, lo smascheramento del vero: “Un concetto da non crederci, il tutto, il niente, ma quelli che stanno sotto la bocca del vulcano ne afferrano la tremenda realtà: al passaggio della bava rossa la materia diventa lo zero della matematica, il vuoto vero” (pag. 95), ed è da questa “assenza” di valori, di umanità che prende inizio la catabasi del personaggio Goethe e del razionalismo illuminista (riflesso di quello contemporaneo, sempre di matrice francese). La “selva” non è più un luogo mentale dell’uomo che si accinge alla più alta impresa, la cancellazione del male e la visione del bene, ma è il luogo della carne, del sangue; una famiglia, una genealogia, il romanzo infatti si apre con una carrellata genealogica e con un richiamo, eco lontanissima, del primo paesaggio della *Commedia*.

La soglia del ribaltamento, dall’anabasi alla catabasi, ha un nome: Profanazione, ovvero rendere nuovamente comune quel che un tempo era sacro, tabù, separazione – rimettere in gioco la stessa vita dopo aver preso coscienza del mutamento. Dostoevskij rappresenta questo movimento nella scena culminante de “*L’Idiota*” (è Agamben a citare il passo in un recente saggio: “*Profanazioni*, nottetempo, Roma 2005”), nel delirio di Nastasja Filippovna, scena fondamentale e istruttiva delle modalità comportamentali che conducono alle scelte morali, quando queste non dipendono più da un vecchio ordine di valori.

La prospettiva etica di Federigo, il protagonista del romanzo, è complicata da fattori psico-fisici ineluttabili che rendono quasi necessarie le esplorazioni della sua natura nascosta: la narcolessia e l’amnesia. Come a sottolineare la scissione intrinseca, il vero della natura dell’essere. Ecco che la figura del vampiro (ancora una volta e con che intensità attuale) diventa paradigma di una società inconsapevole o ipocritamente connivente con la propria parte oscura, velata.

Romanzo di uno svelamento, si diceva, in cui ogni personaggio diventa simbolo e sintomo di un errare tragico. La caduta morale del genere umano è scandita, nel racconto di Tito, dalle malattie del padrone e dalla confusione che scaturisce da quelle stesse patologie.

Le condizioni atmosferiche di una Sicilia surreale, in cui la neve si alterna e confonde allo scirocco. Questa destabilizzazione climatica, questo quadro ecologico artificiale, accompagnano gli incontri di Federigo: con Nervetta, la bambina già donna, predisposta alla "perdizione" come sottolinano i suoi sogni premonitori. Il sogno che confonde il reale fino a sostituirlo, fino a cancellare ogni soglia tra i due mondi, è un tema talmente ricorrente nel romanzo da rappresentarne quasi il filo conduttore: "Quando si è incatenati ai sogni, tutto è possibile" (pag. 54), dirà Tito a rappresentare l'indistinzione, l'inseparabilità delle pulsioni umane dalle stesse azioni. A causa di questa indeterminatezza che coinvolge le scelte dei personaggi, i loro comportamenti, risulta impossibile liberarsi da una fatalità talmente radicale da rendere gli uomini simili ad insetti o virus, in sostanza dei difetti. Sembra realizzarsi, invertito, l'assunto secondo cui: "profanare significa: aprire la possibilità di una forma speciale di negligenza, che ignora la sospensione o, piuttosto, ne fa un uso particolare" (G. Agamben, *op. cit.*, p. 85), l'ancora di salvezza del comportamento scopriremo essere il gioco. Nessun gioco ma la pura tragicità esistenziale nel lavoro di Santi, ovvero: "Una mostruosa coscienza colpevole che non conosce redenzione si trasforma in culto, non per espiare in questo la sua colpa, ma per renderla universale... e per catturare alla fine Dio stesso nella colpa... Dio non è morto, ma è stato incorporato nel destino dell'uomo" (G. Agamben, *op. cit.*, p. 92).

Siamo dentro un mondo narrativo che manifesta il "passaggio del pianeta uomo attraverso la casa della disperazione nell'assoluta solitudine del suo percorso" l'etica nietzschiana, il passaggio al Superuomo (G. Agamben, *op. cit.*, p. 92).

La caduta del sacro nella neutralità comune comporta l'Improfanabilità dell'essere e quindi il blocco della coscienza. La mancanza di una redenzione finale accomuna Santi ai grandi russi dell'800 sotto il segno reazionario della rinuncia. L'uomo indistinto di Gogol (ripreso da Dostoevskij in funzione tragica) che riecheggia nella descrizione di alcuni personaggi secondari del romanzo e la rinuncia di un accomodamento finale (vedere come Santi distanzi, attraverso una frase di Goethe alla fine del libro, la sua operazione dalla moda diffusa dei romanzi gotici contemporanei) stanno a dimostrare l'atteggiamento morale dell'autore.

Ne "*Il demone*" Lermontov delinea il suo personaggio in negativo, riuscendo a costruire una figura antierica, tra le più memorabili e amate del romanticismo, passionale e consapevole dell'assenza di passione che caratterizza il suo mondo. "*Il demone*" è un riferimento obbligato. La coscienza del male, in quel personaggio, pare fondersi col sacrificio insito nel desiderio, invece la sua passione è inconscia per questo destinata a distruggere, come avviene. Nel poema di Lermontov emerge questa figura inconsciamente scissa e per questo tanto più pericolosa (tra le varie rielaborazioni del poema, solo l'ultima, la sesta, vede il demone vittorioso, non l'ultima, l'ottava, segno di un ripensamento rispetto a un'intuizione troppo estrema per i tempi in cui fu elaborata). Santi sembra raccogliere l'eredità romantica forzando i termini della questione: l'incongruenza principale del nostro tempo appare nella paradossale convivenza tra lo sviluppo esponenziale delle possibilità tecnico-scientifiche e l'incremento di fenomeni di violenza su diversi livelli. Occorre chiarire che la scissione, contraddistinguendo le nostre facoltà psichiche, denuncia l'irrimediabile ambiguità della nostra natura che, però, stratificazioni culturali millenarie hanno semplificato in una dicotomia assoluta. Il libro di Santi, sotto questa luce, appare come un poema dell'unità che tenta di svelare la complessità "naturale" dei nostri comportamenti, soprattutto attraverso la personalità di Federigo, colui che sconfiggendo il vecchio uomo (il fratello Abramo) diverrà la nuova realizzazione, l'uomo nuovo, re incontrastato del "potentato del male", segnato dalle malattie, non esistenziali ma concrete, che portano alla confusione e all'obnubilamento della memoria, che creano una nuova disposizione nei confronti delle cose e che implicano un diverso orientamento nello spazio e nel tempo. Partendo dal demone di Lermontov avremmo potuto applicare al romanzo di Santi una lunga serie di riferimenti di letteratura demonologica ma non ci è sembrato opportuno dopo aver constatata la forte componente psicologica e antierica che caratterizza Federigo (un'immane consapevolezza del proprio essere contraddistingue sia il Lucifero di Byron che il satana di Milton, per citare due modelli fondamentali).

Con questo romanzo Santi, e in particolare col suo personaggio principale giunto ai margini estremi dell'inconsapevolezza, porta alle ultime conseguenze il post-moderno e apre prospettive inedite. In

quella polvere finale e necessaria, dove il sangue è ormai prosciugato, risucchiato da una vita precedente, aleggiano gli automi, il puro movimento inconsapevole di se stesso, meccanico.

TRACCE DI SENSO: “L’esperienza della pioggia” di Stefano Loreface, Campanotto Editore, Udine, 2006 (03/08/2007)

La necessità etica che il linguaggio porta in sé, caratterizzando l’essere umano come entità scissa, separata da sé e dal mondo, trova conferma in molte operazioni condotte da autori “giovani” (categoria abusata, mi si perdoni l’uso del termine che in questa sede sembra l’unico appropriato per questioni cronologiche); in linea con quanto detto, una novità è rappresentata dalla piccola raccolta di Stefano Loreface: *“L’esperienza della pioggia”*. Vediamo in quali termini.

In cosa può essere rintracciata una risorsa imprescindibile della lingua? cosa giustifica le scelte del poeta in questione? andiamo per ordine: in primo luogo le scelte linguistiche. Loreface sembra aderire ad un modello, un’appartenenza geografica (è nato in provincia di Sondrio) che fa preferire l’accostamento colloquiale di parole semplici in una modulazione altrettanto semplice, apparentemente scontata dei significati: *“prendi i pochi pezzi rimasti”*, *“è nella mancanza il nostro andare incerto”* (*“prendi i pochi pezzi rimasti”*, p. 11, vv. 1 e 15), la rimanenza nella mancanza è una concettualizzazione troppo vicina al pensiero di una realtà così “nostra” da non lasciarci indifferenti. Processo del recupero (riciclo?) prima della fine di “un” mondo, l’eredità di un passato, ancora prossimo, estremamente distruttivo, annichilente. L’andamento del verso non conserva nessuna violenza, nessuna impennata isterica o moralista, nessuna scissione, ma solo il ricorso ad un’esigenza, quella della parola che parli per ristabilire un contatto, senza creare separazioni: *“per avere il coraggio di chi passa e non si ferma”* (*“col fiato avanti”*, p. 13, v. 3). Il tema del passante (con tutti i riferimenti concettuali ad una linea di pensiero “francese”) si riallaccia a quello etico della lingua: il passante ammicca e passa, coglie un messaggio per depositarlo in maniera assolutamente momentanea, senza pretese o forzature di sorta, nella sua stessa fine (nella sua stessa morte? nella verità di un attimo così lampante da eccedersi nella sua stessa sobrietà). *“presto saranno i passanti/ agli angoli/ con un bisbigliare compatto/ che non c’è tempo/ e quel che rimane è diviso/ come gli amanti nel farsi l’amore/ senza mai dire abbastanza/ per quel che sarebbe/ sparsi soltanto/ a rigare il fondo del cuore”* (*“certe ferite che rimarginano”*, p. 15, vv. 4-13), ecco come lo smantellamento di una tradizione si attua nel tentativo di ritrovare un percorso apparentemente smarrito (probabilmente così vicino da creare una distorsione dello sguardo e dei sensi in genere), un sentiero interrotto dall’attesa di un’esteriorità che riconfermi il passo. Questa operazione è la più rischiosa, la lingua è già nel suo uso, lo sa il poeta che confida nel passaggio, nel suo gesto concreto e sfuggente, vivo in questa oscillazione inappagabile. La sensazione di precarietà (la verità di una precarietà etica che si riflette nella realtà sociale), la necessità, così luminosa in superficie, di trovare sicurezza nell’attraversamento continuo, da un amore ad un altro, da una parola all’altra, rende il “nostro” tempo (il tempo di sempre, la sua stessa inesistenza) necessario, unica compattezza nel brusio e nel chiacchiericcio.

Questi piccoli segnali, i versi che si susseguono come frasi slegate e svincolate da qualunque astuzia tecnica, comunicano il messaggio del continuo trapasso che ci con-viene (che viene insieme a noi nella nostra convenienza: *“tutti compatti, vicini, schiacciati”*, p. 17, v. 1; *“un corpo contro un altro corpo/ con tutte le lingue, tutti gli accenti/ di un popolo in fuga”*, p. 19, vv. 4-6).

L’operazione si stende, componimento dopo componimento, come un’esigenza perpetua, non si tratta di nominare nella tensione (o paura) del possesso, ma di elargire la lingua con generosità e giustizia, nella reazione ad uno stimolo: *“perché l’orizzonte da qui non lo vediamo/ è un rumore/ come di labbra aperte per troppo caldo”*, questo è il modo di dire del limite - nessuna volontà - l’azione come azione (forse per questo si avverte un significato nell’apparente insignificanza di un movimento sinestetico, per realizzare un sentire diffuso e indivisibile, non stigmatizzabile attraverso la distinzione dei sensi).

Una traccia quasi inavvertibile di senso è ancora nei passi: *“le spalle giù nei vicoli/ quelli in ombra/ che non hanno memoria/ se non di passi”* (*“in ritardo”*, p. 28, vv. 13-16). Come dire, in questo autoesilio, giustificato da una carenza reale di valori di riferimento, la periferia in cui esistiamo continua a mantenere, nella sua stessa marginalità, la propria effettività, il proprio “modus vivendi”.

L'opera è uno scarto di passi: *“salvare è donare/ salvare è silenzio, dopo”* (*“quel essere distanti che si ricompono”*, p. 34, vv. 7-8), ripartire dai resti per salvare, risuscitare attraverso la gratuità del dono, e la lingua è il “dono”, nel suo procedere si disfa, la parola decade nel momento stesso della sua comparsa, la vita è già nella sua morte: *“Tomba ancor calda d'un grigio di vita uterina”* diceva Hopkins, nella consapevolezza è già contenuta la salvezza.

E la scrittura, la poesia in particolare: *“estende senza chiudere, annusa il sangue del dentro/ e sta al limite/ dove non pesa/ dove non descrive/ dove non spiega più”* (*“con i polsi slogati, tesi”*, p. 43, vv. 10-15) cioè restando nel limite del mondo in cui è collocata non possiede più consistenza impositiva, né libera né coercitiva, né democratica fino al lassismo, né totalitaria fino all'abuso, la poesia riapre il mondo nel mondo (secondo una definizione cara a J. L. Nancy).

La poesia, questa poesia, ci suggerisce di *“rispettare l'esclusione che appartiene”* *“per reagire all'abbandono/ per evitare l'amore accaduto/ che è successo/ e chiederci ancora/ cos'eravamo”* (*“togliere l'indolenza dalle dita”*, p. 46, v. 7 e vv. 11-15), per questo anche chi ha letto deve cogliere il “dono” nella speranza di fare sua l'abitudine di *“dare per nuovo ciò che abbiamo avuto”* (*“li rende simili il restare”*, p. 52, v. 3) e in tal modo *“essere cacciatori/ e stare sulle tracce”* (*“riconosco ch'è passato un anno”*, p. 54, vv. 12-13).

Postfazione (di Giuseppe Cornacchia)

La capacità di dialogo di Gianluca D'Andrea risulta accresciuta e arricchita dall'insieme delle letture -ma anche traduzioni e un testo autonomo preliminare- offerte a "nabanassar" in tre anni, letture che volentieri rilasciamo in file unico .pdf per comodità di consultazione e primo rendiconto.

E' opinione diffusa che la generazione dei trentenni abbia grossomodo esaurito la spinta che l'aveva caratterizzata nel decennio passato, spinta concretizzata in numerose antologie e articoli di costume, prima che di critica letteraria. Lo stesso portalino "nabanassar" ha via via perduto la verve, vuoi per l'allentamento dei contatti personali tra i membri di redazione, vuoi per naturale evoluzione e vicende personali. Si e' di molto affievolita la proposta nel nostro sito italiano, mentre e' ancora allo stato di gestazione in quello inglese.

Una domanda e' quindi d'obbligo: cosa farci con la poesia nel 2007 ma, soprattutto, cosa fare dell'aspetto legato alla comunicazione poetica in rete? La diffusione dei blog ha contribuito a disperdere le forze; le competenze si fanno dubbie, annacquate dall' have-your-say del web 2.0; e un clima da parruccheria tiene basso il livello dello scambio. Soprattutto, manca la tensione al risultato complessivo, all'opera compiuta che infine giustifichi lo sforzo.

Ecco dunque che il librinio di D'Andrea vorrebbe invitare ad un cambio di rotta, ad una produzione meno giornaliera di parole, ma diluita, un insieme di sassolini che tracciano una via e che, nel caso di Gianluca, indicano un'evoluzione nel rapporto con la propria personale ispirazione artistica, che poi e' di matrice schiettamente filosofica.

Dall'Inno metalinguistico sproiettato che apre il volume e insiste sul dualismo fra ritornare e stornare in itinere, con quest'ultimo a creare un mondo, si passa al mondo realizzato e nominato: Wallace Stevens, Luciano Neri, Gabriel Del Sarto, Massimo Gezzi, Marco Simonelli, Jorge Guillen e Gary Soto, Valerio Magrelli, Jacopo Ricciardi, Teresa Zuccaro, Flavio Santi, Stefano Loreface. Se c'e' un servizio che uno studioso vicino alla prassi, quale D'Andrea si e' rivelato in questo inizio di percorso, doverosamente deve alla comunità dei poeti e dei lettori, questo e' offrire la propria interpretazione delle opere, facendone a sua volta un'Opera.

E' dunque con piacere e con mio vivo ringraziamento per la sua amicizia telematica, che raccogliamo questi scritti per offrirli alla rete, contribuendo alla tessitura delle maglie importanti: poeti e studiosi che scrivono e leggono opere di altri poeti e altri studiosi.

Giuseppe Cornacchia
www.nabanassar.com

settembre 2007

INDICE

Presentazione	2
Inno metalinguistico sproiettato (23/05/2003)	3
The Snow Man di Wallace Stevens (18/10/2003).....	4
Dal cuore della carne alla periferia dell'occhio, approcci per una nuova mappatura del mondo: “Dal cuore di Daguerre “ di Luciano Neri (30/12/2003)	5
Lecture: re-interpretare il mondo attraverso i testi: “I viali” di Gabriel Del Sarto, ed. Atelier, 2003 (15/09/2004).....	7
Lecture: re-interpretare il mondo attraverso i testi: “Il mare a destra” di Massimo Gezzi, ed. Atelier, 2004 (03/10/2004).....	8
Lecture: re-interpretare il mondo attraverso i testi: “Sesto Sebastian” di Marco Simonelli, Lietocolle, 2004 (23/10/2004).....	10
“Los jardines” e “Árbol del otoño”, di Jorge Guillen – “Field”, di Gary Soto (04/06/2006)	11
L'AMBIGUITÀ MORALE: riflessioni (didascalie) per “Disturbi del sistema binario” di Valerio Magrelli (Einaudi, Torino, 2006) (04/06/2006)	12
COME FLUIRE DELLA VITA: “Plastico” di Jacopo Ricciardi, Il Melangolo, Genova 2006 (24/09/2006).....	19
L'UMILTÀ AMBIZIOSA: l'onestà delle parole in “Al Mondo” di Teresa Zuccaro, Sinopia, Venezia 2006 (10/11/2006).....	21
CONSTATAZIONE E INESPLICABILITÀ, rinunce e denunce morali. Il romanzo “L'eterna notte dei Bosconero” di Flavio Santi, Rizzoli 2006 (20/12/2006)	24
TRACCE DI SENSO: “L'esperienza della pioggia” di Stefano Loreface, Campanotto Editore, Udine, 2006 (03/08/2007)	27
Postfazione (di Giuseppe Cornacchia).....	29