



# L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: **Alessandro Broggi, Stefano Salvi, Italo Testa**  
ISSN 1973-2740

NUMERO 12

## ANTONIO PORTA E NOI

Editoriale, di Stefano Salvi 3



### IL DIBATTITO

#### L'EFFETTO PORTA

Gian Maria Annovi	7
Vincenzo Bagnoli	17
Eugenio Gazzola	20
Niva Lorenzini	23
John Picchione	25
Stefano Raimondi	27
Alessandro Terreni	31
Adam Vaccaro	41

#### ERMANN0 KRUMM SAGGISTA

Introduzione	48
Fuori dall'umano: il deserto	52
Porta alla svolta degli anni '70	63

#### DOSSIER PORTA

Maria Corti	88
Maurizio Cucchi	89
Elio Grasso	91
Giuseppe Pontiggia	92
Fabio Pusterla	93
Maria Pia Quintavalla	98
Giovanni Raboni	102
Cesare Viviani	103
William Xerra e Antonio Porta	105



### OMAGGIO IN VERSI

Nanni Balestrini	109
Donatella Bisutti	110
Maurizio Cucchi	111
Alessandro De Francesco	112
Enzo Di Mauro	113
Gilberto Finzi	114
Biancamaria Frabotta	115
Ermanno Krumm	116
Vivian Lamarque	117
Valerio Magrelli	118
Giorgio Manacorda	119
Franco Manzoni	120
Guido Oldani	122
Michael Palmer	123
Stefano Raimondi	127
Silvio Ramat	128
Nelo Risi	130
Edoardo Sanguineti	131
Antonello Satta Centanin	132
Gregorio Scalise	133
Paul Vangelisti	134
Pasquale Verdicchio	136
Carlo Villa	139



### LETTURE

Antonella Anedda	141
Alberto Casadei	143
Matteo Fantuzzi	148
Federico Federici	150
Alessandro Fo	153
Tomaso Kemeny	159
Matteo Lefèvre	162
Pierre Lepori	165
Paola Loreto	168
Paolo Maccari	171
Mary B. Tolusso	177
Gianmario Villalta	181

#### I TRADOTTI

Pierre Alferi tradotto da M. Zaffarano	187
Antonio Campo tradotto da E. Coco	189
Durs Grünbein tradotto da A. M. Carpi	205
Michel Houellebecq tradotto da I. Testa	210
Salah Stétié tradotto da P. Cantù	215
Christophe Tarkos tradotto da I. Testa	217
William B. Yeats tradotto da B. Tarozzi	222



## EDITORIALE

Il nuovo numero de “L’Ulisse” raccoglie interventi, testimonianze e testi *in omaggio* dedicati ad Antonio Porta, di cui ricorrono quest’anno i vent’anni dalla morte; non abbiamo voluto sottrarci ad un nostro contributo di riflessione, su di un’opera che tanto ha contato nelle nostre vite. Pensiamo a quanto decisive siano certe domande, sempre cocenti, odierne. Guardiamo a soluzioni, nitide – oggi più che mai – per dare conto del/nel tempo *in minuscolo* (sociale, storico), e per trarre – trarne – un “analogo linguistico” di sé...

Dove situare l’“io” (meglio: “il personaggio *io*”)? Dove situare l’“esterno”? Nell’Essere autenticamente: è il cancellare la *presenza personificante* – individualizzante, sempre regrediente ecc. –, tolta, per edificare l’*intervento dell’opera*: che presenta i tutti, il volto dell’altro; tolta per porre il “dialogo”; e per *cartografare* ciò che avviene (scostando quanto mina gli occhi, distoglie) – con parole, soprattutto con un “ruolo”, ponendolo in gioco nel proprio agire... Davanti a quanto ci decostruisce... Essere *in avanguardia*: un “sì” posto in faccia all’esito di morte della nostra epoca. Lucidamente. Queste, tra le molte, le risposte che ci giungono dalla sua opera.

Porta, dunque, è personalità ad alto “grado di apertura”, che ha rappresentato un *ponte*, una possibilità di legame tra *scuole poetiche* (diverse, spesso distanti), e generazioni; restiamo, molti, certo diversamente, il *noi* di questa influenza – continua a parlare Porta, a un *noi* che comprende e investe tuttora l’opera di tanti.

Si è voluto interpretare questo percorso testimoniando "l'effetto Porta" sia sugli anni '70 della poesia italiana, che nei successivi (con, dunque, una apertura a tre generazioni, che arriva a toccare autori che hanno iniziato a scrivere negli anni '90): in questi termini abbiamo commissionato saggi e interventi, a poeti e a critici, incoraggiandoli a guardare alla sfera della loro attività per chiarirne i nessi con l’opera e la presenza di Porta. Inoltre, se il numero di *interventi* alla scomparsa già testimoniava il solco lasciato nella vita pubblica e privata, a tale *corpus* di testi abbiamo anche voluto richiamarci per dare conto di questo impatto: nella sezione “Dossier Porta” si raccolgono dunque alcuni dei più significativi interventi apparsi nel corso del tempo.

La vitalità e la generosità della figura di Porta si misurano anche dal gran numero di poesie a lui dedicate dopo la morte da molti dei maggiori poeti italiani: di tali opere qui raccogliamo qualche significativo esempio.

L’indagine su “Antonio Porta e noi” comprende anche un omaggio alla figura di Ermanno Krumm, la cui attività come saggista per tanti versi già incrociava l’opera di Porta, proprio in essa vedendo lo snodo e il crocevia generazionale della poesia degli anni ’70.

*La statura delle cose - Poesia e metamorfosi nel '900* è un libro – ad ora rimasto inedito – di saggi al quale Ermanno Krumm ha lavorato instancabilmente, terminandolo negli ultimi giorni di vita. La sezione “Ermanno Krumm saggista”, grazie alla generosa concessione di Milena Barberis, propone tre capitoli da questa opera: il saggio introduttivo e quindi i capitoli *Fuori dall’umano: il deserto* e *Porta alla svolta degli anni '70*.

Abbiamo voluto bipartire i materiali raccolti in “L’effetto Porta” (che riunisce i contributi saggistici o testimoniali) e “Omaggio in versi” (dove sono testi in memoria, di versi).

Predisporre coordinate d’analisi (nell’opera, e nella figura intellettuale) la sezione “Antonio Porta e noi”. Raccoglie contributi di Gian Maria Annovi, di Vincenzo Bagnoli, di Eugenio Gazzola, di Elio Grasso, di Niva Lorenzini, di John Picchione, di Stefano Raimondi, di Alessandro Terreni, e di Adam Vaccaro. Con i testi di “Dossier Porta” si pone sguardo alla vicinanza – magari nell’esperienza dei versi, o personale – e amicizia, che idealmente prosegue qui con pagine di *testimonianza diretta* della figura di Antonio Porta: sono i contributi di Maria Corti, di Maurizio Cucchi, di Giuseppe Pontiggia, di Fabio Pusterla, di Maria Pia Quintavalla, di Giovanni Raboni, di

Cesare Viviani, e (con materiali che documentano i momenti di una collaborazione tra due diverse arti) di William Xerra.

In “Omaggio in versi” viene la parola dei poeti, e mostra testi in memoria di Antonio Porta: di Nanni Balestrini, di Donatella Bisutti, di Maurizio Cucchi, di Alessandro De Francesco, di Enzo Di Mauro, di Gilberto Finzi, di Biancamaria Frabotta, di Ermanno Krumm, di Vivian Lamarque, di Valerio Magrelli, di Giorgio Manacorda, di Franco Manzoni, di Guido Oldani, di Michael Palmer, di Stefano Raimondi, di Silvio Ramat, di Nelo Risi, di Antonello Satta Centanin, di Edoardo Sanguineti, di Gregorio Scalise, di Paul Vangelisti, di Pasquale Verdicchio, di Carlo Villa.

Concludono il numero la parte antologica di “Lecture” e de “I Tradotti”. Nella prima sezione si accolgono testi di Antonella Anedda, di Alberto Casadei, di Matteo Fantuzzi, di Federico Federici, di Alessandro Fo, di Tomaso Kemeny, di Matteo Lefèvre, di Pierre Lepori, di Paola Loreto, di Paolo Maccari, di Mary B. Tolusso, e di Gianmario Villalta. “I Tradotti” raccoglie Pierre Alferi tradotto da M. Zaffarano, Antonio Campo tradotto da E. Coco, Durs Grünbein tradotto da A. M. Carpi, Michel Houellebecq tradotto da I. Testa, Salah Stétié tradotto da P. Cantù, Christophe Tarkos tradotto da I. Testa, William B. Yeats tradotto da B. Tarozzi.

In conclusione, preme ringraziare Rosemary Liedl Porta, per l’indispensabile generosità con la quale ci ha messo a disposizione il proprio archivio di testi saggistici e poetici, raccolti in tanti anni, e dedicati ad Antonio Porta. Tali molti dei contributi nelle sezioni “Dossier Porta” e “Omaggio in versi”.

*Stefano Salvi*

## **IL DIBATTITO**

*L'EFFETTO PORTA*

## «CON TUTTE LE DITA RECISE CADUTE»: UN APPUNTO SU DI ME E QUATTRO APPUNTI SU PORTA E ALTRI POETI

1

/io/

Quelli che seguono sono solo appunti senza pretesa di coerenza, quasi note di diario, ed è proprio sfogliando uno dei miei vecchi quaderni, che ho potuto ricostruire e datare il mio primo incontro con Antonio Porta. L'anno è il 1994. La scena è quella della mia adolescenza. Le distese di campi coltivati alternate da ceramiche della pianura emiliana. Il torpore dei paesini della provincia, brutti di una bruttezza ancora più dolorosa perché inconsapevole. Un ragazzo di sedici anni, interessato alla poesia, cresciuto in uno di questi paesi atroci, non ha davvero molte possibilità di incontrare interlocutori capaci di dargli consigli. Con la mia prima raccoltina di versi, rimasta poi fortunatamente inedita, mi presento dunque all'ufficio dell'unica persona che – nella mia (ora lancinante) ingenuità – mi sembrava poter rappresentare un'autorità in materia di libri: la bibliotecaria del paese. Può sembrare l'inizio di una storia patetica, eppure, proprio tra le quattro mura di quell'ufficio ho sentito per la prima volta il nome di Antonio Porta. La bibliotecaria, infatti, che non era poi così sprovveduta, era stata un'amica di questo «famoso poeta milanese» (disse così) che io ancora non conoscevo. Se un improvviso attacco di cuore non lo avesse portato via pochi anni prima, mi confessò, mi avrebbe indirizzato a lui. A distanza di quindici anni, ora che mi sembra di conoscerlo come se avessimo dialogato a lungo, so che Porta le avrebbe davvero lette quelle poesie e che mi avrebbe di certo scritto una lettera gentile, facendomi notare le ingenuità e consigliandomi qualche buon libro. La lettera non ci fu, eppure proprio quel nome – Antonio Porta – è forse una delle ragioni per cui, ancora oggi, continuo a scrivere e a occuparmi di poesia. È proprio partendo da Porta che ho iniziato a leggere, in un angolo di quella biblioteca di provincia, l'antologia de *I Novissimi* e credo che la mia percezione di quei poeti, a tutt'oggi, derivi dalla prima lettura *à rebours* di quel volume: una lettura che viola – nella pratica – l'impostazione voluta da Alfredo Giuliani. Porta, infatti, nelle intenzioni del curatore, chiudeva l'antologia, e la chiudeva con un testo, *Aprire*, che – come ha notato recentemente Sanguineti in occasione del convegno bolognese *Antonio Porta: il progetto infinito* – produce una sorta di «allegoria critica», che nega, concettualmente, la fine del libro, il suo chiudersi. Chiudendosi con *Aprire*, *I Novissimi* si fa opera meta-testualmente aperta. L'ultima parola di quel volume è – e non a caso – “porta”, una porta aperta sul retro e da cui sono entrato – o sgattaiolato – per poi scoprire gli altri autori antologizzati. Non furono però solo *I Novissimi* ad aprirsi per me con Porta, ma la curiosità per un tipo di poesia molto diversa da quella che ero abituato a leggere e che identificavo con un termine oggi molto vago ma all'epoca sufficientemente evocativo: sperimentale.

Negli anni successivi lessi tutto quello che potevo, riempiii molte lacune poetiche del mio Novecento, che si limitava ai grandi nomi italiani ed europei, e in un certo senso – per dirla con Montale – “attraversai” un secolo, almeno sulle pagine. Quando uscì il mio primo libricolo di poesia per le Edizioni L'Obliquo, un piccolo ma attento editore verso cui m'indirizzò Marco Belpoliti, la mia scrittura era trasformata, anche grazie alla lettura fulminante di Zanzotto, che per quel libretto si produsse in un curioso editing telefonico, intervenendo su un testo che gli avevo dedicato. Mi suggerì di tagliare il verso finale e di aggiungere – come titolo – un «bell'asterisco» che «rende bene il senso d'impronunciabilità del male che viene nominato». E così feci.

A rileggerlo ora, quel libretto del '98, non mi sembra poi tanto male per un ventenne, pur immerso nel «coro di citazioni»<sup>(1)</sup> di un Novecento spettrale e incenerito. Non mi sono così stupito di trovarci anche lo spettro, o meglio, la traccia sindonica di Antonio Porta, in particolare nell'immagine ossessiva delle dita tagliate che ricorre nell'ultima parte, una serie di testi intitolata *MAIUSCOLE (da dirsi in piedi)*:

ECCO  
SALVARTI NON POSSO  
SALVARTI NON RIESCO  
DI BIANCO DI BIANCO  
LE MANI SCARTATE  
DI TEMPO  
PERDUTO IL RESPIRO UNA SERA  
LE BOCCHE PIÙ NIENTE  
RIMASTO

NO CARNE NO TEMPO

PIÙ NIENTE RIMASTO DI VENTO  
DI TEMPO

LE DITA SPEZZATE  
CORROTTE

Rileggendo l'ultimo verso («le dita spezzate / corrotte»), anche alla luce della tensione ritmica del testo, non ho potuto fare a meno di sentire una certa aria di famiglia. A orecchio, ci ritrovo ora il verso che ho posto come titolo a questi appunti, «con tutte le dita recise cadute», contenuto ne *La scelta della voce*. Autosuggestione? Non credo. Anzi, che il *reminder* provenga proprio da quel testo mi sembra particolarmente indicativo perché in quelle poesie – in maniera ancora rozza ma consapevole – stavo scegliendo la mia voce. Una voce già crudele e nel tempo sempre più incrudelita anche grazie – ma ovviamente non solo – alla lettura di Porta, alla sua capacità di incidere, chirurgicamente, la pagina. Se esiste infatti una “funzione Porta” nella recente poesia italiana, essa ha a che fare soprattutto, come ha scritto Fausto Curi (che per primo ha utilizzato questa espressione applicandola al contesto della poesia italiana del secondo Novecento), con la crudeltà, da intendersi però, è opportuno precisare, non solo come «pulsione a ferire e a lacerare»<sup>(2)</sup>, ma principalmente nel senso attribuitole da Artaud in una celebre lettera a Jean Paulhan. Intendo, insomma, crudeltà come «rigore, applicazione e decisione implacabile, determinazione irreversibile, assoluta»<sup>(3)</sup> non tanto, o non solo, nella pratica della scrittura ma nella volontà di sperimentazione, nella costante ricerca di quelle che Porta, commentando Lautréamont con la mano destra e chiosando Artaud con la sinistra, definisce «forme battenti»<sup>(4)</sup>. La crudeltà portiana sta anche nel rigore della sua continua ricerca di forme nuove, che fa della sua opera, ora che la si può fruire con più agio grazie all'edizione Garzanti curata da Niva Lorenzini, un enorme laboratorio, dove – seguendo il percorso dei medesimi elementi – si assiste a continue trasformazioni, al formarsi di precipitati inaspettati, di sostanze differenti. Occorre però essere parecchio cauti nell'impiegare l'espressione “funzione Porta” nel contesto, ad esempio, della poesia della generazione nata nel decennio a cavallo tra il 1968 e il 1978. Troppa la distanza storica, troppo diverso il contesto sociale e, soprattutto, fluttuante il giudizio su quell'esperienza che si è chiamata neoavanguardia. Chi appartiene a quella generazione, non poteva di certo operare poeticamente “a partire da” Sanguineti, Rosselli o Zanzotto. Tre nomi – tra i molti altri possibili – che rendono l'idea della magnitudo di potenzialità sperimentali iniziate negli anni Sessanta. Anche per questo, poco fa, ho parlato di Novecento spettrale e incenerito e di traccia sindonica. Se il testo è un corpo (sull'argomento mi ritengo abbastanza ferrato) esso è anche tessuto, e l'incontro, il contatto tra testi può produrre l'apparizione di sagome, tracce, contorni non completamente volontari, soprattutto se – di mezzo – si frappongono i testi-schermo di quegli autori che hanno, per così dire, mediato direttamente tra gli Zanzotto, i Sanguineti, le Rosselli e la mia generazione. I nomi sono noti ed è dunque inutile elencarli. E Porta, allora?

Si tratta soltanto di un'ipotesi, ma mi pare che a causa del suo percorso davvero atipico, che comprende l'escursione dalla massima estromissione del soggetto e destrutturazione del testo poetico ai modi di una poesia epistolare, diaristica e soggettiva, volta al dialogo con il lettore, Porta

operi come una sorta di caso limite, mostrando una permanenza di temi importanti in un continuo evolvere di forme: l'epitome, direi, di una poesia che resta di ricerca anche quando rifiuta di coincidere con l'avanguardia, o all'opposto, con la lirica. Credo sia chiaro che i giovani autori su cui mi soffermerò tra un momento, Elisa Biagini, Andrea Inglese, Marco Giovenale e Laura Pugno, scelti qui a titolo puramente esemplificativo, sono tutti ascrivibili interamente all'area della cosiddetta poesia di ricerca pur presentandosi come estremamente diversi tra loro. Non me ne vogliano se i miei appunti risulteranno "recisi", lontani dall'analisi coerente del loro lavoro. Tuttavia, almeno così mi pare, è possibile rinvenire nella poesia di tutti e quattro, nonostante siano scarse da parte loro le dichiarazioni a riguardo, la presenza di quelle tracce sindoniche portiane a cui accennavo poco fa, o perlomeno la sagoma in controluce di questo poeta

*/taglio/*

2

*/biagini/*

nel primo libro importante di Elisa Biagini, *L'ospite*(5), sembrerebbe facile individuare alcune delle tematiche più caratteristiche della poesia portiana, come l'ossessione per il corpo e quella per lo sguardo (modulata secondo i modi della pulsione autoptica descritta da Cortellessa) e una certa crudeltà di fondo. Nulla vieta di pensare che siano soprattutto altri i riferimenti (Celan, ad esempio, o Benn), eppure, lì dove è avvenuto un contatto con il modello portiano, non è infrequente ritrovare delle spie macroscopiche: le tracce sindoniche di cui parlavo prima. Lo si verifica, ad esempio, in questo testo, che riporto per intero:

Mi mostri le ferite, da soldato  
la tua battaglia  
contro un'altra te che ti consuma  
negli occhi, nelle ossa  
nella pelle  
che ha tagliato i tuoi tendini da tempo,  
il filo tutto interno che ti tiene,  
*palombaro che più non risale.*

L'immagine del «palombaro che più non risale», apparentemente innocua, assume invece in questo contesto altamente corporale, dove il corpo è mostrato nella sua debolezza anche attraverso immagini di violenza («che ha tagliato i tuoi tendini da tempo»), come l'indice di una rielaborazione originale del modello rappresentato da Antonio Porta. È noto, infatti, che Porta ricorre proprio all'immagine dell'immersione del palombaro per descrivere lo statuto del cosiddetto «poeta oggettivo» impegnato in una discesa in quello che il poeta aveva chiamato il «mare della complessità»(6):

cala veloce nelle acque dentro  
l'auto impennata, volontario  
*palombaro, con un glù senza ricambio.*

*Europa cavalca un toro nero*

Nel 1985, introducendo l'auto-antologia *Nel fare poesia*, Porta mitiga parecchio l'immagine del «palombaro suicida»(7): «poeta è colui che attraversa le stratificazioni come un palombaro, in discesa e in ascesa, e prova un'irresistibile vocazione a rendere conto di queste discese-ascese»(8). Ora, se nei versi di Elisa Biagini è in corso una riflessione sul poeta-palombaro portiano, pare particolarmente indicativo che sia alla sua impossibilità di risalire che l'autrice scelga invece di fare

riferimento, all'impossibilità dunque di "rendere conto" di un'ascesa, di una riemersione. Nel caso della Biagini, infatti, le stratificazioni di cui parlava Porta non riguardano tanto la realtà esterna, ma piuttosto un mare della complessità che si è fatto tutto interiore, interno al soggetto. Lo si vede chiaramente nello sdoppiamento tra il tu e «un'altra te» a cui l'io assiste come testimone. Se in Porta l'io è luogo di mutamento e trasformazione, apertura verso l'alterità (note le figure del nomade e del passeggero), anche la poesia di Elisa Biagini sembra nascere da una dialettica serrata tra soggetto e altro, incarnata anche dalla figura dell'ospite che dà titolo alla sua raccolta. La differenza, e qui Porta viene davvero ridotto a immagine evanescente, a semplice traccia sul testo, è che nel caso della Biagini questa dialettica non apre l'io all'altro ma provoca in realtà una continua ricaduta in se stesso (nella forma dell'implosione o della frana interna), una chiusura. Non a caso, Cortellessa ha parlato – e giustamente – di «auto-petrarchismo» e «centralizzazione dell'io»(9). È qualcosa che si riflette con forza anche nel diverso trattamento del corpo che emerge dalla lettura dei due autori. Per Porta, infatti, l'insistita presenza del corpo e l'impiego di un ricchissimo immaginario corporale funziona da strumento per dapprima eliminare e in seguito depotenziare il soggetto tradizionale, e insieme per introdurre il discorso di una contro-soggettività, un soggetto non unitario, pluristratificato, dinamico. Il corpo è insomma l'apertura massima verso le forme dell'alterità. Nella poesia di Elisa Biagini al corpo aperto portiano si contrappone un corpo asfittico, che invece di aprirsi sul mondo, sulla realtà, la ingloba, ma in forma spezzettata, come si trattasse di macerie interne prodotte da un collasso strutturale dell'esterno. Lo prova, ad esempio, l'esergo scelto per la serie *Corpo. Cleaning the House*: «the whole history of the world is in your body». Si tratta di una frase estrapolata da un'intervista all'artista americana Kiki Smith, ma indicativa anche della poetica della poetessa fiorentina: «da adesso il corpo, / che ti si chiude / intorno»(10). A questo verso, per dare un'idea della distanza dalla poetica di Porta, provo a contrapporne uno proveniente da *Passi passaggi*: «il corpo non fa barriera: si apre». Se il corpo portiano si apre, come suggerivo prima, quello di Elisa Biagini, proprio come il soggetto implicato nei suoi testi, è addirittura quasi privo di aperture, monade cieca: «corpo / liscio di muri / senza porta». Mi sembra – anche per via della suggestiva presenza del nome "porta" – un verso parecchio indicativo della volontà di continua immersione, ricaduta, discesa in se stesso dell'io di questa poesia: «voglio tornare / a me stessa». Ed è così che anche la fame di realtà portiana, la sua pulsione introiettiva, legata per l'appunto a un immaginario corporale, diviene, nell'opera di Elisa Biagini, anoressico rapporto con l'esterno, sbocconcellatura di un reale sbriciolato, sminuzzato, proprio come i suoi versi, che raggiungono, nel successivo *Nel bosco*(11), il massimo grado di contrazione

/taglio/

3

/inglese/

è curioso che, proprio come Elisa Biagini, anche Andrea Inglese non si riferisca mai a Porta e apra il suo recente *La distrazione*(12) con un esergo da Bartolo Cattafi, un poeta che anche la Biagini cita spesso tra i suoi maestri(13). Dico curioso perché il termine "palombaro" (che a me pare, oggi, desueto rispetto al più comune "sub") si ritrova anche in Inglese: penso al «palombaro di baule» di *Inventari*(14), intento all'immersione in uno spazio stipato di ogni possibile oggetto e reso nella maniera più icastica. Nella raccolta del 2001 anche l'immaginario anatomico di Inglese fa pensare alla lettura di Porta. Difficile non pensare a *La palpebra rovesciata* e all'importanza rivestita dallo sguardo in quel testo di fronte a versi come «la faccia, il bulbo oculare dal cavo del cranio», «e punge / una palpebra, una pupilla, un pelo / scossa e pausa, contrazione e coma, crampo [...] scolla il callo del volto tenuto assieme / a fatica»(15). La congestione di realia nei versi di Inglese, proprio come nel primo Porta, è indice di un campo visivo ipertrofico, iperstimolato, di una ipercezione ottica. «Ciò che resta è lo sguardo – scrive Inglese – dietro il volto che cede».

Come nel caso della Biagini, sembra però che anche per Inglese l'opera di Porta sia percepita come priva di fratture, come un *continuum* che non fa differenza tra il Porta più radicalmente antisoggettivo e quello del recupero dell'io, tanto che se l'immaginario de *La palpebra rovesciata* – quello di un volto liquefatto fino al «liquido molecolare» per via dell'abnorme percezione di un occhio spalancato sul reale – serviva per affermare con forza l'estromissione dell'io dal campo del poetico, in Inglese è impiegato in un discorso dove si assiste alla contorsione acrobatica di un io «bestia logorroica», e al presentarsi sulla scena di «io sorgivi e risorti», di una soggettività che oscilla tra il collettivo e il personale, tra il plurale e il singolare, fino ad aprirsi, nel volumetto *Bilico*(16), confluito in seguito ne *La distrazione*, a una dimensione più marcatamente sociale: «siamo tutti molto preoccupati / ormai». Interessante, insomma, che anche Inglese sembri voler «definire le immagini dell'uomo o degli uomini, delle cose e dei fatti che operano all'esterno e all'interno dell'esistenza»(17) collocandosi però assai lontano dall'avversione per il poeta-io del primo Porta. Per tornare però alla figura del palombaro, si potrebbe sostenere che essa aleggi su l'intera opera di Inglese, tanto da sigillare, nell'immagine di sprofondamento definitivo, il finale de *La distrazione*, sicuramente l'opera più matura e complessa di quest'autore:

Guardali come ostinati scendono  
e cedono ad ogni passo, e dimenticano  
a lato, indietro, poche cose, tutte  
quelle che hanno, un giornale,  
un sacchetto di semi, un bicchiere  
di plastica, ma anche i nomi  
scordano, di persone anche  
vicine, che scendono con loro,  
con l'acqua fino all'inguine,  
e poi le alghe e la schiuma sudicia  
al petto, e dopo, per la pressione,  
la difficoltà del respiro,  
quando anche la vista cala,  
scendono del tutto, la testa sotto,  
fino a capovolgersi, perduti  
i punti di riferimento, la luce  
offuscata, verde, nessuna  
possibilità di risalita, più.(18)

Credo che, nonostante non sia qui direttamente presente il termine palombaro, sia più che evidente l'elaborazione del modello portiano, trattato però in maniera tanto originale da rendere non solo pressoché nulla l'evidenza del modello, ma in maniera più importante, da annullare ogni forma di debito. Non si tratta insomma di essere portiani o di cimentarsi in un omaggio convinto, ma piuttosto di lasciare che i contatti, le tracce, diventino parte integrante di una poetica autonoma. Nuova. Di quella portiana resta qui infatti solo l'idea dello «sprofondamento», un termine impiegato da Inglese per descrivere la tecnica adottata per fare esplodere il soggetto, dove l'esplosione – io credo – non va davvero intesa nel senso della deflagrazione neoavanguardistica (lo stesso Porta parlava di testi che fossero bombe) ma piuttosto della polverizzazione dell'io in soggetto nebulare, collettivo. Il palombaro intento all'immersione nella poesia di Inglese, infatti, non è più tanto il poeta, ma un soggetto plurale, una comunità, verrebbe da dire, una società. La sua poesia (e qui Porta rientra dalla finestra) vuole essere una poesia sociale, che denunci i condizionamenti percettivi di una società che è purtroppo tuttora «*società / materasso, gommapiuma, carta / assorbente*» (*Di fronte alla luna*). E di fatti, ad assumere particolare rilevanza nell'opera di Inglese è soprattutto la violenza, la «macelleria del mondo» esercitata sui corpi e sulle cose, il che significa, nei termini del suo universo poetico, sull'intero campo del reale, dacché tutto

nella sua poesia sembra ridotto (qui l'effetto maggiore della violenza) allo stato di cosa. Lo sono i corpi di *Inventario delle carni* e *Inventario delle imprese chirurgiche*, ma soprattutto lo sono i soggetti divorati, inghiottiti: «E noi così ben divorati, ambientati, / proprio tra un canino e l'altro / a vivere mentre lui mastica / mentre ci mastica / nel mentre». Se la poesia della Biagini rappresenta una forma anoressica d'introiezione, quella di Inglese è invece bulimica, famelica. Fame portiana, disumana, animale. Si vedano allora questi versi presi a caso da *Bilico* e *Inventari*: «ci sono cani in giro senza museruola / che possono farti a brandelli un polpaccio», «gli balla in testa una buia / folla di brame animali, foia e fame / di topo e blatta, la zampa gratta ottusa». Chi ha letto Porta non può che sentire una serie infinita di echi. Vengono alla mente, ad esempio, i cani che «azzannano i passanti» di *Europa cavalca un toro nero*, ma soprattutto la potenza del suo vastissimo bestiario. Una potenza che si ritrova anche in Inglese, soprattutto quando la presenza animale diventa indice di una violenza urbana generalizzata, incontrollabile

/taglio/

4

/pugno/

già Andrea Cortellessa, riflettendo sulla presenza del corpo nella poesia italiana degli ultimi anni, invitava ad approfondire i riflessi di una “funzione Porta” in «una notevole autrice nata nel 1970, Laura Pugno»(19). Anche Stefano Dal Bianco, introducendo la raccolta *Il colore oro*, collocava la sua poesia «tra la cattiveria di un Gottfried Benn e la fisicità di un Antonio Porta»(20). È chiaro che per entrambi a incidere sul rilievo è soprattutto l'alto quoziente di crudeltà della scrittura di Laura Pugno, ovvero, per rifarmi a quanto dicevo all'inizio, il darsi di una parola radicata nell'idea di necessità – per Artaud, appunto, sinonimo di crudeltà – del mutamento, trasformazione che coinvolge non solo la parola ma soprattutto il corpo e l'identità soggettiva. È stato proprio Artaud, infatti, a sostenere tra i primi la possibilità di un'identità plurale, ad aprire il soggetto e il corpo alla prassi di quel mutamento tanto importante anche per Porta. «L'io – si legge nell'intervista di Luigi Sasso – è il territorio delle mutazioni, il punto di pressioni della storia, precisamente come accade nel processo di evoluzione della specie»(21). Proprio l'idea di mutazione – intesa anche come evoluzione darwiniana, ominazione – è uno dei tratti che avvicina maggiormente la poesia di Laura Pugno, una poesia in cui l'io scompare in un indistinto alternarsi di altri, all'universo portiano: ne *Il colore oro* è in costante moto la metamorfosi di ente in ente, di corpo e oggetti, di oggetti e parole, ma è in particolare la mutazione corporea a produrre l'effetto di una completa indecidibilità categoriale dell'oggetto e della sua lingua, quasi ci si trovasse di fronte a una completa ricapitolazione filogenetica: «creatura che diventa predatore, / perde pelliccia / si costruisce unghie // e prelingua: // cambia il basicranio, scende / la laringe nella gola / come a due anni nel cucciolo // questo, è cosa che può parlare, che è mutata». È un tema, quello della mutazione, presente anche nel conturbante e ipnotico romanzo *Sirene*, pubblicato da Einaudi quasi in contemporanea alla raccolta del 2007, ed enfatizzato soprattutto dalle numerose presenze animali, che ricordano molto da vicino l'amplissimo bestiario portiano. In Porta, i concetti di uomo e soggetto sono infatti messi radicalmente in discussione anche attraverso quello che Deleuze chiamerebbe il «divenire animale». Nella sua poesia non si tratta però tanto di divenire “un” animale, ma di assumere tratti animali molteplici, di ibridare umano e subumano, di fare del soggetto un luogo di passaggi continui, di transiti, di nomadismi. Si leggano, a titolo esemplificativo, questi versi da *Rapporti umani*:

calpestando, amico, padre e fratello, raggiunti, seduti  
sulla panchina, gracidando, a colpi di becco, l'un l'altro

*Rapporti umani*, I, 11-12

Che si tratti di uomini, rane o volatili, è impossibile determinarlo. L'orizzonte è quello dell'ibridazione. Proprio l'ibridazione (si pensi alla figura della sirena) e la metamorfosi sono categorie in cui ricade anche la poetica di Laura Pugno. Se però l'animalità portiana è sempre forza esterna, alterità assoluta che penetra l'umano, di norma con violenza, nei versi di questa poetessa si assiste a qualcosa di differente: non è infatti l'animale a invadere l'uomo ma piuttosto il contrario («entra nel leopardo», «entra nel lupo», «entra nella scimmia» (22)), per il bisogno di contatto con una dimensione apparentemente aurorale, originale, piena dell'essere, che l'autrice definisce appunto «colore oro». Di qui, credo, l'associazione costante tra questo colore e l'uovo («questo è il campo di perfezioni: / l'uovo, il colore oro», «oro fatto uovo»), simbolo appunto di una nascita continua del soggetto e della sua parola. Nonostante anche in Porta, quello di *Invasioni*, si ritrovino «parole che ritornano dentro le uova», l'universo poetico di Laura Pugno pare procedere in direzioni differenti e completamente autonome. Qui non sto però cercando figliazioni dirette ma quelle che ho chiamato “tracce sindoniche”, prove dell'esistenza di un avvenuto contatto tra superfici differenti, anche se molto lontano nel tempo, anche se mediato. Si tratta insomma di ragionare per trasparenze. Si legga allora un testo come *Intervento dell'utopia del racconto*, contenuto in *Cara*. Ne riporto solo l'inizio, sufficiente per dare conto del tipo di contatto cui mi riferisco:

Esiste la sfera d'oro l'uovo  
cerchio puro immaginato in forma  
d'uovo:  
al centro della montagna è il grande uovo  
trasparente tutta di cristallo gelatina  
medusa.

O ancora, e qui davvero si comprende come Porta sia davvero un'immagine in trasparenza nel tessuto poetico di questa poetessa, si legga lo splendido *epoca del toro* che pur non avendo nulla a che vedere con *Europa cavalca un toro nero* pare quasi un improvviso, una variazione su quel titolo («e te ne andrai / cavalcando un toro») e sull'idea di violenza generalizzata che – in maniera differente – viene espressa in quel testo: «il toro è mondo, / bestia fatta mondo, / ti rovescerai tra le / sue zampe nere // o toro bianco contro / questo toro, è / guerra». Bisogna davvero leggerla questa poesia, anche per capire che nell'animale – a differenza di Porta – la Pugno ritrova non tanto l'alterità che mette in crisi l'umano, ma una forza magica, totemica («hai / protezione, / totem»), sciamanica («spiriti animali») che permette di raggiungere la pienezza della parola, del colore oro: «tienti / con le mani nel / traversare il mare, / ti leva il toro più rapidamente / di ogni lingua e movimento / umano»

/taglio/

5

/giovenale/

prediamo ora un verso in inglese: «water (she/he) kisses (you) burn crystals». Un lettore madrelingua non potrebbe che trovarlo parecchio strano, quasi incomprensibile. Consideriamo allora l'originale italiano: «acqua bacia ardi cristalli». Qui la stranezza, chiamiamola così, è data non – come per l'inglese – dall'enfasi parentetica dei soggetti grammaticali, ma dalla loro indeterminatezza. Questo verso e la sua traduzione sono ovviamente di Antonio Porta e provengono dalla serie di brevi poesie intitolata *New York*. Leggiamo adesso un verso di Marco Giovenale preso da *Il segno meno*(23), poi confluito nel recente *La casa esposta*(24): «vuole e disvuole / lui lei, le volute e le foglie». Anche qui ci troviamo di fronte a due verbi e due sostantivi e da una particolare

attenzione al soggetto dell'azione, che – come nel caso della traduzione di Porta – è duplice. Duplicità non significa però aumento del quoziente di referenzialità ma, al contrario, sovrappiù d'indeterminatezza. Nell'opera di Porta – anche quando la tensione sperimentale viene allentandosi – l'indecidibilità del soggetto dell'azione è uno dei procedimenti maggiormente impiegati, facilitato in italiano dalla possibilità di utilizzare la terza persona singolare o plurale del verbo, che – di fatto – neutralizza il genere del soggetto. Che questa indecidibilità del genere sia parte integrante della poetica portiana lo rivela proprio l'attenzione con cui – autotraducendosi – egli si premura di indicare entrambi i soggetti possibili: «she/he». Una simile operazione è compiuta da Marco Giovenale, che ne moltiplica però l'esponente esplicitando anche la generale indeterminatezza dell'azione. Così come «lui» e «lei» possono essere pensati quali poli opposti, anche l'azione si rivela bipolare e contraria, ambigua («vuole e disvuole»). Si vedano, come esempio ulteriore, questi versi da *La casa esposta*:

Ogni notte prendono  
l'acqua del cortile. Fanno rumore.

Sarà per sfinire le radici.  
O: per staccare la metrica sorda dei fatti  
da senso legato. Anche adesso è stato.

Difficile davvero identificare il soggetto dell'azione, proprio come avviene – e le citazioni sarebbero infinite – nei versi di Porta. Un'azione, va però detto, sempre incespicante, interrotta, spezzata, che dà il senso di un procedere per scatti, ma anche del disgregarsi della compattezza del senso. È ciò che Giovenale indica con l'espressione «narrazione interdetta», un procedimento che ricorda da vicino la «frantumazione del narrato» di Porta, ricondotta da Sanguineti al sovrapporsi di singoli fotogrammi, all'«ambiguità dei frantumi»(25). Sia in Porta che in Giovenale la frantumazione, anche nel senso di sfaldamento, decomposizione, consumazione, decadimento è tematizzata ampiamente. *La casa esposta* è di fatto la storia della decomposizione di un luogo, documentata anche fotograficamente nella sezione centrale del libro. Non è poi casuale che Sanguineti abbia parlato proprio di fotogrammi, perché Porta è anche tra i primi a far ricorso a quella che Cecilia Bello, nella sua postfazione al volume di Giovenale, definisce «sintassi della visione». In entrambi gli autori esiste infatti una corrispondenza tra sguardo, lingua e forma del testo, un'ossessione per l'osservazione, con la differenza – non di poco conto – che mentre la poesia di Porta nasce da uno sguardo fisso e stravolto sulla realtà, quella di Giovenale è faticoso lavoro descrittivo di una realtà ridotta a *reality*, realtà già guardata, sguardo su un altro sguardo, dunque, ai limiti dell'inguardabile: «È il guasto intermittente dell'insegna / *reality*, giù». In Giovenale, insomma, anche la visione si potrebbe dire interdetta, fatica dell'occhio e continua restituzione dello «sciuparsi degli occhi nello sforzo».

È chiaro che qui sto solo stabilendo parallelismi generali. Nelle dichiarazioni di poetica di Giovenale il nome di Porta non compare assolutamente mai (26). Altri sembrerebbero i suoi riferimenti, tanto che assenti paiono nella sua opera anche quelle tracce sindoniche di cui parlavo all'inizio. Non basta dunque il suo lavoro di frantumazione della sintassi, o l'uso del cut-up, o il ricorso alla decostruzione del procedimento narrativo, o l'ossessione per l'osservazione e l'importanza dello sguardo o il tema dello sfaldamento, della de-composizione a stabilire se sia possibile determinare punti di contatto con l'opera portiana. Mi spiego meglio: verificare la singola presenza di questi elementi, senza riscontri testuali, anche se nella forma minima della traccia, non permette di determinare alcunché. Diverso è però se si ritrova la presenza di *tutti* questi elementi sia in Porta che in Giovenale, considerato che i due poeti appartengono a generazioni distantissime: medesime tecniche e tematiche che però producono universi testuali differenti e permettono di leggere realtà differenti. Quello che si verifica in Giovenale, dunque, non è tanto la presenza (o assenza) di un contatto mediato con Porta ma – e questo mi pare più rilevante a vent'anni dalla sua

morte – la possibilità di ritrovare nelle punte più interessanti della poesia italiana recente, una tensione alla ricerca affine a quella portiana, l'interesse per aree comuni del linguaggio e dell'espressione, pur nella patente (e necessaria) diversità delle poetiche e – dunque – dei risultati. Affinità gravitazionale

/taglio/

*mi accorgo che questi cinque appunti separati da bruschi tagli potrebbero forse corrispondere alle cinque dita di una mano. Mano tra molte possibili mani. Dita impegnate in scritture differenti, autonome, «recise», come quelle del verso che mi ha riportato alla mente il mio primo contatto con Porta: «con tutte le dita recise cadute». Come le precedenti, anche questa è però una riflessione imprecisa. Qui infatti ancora tutto accade, nulla è «caduto».*

Gian Maria Annovi

#### Note.

- (1) Andrea Zanzotto, *Su Il galateo in bosco*, in *Le poesie e le prose scelte*, Milano, Mondadori, 2000, p. 1219.
- (2) Fausto Curi, *La poesia italiana del Novecento*, Roma, Laterza, 2001, p. 379.
- (3) Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, p. 216-217.
- (4) Antonio Porta, *Su Lautréamont*, in I. Ducasse Conte di Lautréamont, *Opere complete*, Milano, Feltrinelli, 1968, p. XXIX.
- (5) Elisa Biagini, *L'ospite*, Torino, Einaudi, 2004.
- (6) Antonio Porta, *Il progetto della poesia*, «il verri», maggio-giugno 1990, p. 18.
- (7) Adriano Spatola, *Situazione della poesia*, in *Impaginazioni (scritti critici)*, San Polo, Tam Tam, 1984, p. 49.
- (8) Antonio Porta, *Nel fare poesia*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 5.
- (9) Andrea Cortellessa, *Elisa Biagini*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Sossella, 2005.
- (10) Noto anche che il testo da cui questi versi sono tratti inizia con la medesima immagine d'immersione senza ritorno del componimento che ho citato in precedenza: «Sei pronto / all'immersione? // appesantito / dalle cellule in / più, tu non / riaffiori».
- (11) Elisa Biagini, *Nel bosco*, Torino, Einaudi, 2007.
- (12) Andrea Inglese, *La distrazione*, Roma, Sossella, 2008.
- (13) Versi di Cattafi si ritrovano in calce all'ultima sezione di *Nel bosco*.
- (14) Andrea Inglese, *Inventari*, Genova, Zona, 2001.
- (15) Andrebbe qui precisato, e lo faccio in forma di appunto su un appunto, incollatura di post-it giallo su post-it celeste, che nel testo in questione – *Inventario dell'Uno* – allo sfaldarsi della faccia è associata l'immagine dello «sputo verbale», esattamente come ne *La palpebra rovesciata* il volto – l'umano – si deforma e lo stesso componimento assume connotati di viscidità, diviene «saliva», sputo.
- (16) Andrea Inglese, *Bilico*, Napoli, d'if, 2004.
- (17) Antonio Porta, *Poesia e poetica*, cit. p. 194.
- (18) Non posso fare a meno di notare la presenza dell'avverbio «più» sia nel verso finale di questa che nella poesia della Biagini, foneticamente prossimo all'interiezione «glù» impiegata da Porta.
- (19) Andrea Cortellessa, *Io è un corpo*, in *Parola plurale*, cit. p. 34
- (20) Stefano Dal Bianco, *Prefazione* a Laura Pugno, *Il colore oro*, Firenze, Le lettere, 2007, p. 8.
- (21) Luigi Sasso, *Intervista a Porta*, in *Antonio Porta*, Firenze, La nuova Italia, 1980, p. 4.

(22) Altro appunto su un appunto. Un'espressione come «entra nella volpe» si ritrova curiosamente anche ne *La rose*, testo dalla forte componente onirica, contenuto in *Metropolis*. Proprio la volpe è uno degli animali “totemici” dell'universo di Laura Pugno, che – se si leggono i testi precedenti a *Il colore oro*, risulta anche figura di passaggio verso l'universo anfibio delle sirene. Si veda ad esempio questa poesia da *Tennis*: «Splendi, stella nera, hai / messo la volpe nella scatola e non / potrà più uscire, / questa è una poesia per bambini: / togliti la camicia / tu hai gli angeli, / hai le mille lingue del ghiaccio: ti hanno lasciato / le cicatrici, / l'henna, splendi / tutto il tempo della volpe, hai il corpetto / di neoprene e di pelle di pesce, così / proteggiti: questi non sono gli angeli dell'acacia, / del veleno, /le uova della luce».

(23) Marco Giovenale, *Il segno meno*, Lecce, Manni, 2001.

(24) Marco Giovenale, *La casa esposta*, Firenze, Le Lettere, 2007.

(25) Edoardo Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 102.

(26) Si veda a tal proposito l'intervista di Luca Ariano (<http://miolive.wordpress.com/2008/09/29/luca-ariano-intervista-marco-giovenale>), dove l'elenco di autori che Giovenale indica tra i suoi riferimenti è davvero imponente.

## SU PORTA: PER SPECULUM IN AENIGMATE

È sempre difficile rendere conto del proprio rapporto con coloro che si è scelti in qualche modo come maestro o modello o predecessore, anche volendo chiamarsi fuori (ammesso che si possa) dalla dinamica agonistica descritta da Bloom; e tanto più difficile dovendo dare a questo rendiconto una portata generazionale. La profondità di Porta e la complessità con cui si sono poi articolati gli snodi del fare poetico fra le sue ultime opere e l'oggi richiederebbero una trattazione meditata e sviluppata con ricchezza d'argomentazioni. Un confronto diretto, viso a viso, è fuori di discussione. Non è questa la sede opportuna, né il tempo è sufficiente a una riflessione approfondita, né forse sarei io il più adatto a farla; mi limiterò perciò (benché non ami troppo la scrittura aforistica), a pochi appunti sparsi, personali e forse impressionistici, che servano però almeno a «mettere in rete» alcune idee, lasciando all'intervento critico di altri la possibilità e l'utilità dei collegamenti.

Anniversari, nuove edizioni ecc. portano sempre con loro sulla mappa di ogni opera poetica un gran dispiegamento di bandierine critiche che ascrivono il poeta a questa o quella scuola, lo accostano a questo o quell'altro scrittore, circoscrivono i territori occupati.

Senza la pretesa di aggiungerne una mia, senza la pretesa di segnare un territorio, vorrei parlare di ciò che personalmente ho considerato come la più importante lezione della scrittura di Porta mettendo la sua opera di fronte a quella di un altro autore, guardando il suo riflesso in essa, non tanto per introdurre un'ulteriore chiave interpretativa, quanto per far risaltare – nella distanza che li separa – quello che hanno in comune, ed evidenziare così ciò che per me ha contato. L'autore che mi viene da accostargli è il Ballard di *Atrocity Exhibition*, con il suo sguardo implacabile sull'inconscio collettivo delineato nelle forme seriali e ripetitive della città, nelle forme frattali del vivere sociale, nelle stereotipie del linguaggio: come per esempio nei *blow-up* alla Rauschenberg di Liz Taylor distribuiti su ossessivi cartelloni pubblicitari nei labirinti delle periferie.

Anche secondo Spatola, infatti, Porta si muoveva nella «zona aggrovigliata e aggressiva della lingua parlata» dove sedimenta, per usare le parole di Benjamin, la traccia di «uno spazio elaborato inconsciamente». Su questo spazio la poesia di Porta si esercita a propria volta come sguardo implacabile, teso al centro delle cose: sguardo che non è semplicemente relazione univoca soggetto-oggetto ma al contrario apertura. Sull'immagine dell'autore (soggettiva od oggettiva che sia) prevale la dinamica delle relazioni, la problematicità innescata dal gioco prospettico di sguardi differenti. Di qui deriva l'estrema attenzione alla inquadratura che si può ravvisare in Porta: in molti casi questo procedimento ha connotati decisamente materialistici, operando come tecnica di disincanto rispetto all'affabulazione iconica, al piacere dell'accumulazione. Si potrebbe parlare di metodo scientifico, perché non c'è un «teorema» (uno sguardo «precostruito»), una dottrina o una tecnica che guida ogni atto visivo: l'occhio, reso preciso strumento di misurazione, si lascia tuttavia educare dall'empiria restando però vigile a non farsi irretire nelle relazioni che scopre, attento alla rigorosa verifica della loro falsificabilità.

Lo stesso Porta, infatti, affida il suo tentativo di arrivare a una leggibilità aperta proprio alla «ricerca di una forma radicata», ossia calibrata non su gratuite alchimie del verbo, ma secondo modelli cognitivi di percezione visiva e sonora che riproducono la scansione ritmica dello spazio condiviso, già a partire dai *Rapporti umani*. Il resoconto del caos viene proposto nella congerie dei dettagli che si riflette nella stessa corporeità di un soggetto ridotto a un *qui*: si può riprendere *In re*, dove il labirinto si riverbera nell'immagine riflessa dallo specchio, o *La palpebra rovesciata*, e magari leggere in parallelo le dichiarazioni di *Poesia e poetica*, dove, rifiutato il «poeta-io» a favore dell'evento esterno, si sostiene che «li ci si specchia noi, uomini», con l'intento – attraverso la continuità così ristabilita – di «definire le immagini dell'uomo o degli uomini, delle cose e dei fatti».

Da *Aprire* a *La scelta della voce* quella che si dispiega è una «sex poetry» il cui scenario è una polifonica città-labirinto, articolata dentro e fuori e attraverso di noi, in forme che ognuno costruisce in combinazione con gli altri, su un terreno comune, e attorno agli assi dei nostri desideri. Da questo punto di vista è notevole, all'interno di *Week-end*, *l'Utopia del nomade* del 1972, che sembra per certi versi far eco alle ricerche situazioniste di Debord o a Ballard; in realtà essa è parte d'un percorso intrapreso già dall'epoca di *I rapporti*, dove infatti si cercava di definire alcune coordinate, geografiche (*Meridiani e paralleli*) o dei *Rapporti umani*. Particolarmente rilevante è, a mio giudizio, il sesto dei *Movimenti*, nel quale ci è presentata appunto una forma/città del testo che è anche forma del linguaggio/desiderio: «la città si chiama Immagine non ha limite / né centri può specchiarsi in sé stessa / luogo dove incontrarsi...».

Quella in azione in questi testi è davvero una «parola-sguardo» che sa divenire in questo modo anche parola-luogo: ossia una parola che cerca di essere un terreno d'incontro, in cui il nomade può disegnare (lo dice lo stesso poeta) il proprio volto come fosse quello di un altro (in cui l'altro potrà quindi riconoscersi, rispecchiarsi). È una linea, quella di questi versi, che arriverà fino a *Passi paesaggi*, segnando l'urgenza di un ritorno proprio all'esigenza di *comunicare*: dove il termine, scevro dalle «ansie retoriche» di influenza mediatica, rimanda piuttosto alla volontà di costruire spazio (o luogo) comune. Porta ha esplicitamente indicato la propria opzione per la *pars costruens* dell'avanguardia, sottolineando così in maniera forte, in una stagione che è pure quella del pensiero debole, la misura del proprio impegno e la fiducia nel potere determinante della cultura (la tuttora per me fondamentale proposta di una «poetica della comunicazione» viene formulata sul n. 81 di «Alfabeta», nel 1985). Consapevole della complessità e della molteplicità delle forme, non s'illude di poter sfuggire alla difficoltà: ma deriva da questa stessa consapevolezza la convinzione che occorra un'assunzione di responsabilità. L'atteggiamento di dubbio non si risolve perciò nel disorientamento, e divenendo sistematico coincide anzi con l'esatto opposto, col tentativo insomma, per quanto difficile comunque concreto, di orientarsi.

Fra metodo *scientifico* e deriva onirico-desiderante (*fantastica*), lo sguardo di Porta, che considera appunto la letteratura come «luogo delle interazioni tra storia e immaginazione», è davvero come quello di Ballard uno «sguardo catastrofico» (lo sguardo anche di certa *fanta-scienza*: viene in mente l'«occhio del purgatorio» di Jacques Spitz) che scardina le trame di spazio e tempo strutturate, cogliendo parole e cose, i loro rapporti, in stato di crisi: delineando quindi appunto il rovesciamento dei loro sensi unici già dati, secondo la strategia di prendere le immagini di contropelo, come diceva Benjamin, in una prospettiva di taglio che non esita neanche là dove fa male. L'*obliquitas* ironica sempre presente è il segno più evidente della *coscienza dello sguardo*, quella necessaria prospettiva, quel ritirarsi della voce in secondo piano che non confonde l'oggetto del racconto col racconto stesso e con il suo narrare: grazie a essa la poesia si fa sintagmatica di ideogrammi, e la «vita del linguaggio» si manifesta, oltre che nella sua ritmica fonica, nella ritmica dell'immagine, non riducendosi mai alla descrizione, ma ponendo il testo nella condizione di creare il proprio contesto linguisticamente come immagine, come *sistema di senso* consapevole della propria fragile natura di ipotesi

In sostanza il punto di maggior interesse di Porta resta per me questa poesia attenta alle proprie ragioni architettoniche, che si affida spesso al genere «poemetto» e affronta la sfida al labirinto attraverso una cartografia fondata sulla soluzione del nominare, in un aperto confronto con la molteplicità complessa e articolata delle immagini e delle loro rappresentazioni linguistiche. Quindi una poesia che si propone come risposta all'affermarsi del carattere corpuscolare degli eventi e delle immagini, e di conseguenza dello stile. Lo sguardo gettato dalla poetica degli oggetti sulla realtà fenomenologica, assunta come punto di riferimento, diventa a suo modo anche la sostanza di una sfida: riuscire a rendere pronunciabile e leggibile l'impronunciabile e l'illeggibile significa infatti

cambiarlo, sovvertirlo, ma per riuscirci occorre abbandonare l' univocità per la molteplicità dei punti di vista. La stessa *Passi passaggi*, una poesia ininterrotta piuttosto che un riflusso nel frammentismo diaristico (quindi ascrivibile al genere menzionato), contiene «la scelta della voce», fin dal titolo di una delle sue sezioni. È un programma preciso, come chiari lo stesso Porta: «c'è bisogno di *voce*» da contrapporre a quella «via verso il silenzio» (dell'ineffabile, del ripiegamento ecc.), che è parte integrante «di quella strategia del mutismo che le nostre strutture sociali perseguono, utilizzando bavagli segreti e voci false». E qui come non vedere il nostro oggi, fatto d'«individualità a comando» espresse nei «quarti d'ora di celebrità», nel caos babelico di una comunicazione che non ha nulla più di messa in comune, ma solo il frastuono ondeggiante di una piazza dominata dallo stentoreo altoparlante del *pensiero unico*?

Vincenzo Bagnoli

## LE COSE CHE PORTA

E bene respirando i nostri oggetti scendono  
Ritornano sopra uno sfondo più chiaro seguitando  
Senza affanno respirano riconoscendosi  
(*Uno e due*)

Molto presto Edoardo Sanguineti aveva parlato di fotogrammi cinematografici, di istantanee, a proposito degli strumenti compositivi di Antonio Porta. Una caratteristica particolare e stringente, anche se non unica per il tempo in cui Porta esordiva, che ancora oggi si rivela efficace e utilizzabile – Niva Lorenzini, per esempio, la rinverdisce nella sua introduzione alla raccolta completa delle opere appena uscita da Garzanti (*Tutte le poesie 1956-1989*). Inquadrature, insomma, che concentrano l'attenzione in un solo luogo circoscritto, che fermano lo sguardo e tuttavia, nel medesimo tempo, rinviano a un racconto corrente di cui possiamo solo immaginare uno sviluppo trascorso o successivo. La tecnica del fermo-immagine è appunto funzionale, prelude e prepara concretamente alla presenza dirimente dell'oggetto e dell'oggettuale nella poesia di Porta – aspetto di cui tutti gli esegeti della sua opera si sono occupati in tempi e modi diversi pur senza farne un tratto definitivo.

Le inquadrature di Porta sono aperte su situazioni minime di ferma tensione, in cui possiamo immaginare condizioni avverse e pericolose, e nelle quali tutto potrebbe essere accaduto improvvisamente, un fatto temuto e inaspettato che lascia sul campo, per l'appunto – o sul tavolo, sulle scale, sul letto – una realtà vista di scorcio, come di sfuggita, che repentinamente si devitalizza per apparire già desueta. *Still life* temporaneo, in cui il respiro, il vento, torna adagio a soffiare come una possibilità di ripresa, di ritorno. Ma insomma, da *L'enigma naturale* ad *Aprire*, vale a dire nella prima stagione di forza e di notorietà del poeta – quella tra la fine degli anni Cinquanta e la metà dei Sessanta –, la sua scrittura è piena di oggetti, o di corpi o di mondi che si fanno oggetto; e spesso li troviamo inquadrati dagli stipiti di una porta o dagli infissi di una finestra da cui un soffio d'aria scosta appena la tenda. La visione è di scorcio, a volte è un rettangolo che ci tiene fuori dalla scena e ci fa tendere gli occhi e il collo. Una porta, l'immagine di una porta che apre e chiude allo sguardo del lettore curioso, apre e chiude *Aprire*, il testo forse più famoso di Porta, quello più citato e recitato in pubblico. La cornice di una porta o di una finestra, di un varco regolare, mette a fuoco gli elementi che si sono stabiliti nella poesia: oggetti, corpi, aria, passaggi. (E come pare ossessiva, scrivendone, questa presenza di porte su porte in un poeta che si è voluto dare proprio quel nome: solo l'omaggio dichiarato a un gran lombardo del passato? Sì, in apparenza... ma è pur vero che il pungolo del varco, dell'apertura che libera o richiude abitava in posizione centrale la letteratura di quel secolo, prima ancora che di quegli anni.)

Anche il corpo umano è sottoposto a sguardi prolungati e circostanziati, penetranti, che lo riducono in modo del tutto naturale a *oggetto* – oggetto di studio, però, di analisi delle reazioni indotte al pari di una cavia – sollecitato da pressioni, deformazioni temporanee, piegamenti, attriti. Senza molto cercare, troveremmo analogie a una tale indagine nell'ambito dell'arte visiva e, in particolare, in alcune performance video di Bruce Naumann che mostrano punti particolari del viso o di altre parti del corpo sottoposti dalle mani a infiniti e comunissimi shock fisici, come un pizzicotto o banali gesti di espressione. Questa comunanza si mostra apertamente – *visivamente* possiamo proprio dire in questo caso – in poesie come *In re* e *La palpebra rovesciata*, che sono dense di fisicità articolare, carnale, membranosa; una fisicità ripresa in moduli narrativi lungo tutto il periodo dei *Rapporti*. E *Rapporti umani*, in particolare, è un viaggio dentro il corpo per assistere al suo dissezionamento e smembramento in componenti che perdono memoria dell'unità originaria per darsi viventi in proprio, automi e atomi parlanti in modo persino erotico.

(In mezzo c'è anche la poesia-oggetto vera e propria di *Zero*, episodio concretista che però sembra messo lì come una parentesi del tempo, un tributo alla pratica di quegli anni.)

L'armadio e l'orologio che aprono il primo movimento di *Cara* (che riunisce poesie composte nella seconda metà degli anni Sessanta) fungono da indicatori di confine, in pratica sono gli oggetti intorno ai quali le evoluzioni di uomini ora assenti hanno avuto luogo – e delimitano il centro stesso di un andirivieni di corpi che si presentano nelle manifestazioni più evidentemente organiche ed estetiche, nelle loro abitudini pericolose. E la poesia, in questo riassemblamento di presenze a pezzi, a ricordi, a istantanee, si trasforma gioco forza in strumento di esame e verifica dei modi per stare al mondo. Perciò le strofe si allargano sulla pagina e perdono struttura, modificano la gabbia e a volte la giocano come pezzi di un Lego, si ricollocano in disposizioni del tutto nuove secondo modalità, appunto, oggettuali, perché date come blocchi di un paesaggio in rilievo, come nel plastico di un progetto di urbanizzazione. Intanto gli oggetti propriamente detti, quelli che incontravamo da una riga all'altra, si nascondono, si spostano verso l'ombra.

“Verifica” è un termine e una azione che ritorna spesso in questo momento di Porta. Perché? Probabilmente perché richiama in gioco, e in posizione dirimente, l'aspetto tecnico delle cose, la loro misura fisica, l'ingombro volumetrico della scena: ciò che è fisicamente verificabile è quindi misurato in questa opera di ostensione del reale, di dichiarazione di appartenenza alla realtà.

*Quelli che tutti pensano* (in *Metropolis*, '69-'70) è un lungo elenco di compromissioni del linguaggio con questa realtà delle cose: sono luoghi comuni, credenze, abitudini mentali, che si rappresentano come frasi in sé concluse, concrete e vissute, oggettivate dall'uso e dall'abuso, dal prendere e lasciare; stringhe, stecche di testo che non risuonano più; parole cementificate che si danno come tali in corpo chiuso e che perciò hanno un peso e un ingombro, non già un suono. Sono l'esempio di una parola che significa solo mostrandosi: parola concreta, parola-oggetto. Le ultime frasi-modello non parlano, si aprono su niente e così astraendo si negano. Così è anche per i *Modelli*, la cui serie si esaurisce, si asciuga anzi, nell'inutilità di disporne, di conoscerne l'esistenza e la funzione.

E all'altezza del successivo *Week End*, (1971-'73) troviamo testi raccolti in una forma conclusa, come sistemati in un recipiente trasportabile. È possibile che le *Lettere* nascano da qui. E il *Rimario* che chiude la raccolta è certamente un altro esempio di questa volumetria testuale: nuovamente diffusione di parole-oggetto cui la ricercata titolazione-destinazione d'uso conduce alla privazione, anziché al contrario: la rima, che dovrebbe salvare il tono, il parlato, qui lo raffredda e lo fissa in coppia scultorea: la coppia in rima diventa una fusione indivisibile lontana dalla originaria destinazione, e così levigata, senza asperità, è corpo rivolto allo spazio, è agente tra i tanti della geometria dei luoghi. Questo aspetto fisico della poetica portiana introduce il concetto di peso e sollecita l'acquisizione del testo a un livello visivo. A differenza di altri poeti della neo-avanguardia, Porta non ha collaborato assiduamente con gli artisti di confine, di area ibrida tra testo e immagine. Ma è dalla sua particolare considerazione degli oggetti e del mondo che li contiene, che possiamo comprendere la qualità del suo versante visivo. Il suo vedere per mostrare alla luce (alla scrittura-di-luce, fotogramma, ancora).

Per altro, la cronologia dell'opera di Porta (che la nuova raccolta agevola) consente e facilita l'innesto, a questo punto del percorso, cioè alla fine degli anni Settanta, di un ragionamento sulla forza visionaria della poesia, vale a dire sulla proprietà effettivamente visiva dell'opera di Porta. Una riflessione che può iniziare proprio con le *Brevi lettere 78*, che appaiono senz'altro prodotti già inclini, *naturalmente* tesi, al versante dell'immagine: sono infatti schermi accesi su brani di realtà mediatica, storie di oggi che ripetono la danza di fantasmi sempiterni ma a noi vicinissimi: sono anche “Figure della notte” (così egli chiama uno di questi schermi); testi, in definitiva, che dichiarano il malessere dell'individuo che ha appreso e continuamente apprende lo stato del mondo; un individuo travolto da informazioni che rotolano malevoli verso di lui, generate dal nulla. Il meccanismo che produce informazioni a getto continuo, si sa, è un terrificante congegno di spaesamento che guadagna autonomia rispetto al suo creatore per riuscire a generare da sé notizie, visioni, ricordi e sempre nuovi terrori. In questo mare di flussi incrociati e sovrapposti gli oggetti

fisicamente tali e quali finiscono ai margini – pur sempre veduti e sfiorati, sebbene laterali - mentre sono gli animali la costante e unica traccia di vita. Le cose sono invece lì a sorvegliare e delimitare la scena con un taglio, si fanno confine visivo: ciascuna sequenza-schermo enumera una serie di oggetti tra loro collegati e disposti in razionale ordine di visibilità: dal quadro-contenitore ai particolari che vi sono contenuti.

I *Passi passaggi* che seguono, e che rappresentano il tratto principale dell'ultimo Porta, il più noto, provocano una caduta della corrispondenza oggettuale, della risonanza delle cose nel testo, in favore di una ricerca più accentuata, più consapevole, dei termini del fare spazio oggi, vale a dire dei confini significanti e indagatori, scientifici, della scrittura in versi e oltre i versi (in questo vedrei una connessione ideale, non automatica ma proprio ideale, come di una comune impellenza, con lo Spatola della fine decennio, tra il '78 e l'83 diciamo: entrambi raschiano le ragioni della poesia più che la poesia stessa, cercano la molla che fa scattare la scrittura: il corpo, la serie degli oggetti che attende al testo scritto, l'immaginazione).

Almeno fino a *New York*, che risveglia l'esigenza di mostrare, trasfigurando in pulsioni, l'esistenza intermittente della città più ricca di immagini del mondo, il poeta è sempre l'ospite più immaginifico, l'autore delle sequenze visive più accese che però ha perduto gran parte degli oggetti per strada; che è meno indaffarato con le cose di tutti i giorni, le cose come cose, cioè quelle che eviti per non urtarle o che utilizzi, spostati.

Nella prima metà degli anni Ottanta, infine, compaiono con una evidenza del tutto nuova i rapporti con l'arte visiva. Se fino ad allora essi erano citati, evocati, ma mai esposti con chiarezza e determinazione, rivelati e illuminati, ora essi sono addirittura dichiarati in modo didascalico: sono il passo generatore, la fonte talvolta. Un dipinto di Xerra della serie *Malinconia*; Pina Bausch alla Scala; fino al Joseph Beuys visto a Kassel, evocato ne *La lotta e la vittoria del giardiniere contro il becchino* pubblicata del 1988... Ma è visione già quasi esausta, indotta, è il racconto dell'altro, non il suo: Beuys è proprio quello di Kassel, delle querce e delle slitte con il kit di sopravvivenza, ma è Beuys e non Porta: le immagini di Porta, le sue cose, sono sullo sfondo e sono lì sul punto di dileguare. La sua poesia ha preso un'altra direzione e gli oggetti che l'hanno abitata per tre decenni sono in via di sparizione.

È il momento in cui la sua poesia prende per sempre forma di poema, di fiume che marcia nelle pianure e si amplia; che cambia stato ed esistenza. Al posto degli oggetti prende stanza un respiro più freddo, un narrare di spettri che dà vita alla fiaba inevitabile, alla saga. Un certo lasciar correre il racconto verso nessun luogo, rilkianamente aperto e impreciso.

Eugenio Gazzola  
Giugno 2009

## UNA TESTIMONIANZA IN FORMA DI LETTERA

Cari amici di “Ulisse”,

difficile per me sottrarmi al vostro cortese invito a parlare di Antonio Porta. Ma difficile anche riprendere la parola su di lui. E non perché la cura del volume delle sue poesie per Garzanti abbia esaurito il confronto con la sua scrittura: tutt'altro, ha evidenziato piuttosto quanto ancora resti da dire sul versante della filologia dei testi, sul rapporto scrittura-oralità, poesia-teatro, poesia-racconto, poesia-arte, e sulla difficoltà e i limiti, nella nostra tradizione, di una poesia civile. Qualcosa di nuovo è uscito dal recente convegno bolognese, che ha dato conferma, intanto, dell'interesse di una giovane generazione di critici per questa figura di poeta e artista a tutto campo. Ma torno alla mia difficoltà. Vorrei spiegare che non è stato semplice riaprire il contatto, quotidianamente, per mesi – tanto è durato l'impegno di revisione dell'opera di Porta – con un autore che si è conosciuto in anni giovani, gli anni dell'apprendistato critico che conducevo all'Università di Bologna con Luciano Anceschi, Ezio Raimondi, Guido Guglielmi. Un poeta che è divenuto poi un amico, una presenza familiare, un interlocutore appassionato di discussioni sulla poesia, sulle pagine del “Verri”, su “Alfabeta”, nei frequenti incontri bolognesi o nelle lunghe telefonate da Milano. Mentre lavoravo per il volume degli “Elefanti” lo avvertivo a fianco, in quel fermo-immagine rimasto indelebile per chi lo ha conosciuto: lui giovane, lui giovane per sempre, col suo sorriso aperto, la curiosità, la voglia di mettersi alla prova.

Tanto più mi sono imposta, sapendo quanto forte poteva essere il richiamo emotivo, di condurre un resoconto critico il più spoglio e allo stesso tempo il più documentato possibile, attenendomi alla storia del testo, al loro sviluppo diacronico, con l'intento di raccontare il farsi di una poesia sempre sperimentale, aperta a un progetto infinito. L'intento era fornire materiali, documentazioni utili a contestualizzare di volta in volta le raccolte, nel loro sviluppo dagli anni sessanta agli anni ottanta, per consentire al lettore la più ampia possibilità di ascolto: e per lettore io intendo in primo luogo il potenziale studente, del tutto digiuno, oggi, di nozioni e informazioni sulla poesia contemporanea, che nessun corso scolastico gli fornisce in alcun modo. Il fatto sorprendente è che proprio il potenziale lettore-studente, che di Antonio Porta ignora totalmente l'esistenza prima di mettere piede in un'aula universitaria, incontrando quei testi che parlano di violenza e denuncia, ma anche di profonda energia vitale, di totale adesione alla vita e alla morte, dapprima si incuriosisce poi si appassiona fino a lasciarsi conquistare.

Così come ero rimasta conquistata io, in un'aula universitaria del Dams, ascoltando le lezioni di Alfredo Giuliani, Parlava dei Novissimi, e a noi studenti dei primissimi anni settanta quel tipo di poesia, a cui nessuno ci aveva abituato prima, pareva incomprensibile, difficile da accostare. Giuliani invitava con insistenza il suo piccolo pubblico di ascoltatori a scrivere brevi relazioni su un testo a scelta. Nessuno lo faceva, finché un giorno io, stanca dei reiterati inviti che cadevano nel vuoto e della irritazione del docente, ho preso in mano il libretto pubblicato da Einaudi e mi sono imbattuta nella *Palpebra rovesciata*. Sì, di quel testo potevo parlare, e lo feci: vi si raccontava di un disfaccimento del viso, del corpo, umano, animale, vegetale, inorganico, in modi di una straordinaria efficacia visiva. Sentivo che la lingua, la pronuncia, si misuravano con l'impatto del suono, forzavano la sintassi, premevano sulla superficie del foglio quasi a volerlo bucare.

Vennero poi altre scoperte. Conobbi più a fondo la poesia di Antonio (così è sempre restato per me, che faticavo a chiamarlo Leo), e gliene scrissi le impressioni per lettera, senza averlo mai incontrato. Iniziò così una intensa corrispondenza, che grazie alle cure di Rosemary si è salvata e mi è stata restituita nella sua integrità. Non ho più smesso di seguirlo, questo poeta, di fase in fase: ed era ogni volta una scoperta, che mi impegnava come critico a mettere a punto gli strumenti di lavoro per stargli al passo. C'era sintonia tra noi, comprensione profonda, dopo che si era rotta la soglia della diffidenza (della resistenza?), che ognuno costruisce a difesa di sé. Era – mi aveva scritto Porta nella prima lettera del 17 ottobre 1977 – “il sentimento di attrazione / repulsione che un poeta

prova di fronte a un intervento su se stesso, come un'operazione sul proprio corpo proiettato (ma incarnato, anche) nell'opera": una sorta di timore che l'aveva portato a non aprire subito la mia lettera – mi scriveva – ma a tenerla come sotto osservazione “per un giorno, con timore e tremore”.

Il resto è stato un cammino di confronto aperto, fertile credo per entrambi. Un cammino di scoperta, di apertura, che nulla toglie alla separatezza, a quel tanto di non svelato che il testo conserva, e che consente di protrarne l'ascolto negli anni. Vorrei che si continuasse a percorrerlo assieme, il cammino, con compagni di strada venuti dopo, ma sensibili al suo richiamo. Che è innanzitutto un richiamo di scrittura, di lingua, di vitalità di lingua, come mi aveva scritto Porta in un'altra missiva del 21 dicembre di quello stesso '77 (l'anno terribile della nostra storia recente). “Fidati solo della scrittura” – mi diceva – perché lì si gioca e si decide tutto, “gioia e libertà”. Perché è nel linguaggio che il poeta “si gioca la sua pelle”, è nel linguaggio che il poeta “si chiude o si apre, anche alla vita, dopo”.

Chiusura, apertura: la dicotomia lo ha attraversato tutto, il linguaggio di Porta, passando attraverso la castrazione e l'impulso liberatorio che pervade per intero la sua lingua. Una lingua che “batte” sul presente, scandendo il ritmo della “semplice vita”, il “nascere e morire, / rinascere e volare via”.

*Niva Lorenzini*

## ANTONIO PORTA E GLI ACCAMPAMENTI DELLA POESIA

La poesia di Antonio Porta è segnata da una scrittura nomade che ostinatamente rifiuta soste definitive. Scrivere è per Porta un interminabile viaggio linguistico ed esistenziale che mira a cogliere le mutevoli manifestazioni dell'esistere. Quella di Porta, infatti, è una poesia che manda costanti segnali di passaggi e di mutamenti, sempre vissuti nella concretezza delle forme poetiche, in un costante e faticoso scontro-incontro col linguaggio. La sperimentazione di Porta non rivela solo la necessità di evitare il pericolo della cristallizzazione delle forme, il loro ridursi a manierismo di se medesime, ma una irrequietezza e tensione che esprimono un autentico tentativo di gettare lo sguardo sul reale, avvicinarlo, scrutarlo, penetrarlo attraverso le infinite possibilità offerte dagli strumenti della poesia.

Gli accampamenti poetici di Porta sono motivati da una duplice necessità: un inesauribile desiderio di conoscenza e una volontà di aprire passaggi verso altri mondi possibili, capaci di riscattare le atrocità del presente. Storia e utopia, visibile e invisibile, quindi, linguaggio in frantumi e comunicazione, rivolta contro le lacerazioni del vivere individuale e collettivo e apertura verso l'altro: sono queste le tappe più significative dell'opera di Porta.

In questo poeta novissimo, la poesia si nutre di un intenso rapporto con la cultura dell'avanguardia: da un lato essa esprime l'urgenza di spazzare via le forme usurate della tradizione e, dall'altra, è mossa dalla spinta a costruire progetti di nuovi possibili inizi. Come dire, la forza trasgressiva e demolitrice dell'avanguardia mira a progettare nuove cartografie mentali e sociali. L'abbattimento di forme convenzionali e atrofizzate di scrittura muove dal desiderio di disfare percezioni e versioni ossificate del mondo. Anche quando la scrittura poetica di Porta rincoquista, come nelle sue ultime raccolte, limpidezza e andamento comunicativo, essa non esprime una tappa definitiva o il rifiuto dei linguaggi che l'anno preceduta. Il linguaggio poetico di Porta non resta mai immobile, non si lascia circoscrivere da confini permanenti; esso si misura costantemente con il fluire dell'esistenza. "Da questo mestiere (fare poesia) si parte", egli scrive, "per bucare la pagina, per sfondare oltre i linguaggi automatizzati che una società ben pianificata vorrebbe imporre... che significato do alla frase «bucare la pagina»? Questo: uscire dalla letteratura per raggiungere quell'immagine dell'esistenza che in qualche modo intuiamo possibile... Oppure: *anche* rimanere nell'ambito della letteratura purché si identifichi "letteratura" come luogo di interazione tra storia e immaginazione, il cui prodotto è quell'immagine forte che segna ogni passaggio o trasformazione dell'esistenza" ("Chi è il poeta?", in *Il progetto infinito*, pp. 14-15).

Porta lascia alla cultura poetica italiana e alle nuove generazioni di poeti e di lettori uno sguardo intenso e ossessivo sul linguaggio e sul mondo. La sua poesia identifica ferite, orrori, angst, e tragedie della modernità, ma anche pulsioni vitali dell'esistere, la straordinaria capacità della vita di rigermogliare. Le antinomie della poesia di Porta, e al livello della ricerca formale e al livello delle dicotomie tematiche, nascono dalla stessa discordante e dualistica natura del reale.

Dalle prove iniziali (*La palpebra rovescita e Aprire*) a *Cara* e *Week-end*, da *Passi passaggi* all'ultima raccolta uscita un anno prima della morte (1989), *Il giardiniere contro il becchino*, Porta ha dimostrato una forza straordinaria di rinnovamento, la capacità di far rinascere la poesia dilatando generi e accogliendo una pluralità di registri linguistici.

In un bellissimo poemetto, "Airone", della sua ultima raccolta, i segni della scrittura sono chiamati a rinnovarsi ancora una volta per mettersi in salvo dall'immobilità claustrofobica della condizione di morte: la poesia come l'airone deve spiccare sempre nuovi voli. La presenza della poesia comporta l'assenza dell'io o il suo trasformarsi nell'altro, uniche possibilità atte a mantenerlo in uno stato di salutare mobilità e a rendere accessibile il palpitar della vita: "quando l'airone si alza come un falco / quando poi picchia giù io scompaio / il vento si fa leggero / non c'è più nessuno qui intorno / la mia penna si mette a scrivere da sola / senza occhi che la sorvegliano / il petto dell'airone è il foglio candido / ne ascolto il palpito sul morbido guanciaie dell'alba... (lo stellato mi ha attraversato senza dolore / ora sono albero, ora bottiglia" (sez. 16).

Il poeta esplora le proprietà riproduttive e rigenerative dell'airone, e quest'ultimo, come figura della scrittura e della poesia stessa, ricerca nel ventre del poeta elementi fecondativi (“Airone / mi frughi nel ventre e trovi umida sabbia / e piccole uova di rettile”, sez. 18). Il desiderio della fecondità è espresso ulteriormente dalla presenza del femminile, dalla figura mitica della madre che genera e nutre la vita con la propria placenta. Nel mondo fertile, costruttivo e amoroso delle madri non c'è posto per gli impulsi distruttivi dei padri (“sotto rimane nascosta / la placenta che tutto contiene, / cunicoli di dove la vita risale veloce”, sez.17). Il ricongiungimento con il principio materno rappresenta l'ultima conferma del passaggio di Porta verso le possibilità di un riavvicinamento al mondo al di là degli ostacoli traumatici della sua prima produzione. Tensioni, angosce ed antinomie non si sono dissipate, ma sono riuscite a lasciarsi invadere, tramite passaggi appena percettibili, dall'amore gioioso dell'esistere: “voglio essere una strega / con una scopa tra le gambe, airone, / ridere, ridere, ridere in volo / verso un passaggio strettissimo (il sesso di una sterilità?) / che mi succhia, mi digerisce / poi mi partorisce/in una forma che non conosco ancora” (sez. 12).

Il rinascere di Porta dimostra una problematica che va oltre i confini del singolo. La condizione dell'io non è ravvisabile al di fuori delle componenti sociali, civili, antropologiche, e politiche che costantemente informano la sua poesia. In questo ultimo poemetto, l'io anticipa la fine con serena accettazione dei limiti, nella convinzione di poter lasciare ad altri il compito di continuare il proprio dialogo con il mondo e con il linguaggio della poesia: “quando non ci sarai più né io / sarò più con te / insieme sciolti nelle acque / un altro airone, un altro sguardo / altre parole simili a queste / e chi continuerà a parlarti / ci sarà non io / e il pensiero non mi dà tristezza né gioia / ma quiete, soltanto, felicità del limite” (sez. 9). All'io basta sapere di aver tentato autenticamente una vita, quella offerta dalle possibilità della terra: “vivere un intero mattino, / questo è un risultato, la mia lingua batte su questo mattino, / voi stelle estranee siete dove siete / io rimango al di qua / in preda al vento” (sez. 9). Ecco, Porta ha lasciato a noi il compito di rinnovare la poesia di fronte a qualsiasi orrore degli eventi quotidiani e della storia che continuano a devastare la vita. Contrariamente a quanto affermava Adorno sull'impossibilità della poesia dopo Auschwitz, Porta ci fornisce gli strumenti per coltivare, come il suo giardiniere, un terreno che, malgrado tutto, dimostra sempre di poter offrire nuovi e salutari frutti.

*John Picchione*  
York University (Toronto, Canada)

---

John Picchione ha pubblicato numerosi studi sull'opera di Porta, tra cui *Introduzione a A. Porta*, Laterza: Roma-Bari, 1995.

## ANTONIO PORTA IN BOTTEGA UN RICORDO

Milano, ottobre 1988, Casa Zoiosa, Corso di Porta Nuova 34.

È lì che ho conosciuto Antonio Porta, ad un corso di poesia – e non di scrittura poetica – al quale partecipavano circa 15 persone di età differente, di professioni lontane le une dalle altre. Alcuni nomi: l'allora diciottenne e geniale poeta Giuseppe Genna, l'amico sottile e acuto ora in Danimarca, Sergio Rodà e la signora simpatica e già ben inserita nel “girone” dei poeti di Milano, Maria Pia Quintavalla.

Il corso si svolgeva in una sorta di luogo magico, strano, indefinibile, incistato tra una sorta di originale atelier e una bottega rinascimentale, dove coppi di camino, tegole progettate artisticamente e scampoli di stoffe rigate e spesse, si aggrovigliavano alla vista su lunghi tavoli da lavoro, dove forbici e matite da disegno si rubavano la scena e più precisamente la nostra scena: a quell'ora, infatti, solo noi eravamo gli abitatori poetici di quello strano e sospeso luogo. Una parete poi, fatta di tubi sui quali venivano stese le stoffe più lunghe, perimetrava il nostro spazio possibile, dove una scrivania, con delle sedie ben allineate in fila, faceva diventare il posto una classe di attenti “vendicatori” della parola. L'incontro settimanale durava circa due ore. Lì noi eravamo scoperti. Ognuno di noi sapeva bene che prima o poi Antonio Porta avrebbe letto qualcosa di nostro, qualche nostro inizio, balbettio, orrore poetico. Ma Porta solo alla fine del corso ci avrebbe chiesto di lasciargli una e dico una sola poesia, degna almeno di essere letta da qualcuno. E così abbiamo fatto. Abbiamo ascoltato, abbiamo capito e non capito quel suo discreto e quasi restio modo di parlare della poesia con la P maiuscola, propenso invece a parlarci della vita di tutti i giorni, quella dove la poesia poteva sorgere: farsi vedere. Infatti ci raccontava di tutto e questo suo modo di comunicarci il sapere e l'esperienza poetica, spesso, ci innervosiva alquanto, perché in qualche modo aveva disilluso le nostre aspettative di corsisti ingenui e desiderosi di farci leggere dal poeta famoso. Attendevamo ingenuamente da lui delle risposte ai nostri dubbi, alle nostre ambizioni non ancora radicate in qualcosa di speciale e di unico, come poteva essere, appunto la poesia. Aspettavamo forse quella parola capace di consacrarci una volta per tutte. Invece niente di tutto ciò. Antonio Porta ci parlava sì, a volte, di D'Annunzio, di Dino Campana, ma il più delle volte era d'*altro* che ci parlava, che ci raccontava con la calma di chi sapeva come sarebbe andata a finire. Ma soprattutto era della realtà che ci informava: quel reale chiamato quotidianità: vita di tutti i giorni. E solo da quel punto particolare d'osservazione, sembrava che Antonio Porta, era in grado di parlare di poesia come necessità. Di come la lingua e il linguaggio fossero gli unici strumenti possibili per la comunicazione tra gli uomini e di quanto i poeti fossero debitori nei loro confronti. E inoltre di quanto la lingua e i linguaggi, che stavano nascendoci attorno – i primi immigrati – potessero e dovessero modificare, nel tempo, il nostro idioma, il nostro modo di parlare. E qui entrava in scena la poesia. Da questo particolare angolo d'incidenza tra la vita e la parola, Porta ci rendeva chiaro come la poesia dovesse saper e poter registrare tutto ciò, a discapito della bella forma, dell'estetizzazione del senso, del logorroico e invasivo predominio di un'impudicizia egolatrica e confessionale dell'Io. Ebbene si usciva da quel magazzino/bottega pieni e confusi, carichi e arrabbiati.

“Il poeta conserva dentro di sé la sua bottega d'artista, dove lavorare la poesia, dove *fa* la poesia [...]”(1)

Le due facce della stessa medaglia – l'essere poeti e il diventarli – lottavano in quel perimetro affollato di parole ancora prive di responsabilità, ancora lontane da quella progettualità che Porta auspicava per ognuno. Di quelle sere d'inverno mi ricordo l'intensità di una comunicazione capace di giungere lenta nella distanza e certa nel suo obiettivo.

Gli consegnammo i testi il penultimo giorno, poi aspettammo il responso. Ci chiamò a turno ognuno con il proprio nome e ognuno con la sua poesia letta ad alta voce di fronte a tutti. Poi i suoi commenti sempre molto discreti e incapaci di ferirci, ma singolarmente pertinenti e centrati. A tutti disse la particolarità del testo, la sua positività, i suoi errori ma soprattutto il suo rischio all'esposizione. Eravamo contenti, eravamo scontenti? Non so! So solo che dopo quegli incontri ebbi modo di rivederlo ancora una volta soltanto, durante la presentazione di un libro di poesie, dove io, Giuseppe Genna e Ombretta Romei, incuriositi, iniziavamo a frequentare.

Lo rividi con il suo foulard al collo e il suo cardigan marrone. Parlava con il poeta Tiziano Rossi e intuivo che ci indicava come suoi corsisti, raccontandogli del bel testo che Giuseppe gli fece leggere al corso e che tanto lo colpì: un poemetto incentrato interamente sulla parola “cuore”.

Fu quella la mia ultima occasione di incontrare Antonio Porta, da quel giorno sin poi, solo le sue poesie mi hanno tenuto compagnia.

Ma la cosa strepitosa di questo incontro è stato capire come la poesia per Antonio Porta sia sempre stata un atto concreto da valutare e vivere come un qualsiasi altro gesto fattivo dell'esperienza. Un gesto capace di restare vivo proprio perché viva era la sua poesia.

Per Porta infatti la scrittura poetica poteva nascere solo da quella strepitosa “bottega”, dove il “fare” corrispondeva alla capacità, da parte del poeta, di usare concretamente la lingua e i linguaggi per iniziare quella che, nel suo testo di poetica – *Il progetto infinito* – definiva essere un'avventura linguistica.

“La poesia è un'avventura linguistica. Fare poesia significa, prima di tutto *attraversare la lingua nella sua globalità e nei suoi usi specifici*, la lingua che è in perpetuo sommovimento, la lingua quale mare in tempesta. Fare poesia è navigare, come Ulisse sulla nave di Omero [...]” (PI, p. 55)

Ma è chiaro come per Antonio Porta *fare poesia* non era solo quel pedissequo andare a capo, ma era un reale *arrivare al di là* del senso delle parole, e cioè giungere ad un gesto/oltraggio capace di portare il lettore nella trama nascosta di un ordito retrostante il linguaggio comune.

“[...] *arrivare al di là* pone l'opera di poesia al riparo da interpretazioni univoche o imposte.” (PI, p. 56)

Il suo era un percorso scritturale che sapeva prendersi la responsabilità di “bucare la pagina”:

“Questo: uscire dalla letteratura per raggiungere quell'immagine dell'esistenza che in qualche modo intuiamo possibile. Il linguaggio della poesia ci aiuta a definirla. Oppure anche rimanere nell'ambito della letteratura purché si identifichi 'letteratura' come luogo delle interazioni tra storia e immaginazione, il cui prodotto è quell'immagine forte che segna ogni passaggio o trasformazione dell'esistenza.” (PI, pp. 14-15)

È in questo percorso/progetto scritturale che il poeta diventa allora corpo/strumento dell'attenzione e della recezione: un essere/uomo dotato di “antenne sensibilissime” capaci di cogliere il reale che lo attornia. Un reale totalmente recepito introiettato, rielaborato, ingurgitato: trasformato. Qui la Storia fa il suo corso e il reale si dona come corpo cosmico al quale darsi: concedersi.

“Un poeta deve avere le antenne. [...] Si tratta di antenne linguistiche e il lavoro di un poeta consiste prima di tutto nell'interrogare la lingua, e tutti i linguaggi che in essa fioriscono (da quello scientifico a quello sportivo), per capire soprattutto una cosa: che cosa dentro una lingua si manifesta di *diverso* da quanto vi si deposita per l'azione macinatrice degli Eventi della Storia.” (pi, P. 19)

È da qui che il poeta per Antonio Porta si pone in una sorta di *stato di responsabilità* in grado di cogliere – per sé e per i suoi attenti vendicatori – ogni piccolo movimento/sommovimento linguistico, ogni minima variazione linguistica, sapendo che è nell'*ora e adesso* della parola, che il poeta diventa storia e vicenda, diventa vita e morte insieme, ma soprattutto sapendo che in questa trasformazione/registrazione, il poeta diventa mondo, diventa corpo: lettore e uomo tra gli uomini.

“Il lettore diventa necessariamente un coautore, pur dovendo tener conto dell'intenzione e del progetto dell'autore primo. Dunque, o lettore, è alla tua vita che affido la mia scrittura in versi. Fai una prova, sperimenta anche tu. Ascolta il suono della poesia, poi confessa a te stesso se è davvero riuscita a vendicare tutti i bambini.” (PI, pp. 56-57)

Ma ciò cui Antonio Porta premeva dirci, a proposito della poesia, era la sua *progettualità*. Un metodo intenzionale dell'atto scrittorio che faceva parte di un processo ben chiaro di espressività poetica. Un montaggio delle parole all'interno di un'architettura chiara e responsabile. Il potere delle parole, dunque, bisognava gestirlo nella sua complessità e nella sua organizzazione semantica. Il potere del progetto risiedeva nel fatto di poter narrare in poesia una storia e non esaurirsi in un'unica gettata emotiva del singolo testo. Porta ci ha insegnato dunque l'arte classica della composizione, dell'assemblaggio, della manifattura. La parola diventava così una parte di un tutto del senso, al quale ogni poeta doveva risponderne in prima persona. Il progettare era per Antonio Porta una possibilità in più di farsi carico dell'esistenza, intesa come la parte di un tutto indagabile disegnabile/desiderabile, nel quale intravedere delle soluzioni che solo in un lavoro continuo della lingua potevano farsi possibili. Una lingua messa alla prova, posta nella sua istanza più grande: la comunicazione.

“All'interno della *forma-poesia* si può lavorare a progetti diversi [...] il progetto appare chiaro ma la soluzione arriva solo lavorando e spesso è una soluzione che è la lingua a dettare, a suggerire, al di là del senso acquisito, o del significato precostituito.” (PI, p. 56)

Ma Antonio Porta sapeva che *fare* poesia, significava anche *fare per la poesia* e la sua attenzione/capacità di organizzare eventi culturali è stato l'altro modo di *essere poeta* e ad insegnarci ad essere poeti.

Porta dunque è stato un poeta dell'attenzione al nuovo, al cambiamento, una persona capace di concedere spazio ai giovani e soprattutto, attento alle loro speranze e desideri. Porta è stato il poeta della fecondazione e vorrei concludere questa mia breve testimonianza citando un passo posto in epigrafe al *Progetto infinito*, aggiungendovi un grazie diretto al senso del suo *fare ostinato*, che tanto silenzio, fino ad ora, ha tentato di obliare, inutilmente:

“...voglio un sacrificio  
senza vittime... come deciderlo?... come liberare il cavallo  
prescelto e lasciarlo andare via libero, vivo, eccitato, pronto  
alla fecondazione... se nella storia degli uomini un solo  
piccolo popolo c'è riuscito, ci riusciremo anche noi... che cosa  
manca... quali ferite troppo profonde dobbiamo medicare'  
Questo è il mio testamento... che la vita si riaccenda subito...” (PI, p. 11)

Stefano Raimondi  
Milano, maggio 2009

**Note.**

(1) Antonio Porta, *Il progetto infinito*, Quaderni Pier Paolo Pasolini, Roma 1991. D'ora in poi le citazioni tratte da questo volume saranno contrassegnate dalla sigla PI, con relativo numero di pagina.

## DIARIO D'INVERNO

### ANTONIO PORTA E STEFANO RAIMONDI: VARIAZIONI QUOTIDIANE SUL GELO

Pubblicando *Invernale*,<sup>1</sup> la *suite* in dieci movimenti uscita nel 1999, Stefano Raimondi lasciava affiorare, tra gli armonici della sua peraltro già ben riconoscibile voce lirica, un timbro inconfondibilmente portiano. Nelle tematiche, nelle tonalità espressive, nelle scelte macrotestuali, la testualità di *Invernale* segnala, infatti, la presenza di un modello espressivo riconducibile a Porta, in particolare del Porta di *Come può un poeta essere amato?*, il diario in versi contenuto in *Invasioni*.<sup>2</sup> Nel recente convegno bolognese *Antonio Porta: il progetto infinito*, la poetessa Jolanda Insana, nel suo vibrante *Ricordo*, si rammaricava della rapidità con cui molti, tra i poeti scoperti e incoraggiati da Porta, abbiano dimenticato, una volta scomparso, il loro mentore. La rampogna non può valere, però, per Stefano Raimondi: scopo delle mie pagine è, infatti, quello di dimostrare, sulla base dei testi, la parentela poetica tra i due autori e la profonda sedimentazione, nel repertorio espressivo del poeta più giovane, degli insegnamenti del più anziano maestro.

#### ANTONIO PORTA 1: PREMessa - LA POETICA DELLA COMUNICAZIONE

Nel maggio del 1984 Pier Vincenzo Mengaldo salutava l'uscita di *Invasioni* come la dismissione, da parte di Porta, di «ogni compiacimento ludico e tecnicistico e, soprattutto, ogni *superbia della poesia nei confronti della vita*».<sup>3</sup> *Invasioni*, infatti, costituisce il maturo esito di una netta svolta di poetica: dalla fine degli anni Settanta, Porta va rimuovendo, dalla sua scrittura lirica, l'autoreferenzialità metatestuale del già praticato avanguardismo più oltranzista per affermare, contro l'incombente rischio della ripetizione manieristica, una rinnovata comunicatività nei confronti dei suoi lettori. Non si tratta di una marcia indietro, né di un superamento delle precedenti poetiche: semplicemente, siamo di fronte a un *altro* progetto, maturato dall'inquieto Porta attorno alla metà degli anni Settanta.

Lungo la sua nuova direzione, ben lontano dall'approdare alla pacificata «deriva soggettiva e lirica»<sup>4</sup> imputatagli da Curi, Porta adotta, in *Passi passaggi*<sup>5</sup> e *Invasioni*, un responsabile autobiografismo lirico, come efficace convenzione espressiva. La presenza dell'io è infatti necessaria a Porta per impostare, attorno ad essa, un coerente progetto di comunicazione, entro il quale mantenere la manipolazione critica del linguaggio, già praticata nel periodo avanguardista: il manufatto testuale, secondo questo progetto, subordina la prevalenza del proprio criticismo metalinguistico alla rielaborazione linguistico-formale, programmaticamente inesausta, del *vissuto*. Si tratta di un mutamento di paradigma espressivo: il poeta prende le distanze dalle ormai regressive e consolatorie ideologie della metatestualità della poesia e dell'autonomia del linguaggio e contro di esse afferma, positivamente, il valore in-formativo e funzionale della parola nei confronti dell'esistenza, quest'ultima avvertita in tutta la sua magmaticità materiale e storica:

Quante volte ho provato una sensazione di profondo benessere nel condividere la preziosa formula heideggeriana del linguaggio come «casa dell'essere». Il linguaggio della poesia poteva apparirmi in quei momenti come il più confortevole (non importa se faticoso nella preparazione) dei modi di abitare il linguaggio, dunque l'essere. A volte mi sono provato ad accorciare ancora di più le distanze e mi son detto: l'essere è il linguaggio... Impraticabile scorcio... Ci ha pensato l'esperienza della vita a smentirmi clamorosamente, quando ho visto che l'essere sconvolgeva, furente, esseri umani, uomini o donne, forse più donne che uomini per le ragioni che sappiamo di

<sup>1</sup> STEFANO RAIMONDI, *Invernale*, Lietocollelibri, Faloppio 1999.

<sup>2</sup> ANTONIO PORTA, *Invasioni (1980-1983)*, Mondadori, Milano 1984, ora in ID., *Tutte le poesie (1956-1989)*, a cura di Niva Lorenzini, Garzanti, Milano 2009.

<sup>3</sup> PIER VINCENZO MENGALDO, recensione a *Invasioni*, «Panorama», 14 maggio 1984. Corsivo mio.

<sup>4</sup> FAUSTO CURI, «*il verri*» e *i Novissimi ovvero la Nuova avanguardia*, in ID., *La poesia italiana del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 384.

<sup>5</sup> ANTONIO PORTA, *Passi passaggi (1976-1979)*, Mondadori, Milano 1980, ora in ID., *Tutte le poesie*, cit.

emarginazione storica, senza che potessero trovare conforto nella parola (sussurri e grida, mugolii e lacrime, contorcimenti... ma non parole...)<sup>6</sup>

Porta opta pertanto per una sorta di nuovo illuminismo fenomenologista, per cui «il linguaggio, oso dire, articola l'essere più che svelarlo, in senso stretto, e tanto meno lo può prestabilire»: <sup>7</sup> i concetti di *essere* e *dire* risultano, all'autore, chiari e distinti. Per questo il *progetto infinito* del poeta consiste nell'attraversamento continuo della dialettica storico-materiale tra linguaggio ed esperienza, al fine di dare corpo a un progetto semiotico che, traendo il suo senso dai fenomeni e dall'esperienza, sia capace di conferire a questi ultimi una formalizzazione *linguistica* che, in quanto tale, sia anche socialmente condivisibile e pertanto *verificabile*. Si tratta di un progetto di apertura democratica al lettore, il quale viene assunto, dall'istanza espressiva, nella sua imprescindibile presenza interlocutoria, co-autoriale.

La nuova poetica della comunicazione, è bene sottolinearlo, non implica alcuna perdita della tensione sperimentalistica portiana: una strenua ricerca formale continua a reggere la scrittura degli anni Ottanta, anche dopo la caduta dell'oltranzismo novissimo degli anni Sessanta. Proprio in *Invasioni*, per restare al nostro libro, si manifesta un'articolata fenomenologia di soluzioni espressive e di modulazioni strutturali, che ricoprono un amplissimo spettro: ne è riprova, a livello macrotestuale, proprio la presenza di un diario in versi, una sezione di testi medio-brevi, collocata dopo le lunghe lasse pseudoesametriche del poemetto didascalico-allegorico *Balene delfini bambini*, e prima del puntillismo metrico (versale e strofico) degli *haikai* che compongono l'eponima sezione *Invasioni*. Il libro dunque si conclude, circolarmente, ripristinando, nella discorsività a tratti distesa dell'ultima sezione *Andate mie parole*, la misura medio-lunga con cui si apriva *Balene delfini bambini*. La quadruplicata struttura di *Invasioni*, pertanto, si presenta come un bilanciato, benché formalmente sollecitatissimo, accostamento di due dittici in forma di chiasmo:<sup>8</sup> gli elementi centrali si caratterizzano per una ben rilevabile tendenza alla brevità, mentre gli elementi estremi (il poemetto d'apertura e la sezione conclusiva) esibiscono una costruzione narrativa e/o discorsiva di maggiore respiro. I pannelli centrali (il diario e la serie delle *Invasioni*) si differenziano proprio sulle oscillazioni del soggetto lirico, che fa atto di presenza nella scrittura diaristica in prima persona, mentre arretra, per fare luogo all'impetuosa cascata dei fenomeni, nella *terza persona impersonale*,<sup>9</sup> singolare o plurale, che prende la parola in *Invasioni*.

## ANTONIO PORTA 2: LA SCELTA DEL DIARIO

La forma portiana del diario in versi interpreta, in maniera personale, il rapporto, già indagato dal maestro Anceschi, tra arte e vita: nel contesto della poetica della comunicazione, pertanto, proprio nel diario, sulla falsariga delle già citate affermazioni di Mengaldo, la mutevolezza dell'esistenza si prende la sua rivincita nei confronti dell'autoreferenzialità superba della poesia, che assume il compito, quella inarrestabile mutevolezza, di formalizzarla e comunicarla. È lo stesso Porta a tematizzare questo punto: «La forma-diario si distingue dalla "lirica" perché non ne condivide l'ambizione di raggiungere un'illusoria verticalità espressiva; accetta, invece, la sfida orizzontale della comunicazione».<sup>10</sup> L'io lirico, dunque, benché fortemente individuato, trova nella comunicazione con l'altro (la «sfida orizzontale» di jaspersiana<sup>11</sup> memoria) l'antidoto alla

<sup>6</sup> ANTONIO PORTA, *Sentimento e forma*, in «Alfabeta», n. 57, febbraio 1984, p. 5.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Aggiungo, ma dovrebbe essere oggetto di una analisi più sistematica, che la frequente presenza dello *specchio*, e il tema del *rispecchiamento*, costituiscono un'isotopia semantica molto evidente in *Invasioni*.

<sup>9</sup> Mutuo la formula da ALESSANDRO DE FRANCESCO, *Porta all'esterno e al presente*, relazione al convegno internazionale *Antonio Porta: il progetto infinito*, Bologna 14-15 maggio 2009, i cui atti saranno presto pubblicati da «il verri».

<sup>10</sup> ANTONIO PORTA, *Melusina. Una ballata e un diario*, Crocetti, Milano 1986, quarta di copertina.

<sup>11</sup> Karl Jaspers, che richiameremo ancora, aveva dedicato pagine di intensa speculazione alla trascendenza esistenziale

tentazione regressiva del narcisismo lirico, vuoi neocrepuscolare vuoi egotisticamente dannunziano: ne sono riprova le continue allocuzioni a un *tu* presente all'atto della scrittura, e il frequente ricorso alle parole altrui, riportate entro il testo: «come quel giorno che mi hai detto: / lasciami dormire, devo finire un sogno»;<sup>12</sup> «suggerisci che è come un'ostrica / in centro con la perla che luccica e tintinna»;<sup>13</sup> «Sei così stanco, mi chiedi? Non so rispondere».<sup>14</sup>

Attestata per la prima volta in *Invasioni*, ma sicuramente meditata da molto tempo,<sup>15</sup> alla formadiario Porta manifesterà, dopo *Invasioni*, una lunga fedeltà.<sup>16</sup> Luogo privilegiato dell'incontro tra esistenza e linguaggio, la poesia diaristica si colloca tra i progetti formali cruciali del Porta degli anni Ottanta: la poesia «dell'attualità dell'esperienza»<sup>17</sup> ha infatti l'obiettivo di formulare una transcodificazione del vissuto, riportandone un equivalente linguistico, che a sua volta possa contribuire alla formalizzazione, e pertanto alla razionalizzazione, dell'oscurità e dell'accidentalità dell'esistenza:

L'esperienza rivela la sua verità e si giustifica solo se anche nella poesia diaristica il poeta raggiunge una *verità di tipo linguistico*, che va oltre quell'esperienza. Se, cioè, il linguaggio stesso che va a formare un'altra esperienza, un'altra forma di verità (o forse l'unica) che attraversa l'esperienza di partenza.<sup>18</sup>

Ci collochiamo, come ognuno può avvertire, all'interno di quell'«*ethos* filosofico [...] caratterizzato come critica permanente del nostro essere storico»<sup>19</sup> che definisce, per Foucault, la teoresi illuministica, e all'interno del quale la «verità di tipo linguistico» di cui parla Porta si manifesta in tutta la sua consistenza di costruito storico-sociale, del tutto refrattario a ipostatizzazioni metafisiche, e tanto meno spiritualistiche.

La forma del diario, insomma, asseconda duttilmente l'intenzione di una *chiarificazione esistenziale* (per richiamare l'amato Jaspers<sup>20</sup>), data la sua plasmabile natura di «forma non sistematica, bensì metodica»,<sup>21</sup> sottolineata da Stefano Colangelo. Il diario è il progetto da tentare e variare continuamente, da sperimentare ripetutamente per la sua connessione diretta con la comunicatività della poesia, che fa della forma diaristica

uno dei progetti possibili della comunicazione, cioè non [...] tanto una semplice forma di autobiografia, ma [...] il filtro delle esperienze di un poeta, di uno scrittore, di un artista in modo da comunicare il senso profondo di queste esperienze a un possibile lettore.<sup>22</sup>

---

come modalità autentica dell'esistenza: cfr. KARL JASPERS, *Metafisica*, a cura di Umberto Galimberti, Mursia, Milano 1972.

<sup>12</sup> ANTONIO PORTA, *Come può un poeta essere amato?*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 415.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 416.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 425.

<sup>15</sup> Devo ringraziare Rosemary Ann Liedl per avermi rivelato, dietro la traduzione del diario letterario di Paul Léautaud, *Settore privato* (Feltrinelli 1968), la sapiente penna di Leo Paolazzi, celata da un raro pseudonimo.

<sup>16</sup> Troviamo diari in versi anche nella seconda parte di *Melusina*, cit., e il *Nuovo diario*, pubblicato nel postumo *Yellow*, a cura di Niva Lorenzini, Mondadori, Milano 2002.

<sup>17</sup> ANTONIO PORTA, *Il ritorno del problema del linguaggio*, in «Parol. Quaderni d'arte», n. 5, marzo 1989, p. 73.

<sup>18</sup> *Ibidem*. Corsivo mio.

<sup>19</sup> MICHEL FOUCAULT, *Che cos'è l'illuminismo*, in ID., *Antologia. L'impazienza della libertà*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 229.

<sup>20</sup> La presenza di Karl Jaspers nell'orizzonte filosofico di Antonio Porta mi sembra ben più ampia e radicata di quando non faccia pensare il noto richiamo a *Del tragico*, in ANTONIO PORTA, *Il grado zero della poesia*, in «Marcatré», n. 2, 1964, pp. 41-42.

<sup>21</sup> STEFANO COLANGELO, *Il diario come forma*, in «Bollettino '900. Electronic Newsletter of '900 Italian Literature», 2001, n. 1, <http://www2.unibo.it/boll900/numeri/2001-i/Hpage/Main1.html>.

<sup>22</sup> ANTONIO PORTA, 1. *La scommessa della comunicazione*; 2. *La forma "diario"*; 3. *Post-moderno e neo-moderno*, in ISABELLA VICENTINI (a cura di), *Colloqui sulla poesia. Le ultime tendenze*, Eri edizioni Rai, Roma 1991, p. 44.

### ANTONIO PORTA 3: IL DIARIO DI UN INVERNO

Al di là della funzione macrotestuale, però, *Come può un poeta essere amato?* rivela una sua peculiare complessità semiotica che attualizza, della forma-diario, la specifica tensione poemica tra la discontinuità formale delle singole notazioni da una parte e la continuità della progressione cronologico-tematica dall'altra. La continuità semantico-simbolica di *Come può un poeta essere amato?* va al di là dell'accidentale contiguità temporale tra le liriche che si succedono. Se, ancora con Mengaldo, possiamo da un lato certamente osservare che «in questi fogli di diario manca ogni riferimento concreto, ci muoviamo in un mondo fuori della storia»,<sup>23</sup> dall'altro, però, la precisa registrazione delle date, segnate in calce ad ogni testo (secondo l'*usus* tipico di Porta), delinea una parabola temporale molto nettamente individuata, pur sullo sfondo di uno spazio non esattamente riconoscibile, e anzi piuttosto, petrarchescamente, tipizzato. Nonostante la vaghezza dei riferimenti topici, le numerose notazioni paesaggistiche convergono, assieme alle peculiari scelte di datazione (che vedremo tra poco), a configurare la costante presenza di una suggestiva *isotopia del gelo perenne*. Si tratta di una catena semantica che attraversa il diario con ripetute immagini di freddo, ghiaccio, gelo, inverno, una serie figurativa che si manifesta in numerosi passaggi del diario, e che, a mio modo di vedere, non può né vuole essere interpretata univocamente sul piano simbolico. Guardiamo, in proposito, le date d'apertura e di chiusura della sezione: i 31 pezzi che la compongono sono collocati tra il 16.8.1981 e il 17.3.1982. Il soggetto lirico sembra pertanto, sulla base di questa scelta cronologica, selezionare una porzione stagionale che vuole escludere i mesi più luminosamente vitali della primavera e dell'estate per privilegiare, tra la fine di agosto e i primi di marzo, la tarda maturità dell'anno, e il suo declinare nella crescente oscurità del pieno inverno. È ben vero che quasi la metà della sezione, vale a dire i primi 14 brani, è datata nel mese di agosto, ma bisogna osservare che la progressione testuale (e le immagini che l'accompagnano) elude, vistosamente, la splendida gloria della *nuda aestas*. Il diario si apre, infatti, ben oltre il solstizio e dopo i falò di ferragosto, precisamente nel 16 del mese, quando la stagione prende atto del suo declino, e quando nel cardarelliano «vento d'agosto» si sente già l'autunno che si insinua:

[...] una folata di vento  
che attraversa il piccolo giardino  
lambisce i bordi dei tennis lucenti  
nel *gelo* dell'aria [...].<sup>24</sup>

All'apertura sull'estate che muore, fa seguito una chiusura collocata, con Gozzano, nei giorni della «quinta stagione. Un chiaro marzo / [...] inverno già non più, / non primavera ancora»,<sup>25</sup> a poca distanza dall'equinozio. Il testo si arresta pertanto alle soglie della primavera, che viene così respinta all'esterno dello spazio testuale:

è l'uragano della primavera  
fischi di uccelli e schiocchi di foglie  
travolge la dimensione del tempo.<sup>26</sup>

La «dimensione del tempo», nell'immaginazione del soggetto lirico, risulta travolta, e la progressione stagionale si irrigidisce per restituire al lettore un inverno persistente e straordinariamente lungo, capillarmente penetrante.

<sup>23</sup> PIER VINCENZO MENGALDO, *op. cit.*

<sup>24</sup> ANTONIO PORTA, *Come può un poeta essere amato?*, cit., p. 417. Corsivo mio.

<sup>25</sup> GUIDO GOZZANO, *Epistole entomologiche, La messaggera marzolina*, vv. 17-18, in *Id.*, *Tutte le poesie*, testo critico e note a cura di Andrea Rocca, con *Introduzione* di Marziano Guglielminetti, Mondadori, Milano 1980, p. 530.

<sup>26</sup> ANTONIO PORTA, *Come può un poeta essere amato?*, cit., p. 427.

L'inverno pare allora assumere lo statuto di una sorta di tempo della coscienza lirica, al centro del quale il soggetto si trova a parlare. A partire dal primo pezzo agostano, infatti, che rappresenta un interno borghese dove, del tutto incongruamente, «il *gelo* filtra dai vetri troppo teneri»,<sup>27</sup> è un mondo frequentemente gelido a fare da sfondo alla progressione poematica, e ad accompagnare il locutore nel suo percorso testuale. Una fenomenologia del gelo che va dalla stupefacente nevicata del secondo pezzo, dove le coordinate temporali rivelano la loro natura del tutto psichica

all'alba primaverile [...]  
il silenzio è assoluto, segnali d'uccelli,  
è già così tardi?, all'improvviso  
nevica<sup>28</sup>  
17.8.1981

al fiammingo ma irrequieto quadretto familiare tardoestivo, nel quale l'isotopia del freddo smaschera, impietosamente, il fondo sadomasochistico delle relazioni sentimentali:

lei ha preso aghi e fili  
con movimenti amorosi delle dita  
ripara le mie lane per l'*inverno*  
io mi sento umiliato e penso che per dispetto  
voglio *morire di freddo*.  
Scrivo queste parole mentre lei cuce  
da quale regione di *venti gelidi* arrivano?  
da quale piega del mio cervello velenosa?  
arrivano queste fiale di odio, mi chiedo  
28.8.1981<sup>29</sup>

Meno sorprendenti le figurazioni del freddo apparse nei pezzi di datazione autunnale e invernale: a partire dall'ossimorico (e pasoliniano?<sup>30</sup>) «Ottobre [...] rovente»,<sup>31</sup> nel quale, dopo il tramonto, «il gelo tagliente mi ammonisce»,<sup>32</sup> e dove la presenza del ghiaccio rimanda all'immaginario surrealista («Là dove era Firenze / un lago così blu stende il suo dominio / che le anatre planano sul ghiaccio»<sup>33</sup>), l'invincibile processo di raggelamento, che stringe i fenomeni nella sua morsa, viene esplicitamente tematizzato dal locutore:

Lacerazioni, queste sono le finestre  
spalancate dell'autunno improvviso,  
si capisce che la partita è ingiocabile,  
*la prossima mossa è il gelo*.  
Ha un senso occuparsi di stagioni?  
La risposta sta qui, sulla carta,  
finché resisto al loro ciclo  
io scrivo.  
26.10.1981<sup>34</sup>

Come dicevo, queste numerose immagini del gelo non mi sembrano riconducibili a un'interpretazione simbolica *univoca*. Interpretazione, peraltro, quasi mai necessaria, stante – con

---

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 413. Corsivo mio.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 417. Corsivo miei.

<sup>30</sup> Mi riferisco ovviamente all'«autunnale / maggio» delle *Ceneri di Gramsci*: cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Le poesie*, Garzanti, Milano 1976<sup>2</sup>, p. 67.

<sup>31</sup> ANTONIO PORTA, *Come può un poeta essere amato?*, cit., p. 423.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*. Corsivo mio.

Fausto Curi e Edoardo Sanguineti – l'«intransigente letteralità»<sup>35</sup> della poesia di Porta. Nella polivalenza semantica della tematica invernale, però, l'apparire del ghiaccio sembra assumere una certa consistenza, soprattutto nell'ultimo brano riportato, come presenza di un *improvviso ineludibile*, un *necessario naturale* al quale si deve, comunque, in qualche modo provare a opporre un progetto di resistenza. L'intero diario, allora, si colloca sotto il dominio di una glaciazione inarrestabile, che abbraccia l'intero arco cronologico selezionato dal soggetto lirico, e nei confronti della quale il soggetto stesso assume un atteggiamento non univoco, ma delineantesi prevalentemente nei termini di una progettualità da opporre, come contropunta della consapevolezza, all'ineluttabile progredire dell'inverno, all'inarrestabilità irriflessa del naturale.

### STEFANO RAIMONDI I: AFFINITÀ TEMATICHE

È proprio questa immagine, dell'inverno come di un ineludibile al quale opporre un progetto di consapevolezza, anche per via di scrittura, a farmi pensare alla *plaque* di Stefano Raimondi, *Invernale*;<sup>36</sup> non intendo ripercorrere le tappe della carriera poetica di Raimondi, né rievocare il suo incontro con Porta nella Milano di oltre una ventina d'anni fa. Non ne so realmente molto, e inoltre non faccio il biografo, né mi sembrerebbe onesto rimaneggiare ricordi sottratti a chi, veramente, li possiede e, unico, ne conosce il pieno valore. Peraltro, penso che le parentele poetiche debbano essere sempre rilevate testualmente, e preferisco interrogare i testi.

Per questo, sul limitare del testo di Raimondi, nel proemio anteposto alla sequenza di dieci pezzi numerati che compongono *Invernale*, credo che siano cruciali i versi finali:

Il bianco circonda la nostra feritoia.  
Il nostro è un riparo di torba e di occhi.  
E il cerchio dell'abbraccio minaccia

il gelo...<sup>37</sup>

Sono versi tematici, secondo la tradizione poetica che delega al pezzo d'apertura di ogni canzoniere l'esposizione della materia che sarà oggetto di meditazione lirica: il gelo, la neve, il ghiaccio ricompaiono in ognuna delle poesie della *plaque*. Del resto, Raimondi ha dichiarato la sua tematica già nel paratesto, scegliendo un titolo quanto mai diretto, che indica una precisa selezione stagionale. Ciò che mi sembra rimandare direttamente al diario portiano, però, non è tanto la tematizzazione esclusiva di un'isotopia che, in Porta, rimaneva tendenzialmente laterale, meno evidente di fronte ad altri elementi semantici, spesso anche più appariscenti. Mi sorprende, piuttosto, l'analogia, tra Raimondi e Porta, nel declinare la tematica invernale nei termini di una resistenza consapevole di fronte all'ineludibile.

Raimondi infatti si avvale, nei due versi finali dell'esordio, di una vistosa anfibologia sintattica per trasmettere, al suo lettore, un significato comunque chiaro: «E il cerchio dell'abbraccio minaccia // il gelo...». Ora, l'anfibologia di cui parlavo consiste nel fatto che «il gelo», sintatticamente, può assumere sia la funzione di soggetto – in questo caso con violenta torsione anastrofica del costruito – sia la funzione di oggetto. Nel primo caso, il testo sarebbe parafrasabile come \* «Il gelo minaccia il nostro abbraccio, che somiglia a un cerchio»; nel secondo, il significato del testo potrebbe essere \* «Il nostro abbraccio, che somiglia a un cerchio, minaccia il gelo». In entrambi i casi, però, la

<sup>35</sup> FAUSTO CURI, *op. cit.*, p. 380. Curi parla del Porta degli anni Sessanta, ma l'impressione permane anche in numerosi luoghi della poesia secondoportiana. Anche Sanguineti aveva letto *letteralmente* alcuni testi dei *Rapporti*: cfr. EDOARDO SANGUINETI, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, ora in ID., *Ideologia e linguaggio*, a cura di Erminio Risso, Feltrinelli, Milano 2001<sup>3</sup>, p. 102.

<sup>36</sup> STEFANO RAIMONDI, *op. cit.*

<sup>37</sup> STEFANO RAIMONDI, *Invernale*, cit., brano proemiale senza numerazione di pagina. La *plaque* di Raimondi non riporta numeri di pagina: citerò precisando di volta in volta il numero del brano.

circolarità dell'abbraccio, la perfezione geometrica del *cerchio* si pone come veicolo figurativo di una situazione di salda resistenza: il cerchio non offre spigoli o lati sui quali esercitare pressione, e resiste in maniera uniforme su tutta la sua circonferenza agli attacchi dall'esterno.

Il cerchio dunque come figura di compiutezza, di impenetrabilità inattaccabile, si oppone all'aggressione penetrante del gelo: sia che il gelo minacci il cerchio, che resiste al suo attacco senza cedere (con «il gelo» soggetto), sia che, addirittura, la circolarità dell'abbraccio rintuzzi l'avanzata del freddo (con «il gelo» oggetto). Come si vede, l'io lirico di *Invernale* sembra costituirsi psicologicamente all'interno di un'ambivalente situazione di chiusura («Il bianco circonda la nostra feritoia. / Il nostro è un riparo di torba e di occhi»<sup>38</sup>) che assume simultaneamente il senso di un'opposizione alla minaccia, e di una tentazione regressiva, evitata però dal costante ricorso a moduli dialogici, cui l'*abbraccio* rimanda.

## STEFANO RAIMONDI 2: IL DIARIO E IL DIALOGO

E siamo così al secondo motivo per cui *Invernale* e *Come può un poeta essere amato?* possono essere associati e confrontati: all'evidente analogia tematica, che molti altri passi potrebbero corroborare (anche al di là dell'isotopia del freddo, per esempio nel comune tema del *sonno*), si accompagna, nei due diari, una tonalità di fitto dialogismo, del tutto inconsueto, quando non addirittura incongruo, stante la natura intrinsecamente monologante del genere prescelto, del quale Mario Barenghi ha osservato la «scrittura personale, intima, talvolta segreta».<sup>39</sup>

Non c'è infatti alcun dubbio che anche *Invernale* si costituisca come *diario*, benché Raimondi non dati i singoli pezzi. C'è però una notazione cronologica finale, in calce al pezzo X, che sigla la raccolta: «Inverno 1997».<sup>40</sup> Il lettore viene dunque informato del fatto che i dieci pezzi appena letti riguardano, tutti, un'unica stagione, e costituiscono il precipitato lirico di un arco temporale ben individuato sullo sfondo del vissuto del soggetto lirico. All'unità cronologica, e direi soprattutto fenomenica del rappresentato, corrisponde formalmente, con Giancarlo Majorino, un «accertabile stimolo poemático [che] contribuisce, coniugando tessitura e precipitazione, senso del continuo seminarrativo e improvvise esclamazioni visionarie»,<sup>41</sup> a restituire quella dialettica tra discontinuità testuale tra le singole notazioni e *continuum* cronologico-esperienziale, specifica marca strutturale della forma diario.

Un diario d'inverno, dunque, e un inverno, a sua volta, storico e simbolico insieme. Storico, perché è, precisamente, l'inverno del 1997 e non un altro, vissuto in una non nominata Milano («la città è un foglio bianco che gela»<sup>42</sup>); simbolico, perché la viscosità temporale che Raimondi ottiene, sopprimendo la precisione delle date, contribuisce, assieme alla persistente immagine della lentezza della neve, a conferire una natura immaterialmente espansa alla stagione rappresentata, che diviene davvero una stagione tutta mentale, psichica: una stagione della coscienza, se è vero che «Non hanno mai avuto data / gli inverni».<sup>43</sup> Se l'inverno portano si espande a dismisura, occupando le altre stagioni che sottomette al proprio dominio, l'inverno di Raimondi sembra, da subito, assoluto: in entrambi i casi, però, la trasfigurazione lirica non oblitera la specificità storica dei fenomeni e del vissuto («Ma le mani che mi hai riscaldato / le ho tenute calcate sul cuore»<sup>44</sup>), vissuto che conferisce, nella sua presenza allusa, spessore esistenziale al responsabile autobiografismo messo in campo. E, in entrambi i casi, la progressione testuale del diario viene sorretta da una dialogica *sfida alla verticalità* della lirica, per parafrasare le già citate parole di Porta, una sfida dialogica che

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> MARIO BARENGHI, *I diari e lo Zibaldone*, in FRANCO BRIOSCHI e COSTANZO DI GIROLAMO (a cura di), *Manuale di letteratura italiana: storia per generi e problemi*, vol. III, *Dalla metà del Settecento all'unità d'Italia*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 584.

<sup>40</sup> STEFANO RAIMONDI, *op. cit.*, brano X.

<sup>41</sup> GIANCARLO MAJORINO, *Prefazione*, in STEFANO RAIMONDI, *op. cit.*, senza numero di pagina.

<sup>42</sup> STEFANO RAIMONDI, *op. cit.*, brano III.

<sup>43</sup> *Ivi*, brano X.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

colloca decisamente il testo poetico su un orizzonte di comunicatività intersoggettiva, avversa al solipsismo lirico e all'autoreferenzialità narcisistica di chi dice *io*.

In questo, dunque, si osserva la presenza di Porta dietro il diario di Raimondi: la lirica può essere, e sa essere, dialogica. E, in *Invernale*, il dialogismo si manifesta secondo la medesima duplice fenomenologia che abbiamo osservato nel diario di Porta: alle allocuzioni dirette a un *tu*, presupposto e incluso dalla scrittura, si accompagna la voce stessa dell'interlocutore del soggetto lirico, attraverso i frequenti inserti di discorso diretto.

Una campionatura delle allocuzioni al *tu* di *Invernale* non può tralasciare il brano *I*: «Dove c'è pane per uno / ce ne sarà per entrambi. // *Lo sai* come lo si spezza». <sup>45</sup> Né il brano *VI*: «E quanto ancora / *non riesci* a sognare / lo dice lo strano rumore / della neve». <sup>46</sup> Mentre l'intero brano *VIII* è addirittura interamente costruito su imperativi alla seconda persona, pronunciati da parte di un soggetto lirico che richiama, nello scandagliare le proprie pulsioni sadomasochistiche, una situazione di crudeltà tipicamente portiana:

*Fammi posto* nel tuo silenzio:  
schianto di cristallo.

*Staccami le dita*  
dalle carezze congelate  
dalla ciotola che gela all'invernale  
anche il *nostro* circondarla a mani nude [...]. <sup>47</sup>

Anche la frequente adozione del discorso diretto attesta l'insufficienza del monologismo lirico, e critica l'autosufficienza del soggetto poetico. Per la sua ambivalenza mi piace segnalare il caso del brano *VI*, dove sembrano riportate, in una situazione di complesso dialogismo, le parole che la neve, ossimoricamente espressiva proprio nella sua silenziosa presenza, sembra rivolgere all'interlocutore del soggetto lirico, in un peculiare dialogo che coinvolge soggetto, interlocutore e voce della natura:

E quanto ancora  
non riesci a sognare  
lo dice lo strano rumore  
della neve.

- I tuoi palmi d'alba radunano  
al largo, tormento - <sup>48</sup>

E mi sembra ancora più esplicita, nella chiusura del poemetto, l'adozione di una tessitura allocutivo/dialogica allo scopo di impedire, alla tensione lirica altissima, di svaporare nei modi del lirismo:

Scendi

Copri

Nevicami sopra  
senza tempo.

- Non hanno mai avuto data  
gli inverni -

Ed ora usalo tu, se lo puoi,

---

<sup>45</sup> *Ivi*, brano *I*. Corsivo mio.

<sup>46</sup> *Ivi*, brano *VI*. Corsivo mio.

<sup>47</sup> *Ivi*, brano *VIII*. Corsivo mio.

<sup>48</sup> *Ivi*, brano *VI*.

il linguaggio fitto della neve – linguamadre -<sup>49</sup>

Si tratta, pur nella pausata pronuncia scandita dai bianchi tipografici, di una serie verbale intessuta di voci diverse, e in cui il *tu*, cui si rivolge il soggetto lirico, si confonde, all'ombra di Baudelaire, con l'*ipocrita lettore* al quale sembra rivolto il congedo: il soggetto lirico di *Invernale*, nel procedere del poemetto, afferra la voce che parla *dietro il paesaggio* e la consegna, formalizzandola nei suoi versi, al suo locutario. Lo «strano rumore / della neve» è finalmente diventato, alla fine del percorso poetico, il linguaggio autentico dell'io lirico, vera sfida alla comunicazione («usalo tu, se lo puoi») che può e deve avvenire *oltre* il testo: se il poeta ha parlato, allora, *dopo* le sue parole, qualcuno risponderà con lo stesso linguaggio. Il congedo di Raimondi, peraltro, varia il tono, ma non la sostanza, di una celebre chiusa portiana, contenuta – guarda caso – in *Invasioni*: anche là, il soggetto lirico configurava un prolungamento del proprio atto locutivo al di là del suo testo, *dopo* la scrittura:

Andate, mie parole,  
calcate le tracce  
dei linguaggi infiniti.<sup>50</sup>

Ad accomunare i due congedi, oltre alla comune esigenza di «bucare la pagina»<sup>51</sup> per proseguire il discorso nella vita (Raimondi usa, non a caso, il verbo *usare*), c'è una ben chiara idea del linguaggio poetico come manifestazione di una lingua *autentica*: l'impalpabile «linguamadre» di Raimondi, infatti, sembra ereditare (con qualche residuo romantico, a onor del vero) l'istanza di verità linguistica che Porta, però, delegava non a una lingua specifica, ma a una super-lingua poetica che ripercorresse, con lo scandaglio del *poeta palombaro*, le «tracce dei linguaggi infiniti» della società moderna:

Il linguaggio della poesia sta “dentro” la lingua, come la storia degli uomini ce la consegna, non fissata per sempre ma in continua trasformazione, perché la lingua a sua volta “sta dentro” l'oceano prelinguistico, l'esperienza immediata, il sentimento che ne scaturisce, e perfino l'estasi dell'esserci. [...] Poeta è colui che attraversa queste stratificazioni come un palombaro, in discesa e in ascesa, e prova un'irresistibile vocazione a rendere conto di questa discesa-ascesa.<sup>52</sup>

### STEFANO RAIMONDI 3: L'ESORDIO POEMATICO

Un'ultima cosa. Nel leggere e rileggere i due diari in versi, per rintracciare il lascito portiano in *Invernale*, oltre alle affinità tematiche, tonali e strutturali, mi ha colpito l'analogia, linguistica e di situazione, tra i due testi d'esordio delle rispettive serie poematiche. Li riporto:

c'è un foro nella tessitura celeste  
sopra si chiude una finestra rettangolare bianca  
il gelo filtra dai vetri troppo teneri  
il legno si scioglie nell'incendio  
dentro una melodia che sale  
una melodia che scende  
piace anche al gatto  
16.8.1981<sup>53</sup>

... e scorre la monotonia bianca  
della neve. Parla. Rende bianchi  
la grammatica balbuzia dell'inverno.

Sembra di essere attendati e soli  
sul retro della roccia  
sul rovescio ombrato della cresta.

<sup>49</sup> *Ivi*, brano X.

<sup>50</sup> ANTONIO PORTA, *Invasioni*, in *Id.*, *Tutte le poesie*, cit., p. 448.

<sup>51</sup> L'espressione è usata da Porta che così la chiosa: «Uscire dalla letteratura per raggiungere quell'immagine dell'esistenza che in qualche modo intuiamo possibile». Cfr. ANTONIO PORTA, *Chi è il poeta?*, in S. BATISTI, M. BETTARINI (a cura di), *Chi è il poeta?*, Gammalibri, Milano 1980; ora in ANTONIO PORTA, *Il progetto infinito*, a cura di Giovanni Raboni, Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma 1991, p. 14.

<sup>52</sup> ANTONIO PORTA, *Nel fare poesia*, Sansoni, Firenze 1985, p. 5.

<sup>53</sup> ANTONIO PORTA, *Come può un poeta essere amato?*, in *Id.*, *Tutte le poesie*, cit., p. 413.

Il bianco circonda la nostra feritoia.  
Il nostro è un riparo di torba e di occhi.  
E il cerchio dell'abbraccio minaccia

il gelo...<sup>54</sup>

Vista la comune tematica, non sorprende la ripresa delle parole chiave *gelo* e *bianco*, presenti in entrambi i testi. Però è la situazione spaziale ed emotiva dell'io lirico, in Porta e in Raimondi, ad essere sostanzialmente la stessa: collocato in un interno tiepido e protetto (l'incendio del camino in Porta, il riparo di torba in Raimondi), l'osservatore avverte l'inesorabile avanzare della glaciazione: «il gelo filtra dai vetri troppo teneri» - «il bianco circonda la nostra feritoia», dove la feritoia assediata dalla neve richiama la «finestra rettangolare bianca» che, nel testo di Porta, lascia passare il gelo. Inoltre, sia nell'appartamento borghese evocato da Porta, sia nell'accampamento alpino tratteggiato da Raimondi, alla penetrazione del ghiaccio viene contrapposto, dall'interno, un simmetrico gioco di movimenti a esito zero: la circolarità compiuta dell'abbraccio in Raimondi richiama la geometria domestica del saliscendi melodico in Porta. Un movimento altalenante senza soluzione, che ha lasciato in *Invernale* almeno un'altra traccia, nel verso «un'insonnia che scende».<sup>55</sup>

E davvero, mi sembra di aver concluso. Ma c'è ancora una, ultimissima, considerazione: non sono sicuro, non lo saremo mai, che Raimondi, nel comporre i versi di *Invernale*, pensasse consapevolmente al diario di Porta. Forse sì; più probabilmente, come accade con le letture amate, l'aveva talmente meditato da interiorizzarne movenze e forme. O forse l'analogia tra i due diari ha a che fare, più genericamente, con la comune cultura filosofica dei due autori, le cui radici affondano nella scuola fenomenologica milanese. Penso, in particolare, a una figura intellettuale come quella di Enzo Paci e al suo *Diario fenomenologico*,<sup>56</sup> nel quale la quotidianità contingente sa attivare la teoresi, e tocca, in alcuni punti, davvero le corde della lirica. Ancora un diario, dunque... Ma questo è un altro articolo.

*Alessandro Terreni*

---

<sup>54</sup> STEFANO RAIMONDI, *op. cit.*, brano proemiale.

<sup>55</sup> *Ivi*, brano II.

<sup>56</sup> ENZO PACI, *Diario fenomenologico*, il Saggiatore, Milano 1961; poi con *Introduzione* dell'autore, *ivi*, 1973.

## L'ALBERO ALATO DI ANTONIO PORTA RICERCA ESTETICA E PENSIERO CRITICO RESISTENTE

### QUALE SOGGETTO E QUALE VERITÀ

Ci sono due versanti di senso o di modi di sentire e vivere il fare arte e poesia, che articolano la storia della letteratura italiana, dalle sue radici originarie – petrarchesca e dantesca – agli sviluppi e forme dei secoli successivi. Possiamo cogliere in essi due divergenti accentuazioni. Ma gli accenti contano. Al pari di un piccolo iniziale cambio di direzione che poi conduce a punti di arrivo molto diversi.

Un primo modo pone l'accento sul creatore solitario e sul valore del colloquio interno intrasoggettivo, che può però arrivare ad annebbiare, o perfino negare, valore e possibilità del colloquio esterno intersoggettivo. Senza il quale è difficile evitare monadi appagate da circuiti autoreferenziali, illusioni salvifiche o chiusure estetizzanti di una bellezza sottovetro, tendente a termini assoluti, spirituali e astratti, fuori dal ventre della storia e da un concreto cammino antropologico di *seguir virtude e conoscenza*. Un cammino in cui la poesia dona aria e ali alle gambe di altri esseri umani, che possono regalare gioie di condivisione o ferire e dare calci, ma sono la sola misura per chi vuole accadere nel mondo.

Verità smarrita da narcisismi e arroganze (*hybris*) di specchi unici di sé, dimentichi che nessuno, nemmeno Dio, può evitare di incarnarsi in altri specchi e gambe. Approcci certamente coerenti con le linee prevalse nella cultura occidentale, in cui – dal platonismo all'idealismo, come nel pensiero giudaico-cristiano – il processo conoscitivo è inserito in tutta una serie di doppi: tra un esterno (sconosciuto) e un interno (fonte di verità), tra corpo e anima, carne e spirito ecc.. Ne sono derivate le due culture (speculativo-scientifica e letteraria) e crescenti separatezze tra i vari ambiti, ognuno dei quali convinto di scrivere la Verità assoluta.

L'altro modo di vivere l'operatività creativa del singolo, non separa il valore del suo fare dal farsi del soggetto nelle relazioni del contesto storicossociale, e lo pone quale nodo sincronico di segni di ripresa della totalità soggettiva nella sua pluralità di piani e rami di *albero alato*. Ossimoro di complessità, limiti e potenzialità, della nostra identità. Che, nella successione diacronica di contraddizioni e scambi biologici tra unità e totalità, accumula esperienze e senso di sé, perdite e moti alati della capacità di immaginare un oltre, senza il quale non si darebbe, semplicemente, né arte né cultura né storia umana.

È una concezione materialistica che, nel bicentenario della nascita di Darwin e dopo gli ultimi secoli di scoperte – dalla meccanica quantistica, alla ricerca biologica, alle neuroscienze –, ha delle ragioni per dire che energia, pensiero, mente, spirito, anima, sono anch'essi materia e nomi di una unità vitale inscindibile in continua metamorfosi. Fuori da atti di fede e dogmatismi (laici o religiosi), la verità è un percorso mai terminato dalla totalità esperienziale del soggetto. Una concezione rimasta minoritaria, sia nelle intuizioni più antiche – come il relativismo agnostico di Protagora o i *clinamen* di Epicuro<sup>1</sup> – che nelle ricerche moderne; una visione che impone alla cultura laica sfide continue, sul piano etico e delle idee.

Antonio Porta si è costantemente misurato con tali sfide, riguardanti sia “*la questione del soggetto*”<sup>2</sup>, sia le categorie mentali di realtà e verità: “*La verità non esiste*”, affermava, distinguendo “con la fenomenologia di Luciano Anceschi, tra *vero* e *verità*, intendendo il primo quale *punto di interazione tra il soggetto e l'esperienza, un punto fermo che però non è definitivo come la verità*”<sup>3</sup>.

### IL MESTIERE DEL POETA

Proseguiamo con altre prese di posizione e testimonianze di Porta, già richiamate in alcuni miei scritti critici. Tra questi, nella nota introduttiva a *La casa sospesa*<sup>4</sup> ricordavo:

‘In uno scritto del 16/8/88 (dai Diari inediti, della cui disponibilità ringrazio Rosemary Liedl Porta) Antonio Porta scrive: “Tutto accade dentro una cornice che si chiama ‘sfida della comunicazione’. Ma ‘comunicazione’ vuole dire prima di tutto ‘mettere in comune’...tuffarsi insieme nel mare del linguaggio... La comunicazione non è un piroscampo di linea”, è “entrare dentro il cuore della lingua e farmelo rovesciare sul tavolo”. “Ma è chiaro che questa identità linguistica (specifica, sempre A. P., in un altro scritto: “Chi è il poeta?” in “Il progetto infinito”, Ed. Gammalibri, Milano 1980, a cura di Silvia Batisti e Mariella Bettarini) è continuamente preparata dalla successione di eventi extralinguistici e insieme dalla capacità di sopravanzare questi eventi, per atroci che siano”, sopravanzarli, dando cioè “loro un senso...non esiste, né può esistere, un linguaggio della poesia come fatto puro, autonomo. La scrittura poetica si muove autonomamente ma all’interno di tutti gli altri linguaggi, compresi quelli scientifici...mi pare quasi superfluo affermare che il testo non basta a se stesso”.’

Da parte mia, aggiungevo qualche considerazione, purtroppo oggi ancora più attuale:

‘Negli ultimi decenni abbiamo vissuto in un processo di accelerazione di cambiamenti con vere e proprie esplosioni delle vecchie identità. È noto che tutti i cambiamenti comportano un processo mentale di elaborazione del lutto rispetto a ciò che viene perso...Al di là delle analisi di quanto perso e acquisito, è indubbio che nell’ultima fase storica siamo stati (e siamo) in una condizione che tende ad accentuare la difficoltà di tempo mentale necessario all’elaborazione dei mutamenti che si succedono. Questa condizione tende a produrre una percezione, della propria identità e dell’Altro, connotata da un senso di sospensione – privo cioè di quegli attributi che facevano parlare di *realtà*, con connotati di concretezza e solidità. De Rita nell’ultimo rapporto del Censis ha acutamente definito le ultime generazioni come *leggeri di testa*. Credo però che questa osservazione possa essere attribuita anche a tanti adulti, tali solo per l’anagrafe....Per cui le identità tendono a volare in una *beatitudine* chiusa nel presente.’

E di seguito (mi) ponevo qualche domanda:

‘Può oggi la poesia, nella sua incoercibile autonomia, essere voce di ricerca utopica di possibilità vitali non contemplate?, essere spazio mentale non alienato che costruisce per l’adesso e per il futuro un’adiacenza tra gli universi paralleli e molteplici del Sé?, un’adiacenza che riesca così a essere corpo della tensione del soggetto verso gli universi della Totalità? La poesia credo stia in questo *verso*, in questo viaggio, che per arrivare a essere più presente qui, deve porsi fuori dal mondo, in un luogo senza dimora. È uno dei paradossi della poesia, per cui la sospensione richiamata dal titolo ha, in coerenza col fare dei linguaggi che costruiscono poesia, più di un senso.’

Domande e risposte che cercavano echi in Antonio Porta, il quale nel diario citato, proseguiva:

“il ‘mestiere del poeta’ va comunque ripensato, in termini di figura sociale...così come l’aveva pensata Pavese. Da questo mestiere (fare poesia) si parte per bucare la pagina, per sfondare i linguaggi automatizzati ...uscire dalla letteratura per raggiungere quell’immagine dell’esistenza che in qualche modo intuiamo possibile...oppure: anche rimanere nell’ambito della letteratura purché si identifichi ‘letteratura’ come luogo delle interazioni tra storia e immaginazione...interazione-integrazione tra poesia e esistenza, in direzione dell’esistenza: i versi ci servono, noi *non* vogliamo servire i versi e *tanto meno* l’Estetica”.

È una posizione che risalta per la sua anomalia e inattualità, oggi ancor più minoritaria, che non lascia tranquilli la poesia e il poeta, dentro una *stanza* solitaria, in un ineffabile pallone sospeso nella presunzione di sé. Una posizione inevitabilmente *resistente*, che manifesta il forte bisogno di porre al centro del fare poesia la vita nella sua totalità, con tutto ciò che la connota e condiziona, qui e ora, antropologicamente: relazioni sociali, cultura, storia, politica e potere. L’Estetica è perciò inscindibile, in Porta, da una visione del mondo contrapposta a quella dominante, in cui, quasi per statuto, il soggetto è incapace di comunicare con l’Altro, se non in termini pratici e strumentali. Di quale arte e poesia a quel punto si può parlare?

## NODI DI POESIA, CULTURA E POLITICA

La tendenza prevalente all'omologazione dentro la cultura borghese, con le sue spinte individualistiche, competitive e furbesche, genera l'incapacità di immaginare un oltre – terreno e non metafisico – e, quindi, di fare cultura. È un discorso politico, nel senso più alto, che implica responsabilità di ciascuno e di tutti, anche di chi lo ignora o fa finta di ignorarlo, poeta o altro. È un nodo toccato da Antonio Porta, e richiamato in un altro mio scritto critico<sup>5</sup>, di cui riporto qui sotto la sintesi di alcuni passi utili.

La relazione complessiva tra cultura e società suggerisce oggi un'immagine di separatezza, che fa ricordare la "realtà parallela"...distante e chiusa nel diaframma dell'attualità, de *L'uomo senza qualità* di Musil. Intellettuali e artisti appaiono spesso una presenza-assente, simile a quella disgregata e emarginata dei *Rom* (termine che, ricordo, in origine vuol dire "Uomo"). Pensiero critico e anomalie sociali tendono a essere travolti dalle omologazioni del presente, come da anomalie, degradi e falsificazioni della storia imposta.

Logiche di potere e di mercato fanno il loro mestiere sommergendoci di prodotti di *distrazione di massa*, ma ciò moltiplica la responsabilità di chi vuole fare cultura, intesa come capacità di immaginare il nuovo in antitesi all'esistente. Il che comporta linguaggi d'arte al di là di esercizi autocentrati, tra banalità sentimentali e cerebralità, prive di eros e disinteressate all'altro. La possibile presenza e funzione sociale di una cultura alta e altra passa dal coinvolgimento della totalità di sé, sollecitata solo se incarna e condivide esperienze comuni. Scrive a tale proposito Claudio Magris (Corriere, 21 ottobre 2007): "I poeti esibiscono spesso grandi sentimenti, ma essi – dice un verso di Milosz, grande poeta – hanno spesso un cuore freddo, anche se danno ad intendere il contrario, in primo luogo a se stessi.".

Certo, già in *Viaggio in Italia*, Goethe faceva rilievi che sembrano attualissimi, talché potremmo dire che nulla è cambiato nei secoli. Inutile però rotolarsi in pessimismi disperati e impotenti. Serve invece riflettere sui cambiamenti epocali della situazione globale, insieme a tutti coloro che tendono a misurarsi con le tragedie contemporanee generate dalla fase estrema del capitalismo, col suo corollario di crescita infinita.

Non credo che oggi occorran manifesti, grida o comizi, ma piuttosto confronti e scambi tra chi vuole misurarsi a fondo con i nodi duri del contesto, per continuare a immaginarne un superamento, un'utopia che non sia fatta solo di speranze ingenuie e illusorie. Senza di ciò, l'oggettivo specchio tragico contemporaneo finisce frantumato nella cronaca, tra scenari grotteschi, barbarie autodistruttive e disastri apocalittici, deliri e orrori dell'infinito presente. Dice ancora Magris (cit.): "L'eclissi del sole dell'avvenire sta comportando il tramonto del senso del futuro, della speranza del mondo."<sup>6</sup>

Sono nodi che ritroviamo (L'Unità del 18 febbraio 1989) in Antonio Porta, che rifletteva sulla posizione "conservatrice" di Karl Kraus e su quella di Luciano Anceschi. Il primo temeva "la politicizzazione dell'arte", pensando ai politici che riescono "a vincere sempre a spese di coloro che non partecipano al gioco". Insomma, politica bassa da *Casta*. Porta, con Anceschi, parla di un'altra politica: "Vogliamo ricominciare a parlare della politica?...lo ritengo...indispensabile e indilazionabile...da parte degli scrittori", perché "siamo a una svolta...:non possiamo più concepire la politica come un gioco ermetico ...tollerare la separatezza ormai istituzionale dai problemi reali della società contemporanea..."

Una politica, dunque, che "smette di essere una tecnica di autoriproduzione e di esercizio del potere fine a se stesso, e va, finalmente, verso le cose, ha il coraggio di affrontare il reale. Questa può e deve essere la vera rivoluzione che parte dal nostro tempo." Sono ipotesi che possono apparire oggi, e ciò misura il degrado attuale, visionarie e ingenuie. Eppure credo con Porta che l'alternativa sia tra la possibilità di una "mutazione genetica"...di enorme portata culturale (e intendo il termine cultura nel suo significato più ampio, antropologico, di sistema di relazioni tra gli uomini)", che non lasci (anche gli intellettuali) né "l'illusione romantica della propria incontaminata salute mentale; e

l'altra, di andare verso le cose... Senza paura di sporcarsi le mani, come si diceva una volta, perché tanto le mani non rimangono pulite in nessun modo.”

Antonio Porta credeva nella *forza delle cose* e richiamava con Luciano Anceschi la comune concezione di poesia, “come qualcosa che vive nel pieno sviluppo (sia, ndr) delle relazioni interne che la riguardano”, sia “delle relazioni con le altre attività umane”. Dunque, una “letteratura in cui tutto rientra, dalla filosofia alla scienza, dalla morale alla politica, dal costume allo sport”. Gli intellettuali “non possono certo sentirsi chiamati al ruolo un po’ ridicolo di ‘angeli salvatori’”. Ma è anche indubbio che “la loro formazione sparsa somiglia sempre più a pattuglie disperse nel deserto e il momento dello smarrimento ha coinciso proprio con l'abbandono dell'impegno politico.”

“Il discorso dell'impolitico, un tempo caro agli intellettuali della fallimentare separazione, mi pare che oggi funzioni solo da alibi: di fatto il discorso va rovesciato:...la posizione ‘impolitica’...fa riferimento a una ‘politica’ che non può più reggere neppure a se stessa.” “Si deve dunque parlare di un ‘nuovo impegno’, di un pensiero che torna a essere forte e non si rassegna ad amministrare la posizione di rendita dell'osservatore distante e rassegnato dello status quo? La mia risposta è decisamente positiva.”

### CONCLUSIONI APERTE

Parole del 1989! Che fanno avvertire ancora di più la necessità di trasformare in opportunità la crisi e il vuoto attuale, facendo massa critica, capace di produrre il senso di un corpo sociale che resiste. *Resistenza* con quale senso? Un senso che tenga conto dei due drammatici cambiamenti epocali, acuiti dopo il cruciale 1989: la fiducia nella provvidenza senza fine delle risorse della Terra è ormai pura follia, e Destra e Sinistra sono diventate solo due diverse declinazioni di un pensiero unico, dominante e invisibile come l'aria. Di fronte a tale insieme di problemi materiali e culturali dov'è la presenza (il cuore e la testa) di chi si occupa (a parole) di cultura? Tende a rimanere invisibile perché è anch'essa in gran parte all'interno di tale pensiero.

È questo il vuoto che andrebbe colmato: non ci sono formule né garanzie, tuttavia “identificarsi con la vita implica identificarsi con tutti i suoi aspetti e dunque non solo con la primavera in fiore ma anche con i terremoti e, per quel che riguarda gli uomini, non solo con i loro amori e i loro sogni, ma anche con il male che infliggono agli altri, le ingiustizie che commettono, le guerre che scatenano”, dice ancora Magris (cit). Il paradosso necessario è che per essere *presenti* occorre essere *inattuali* (nel senso di Nietzsche). L'alternativa è di essere irrilevanti, recitando una presenza che non esiste, se manca di condivisioni e corrispondenze.

Le posizioni estetiche e politico-culturali di Porta impongono due considerazioni e altrettante conclusioni aperte. Da un lato, riaffermano la sua presenza viva, di prezioso punto di riferimento che dovrebbe avere un rilievo ben maggiore di quello che ha, dentro e fuori l'ambito letterario – il che conferma il degrado culturale e politico ulteriore, successivo al 1989. Dall'altro, nell'*albero alato* dell'universo portano, esse sono corpi organici che ci chiedono di indagare in che modo si con-fondono a forme e lingue della sua *cosa* poetica; una *cosa* che, con lucida coscienza, si fa materia, misura e anagramma di *caos*<sup>7</sup>, in cui un pensiero critico resistente cerca di reinventare sensi e parole, quali etica, impegno, funzione sociale e civile di chi vuole fare cultura. Ma devo rinviare una risposta adeguata a tale domanda, che va oltre i fini e limiti di questo scritto.

Mi limito perciò qui a una sintesi, di quelli già visti e di altri principali poli di senso, utili alla lettura diretta della scrittura poetica di Porta.<sup>8</sup>

In essa, concezione fenomenologica e misura col caos, storicamente e non ontologicamente collocato, generano senso del tragico (“per Jaspers, e sostanzialmente anche per Porta...ogni forma del mondo è destinata a naufragare”, per cui “nessuna conoscenza può imporsi come assoluta”, J Picchione, cit., p.15) e rifiuto di ogni parola consolatrice: “Il senso del tragico è alla base di ogni mia operazione poetica. Gli oggetti, gli eventi, gli uomini sembrano sfuggire a ogni condizione di...dare senso alla vita. Sembra che questo tentativo continui a fallire”, come “Edipo, l'uomo sapiente che si acceca”.<sup>9</sup>

Ma ciò diventa, in Porta, motivo per sollecitare il soggetto (scrivente) a resistere con una parola *in re*, fenomenologicamente vera, impietosa e conscia della propria provvisorietà, come di ogni altra cosa. La sua azione è chiamata così a *esserci* come materia biologica di una polarità opposta e irriducibile alla mancanza di senso, come *cosa* che si costituisce nel fare di un *progetto ignoto*, non definibile *ante rem*, da un pensiero o da un *correlativo oggettivo* che, come in Eliot, tende a preformarlo. Una azione che vuole tuttavia svelare e misurarsi con la realtà (visibile e invisibile, ignota o mascherata) di *rapporti umani* violenti, per creare un *grado zero* da cui ripartire. È il punto fondante che genera il distacco da posizioni solo *destruens* del Gruppo '63 e della neoavanguardia, che tende a un'azione *construens* contro la perdita di senso; ne consegue la rivalutazione della comunicazione, col rifiuto di concezioni aristocratiche e chiuse nel letterario, simbolismi distaccati (Mallarmé), esercizi cerebrali, giochi di parole e iperdeterminazioni del significante che tendono ad azzerare il valore dei significati.

La tensione all'altro sollecita un *eros* resistente a tanatologie e immagini di crudeltà, sangue e orrori, o a stasi paralizzante, in cerca di una reazione vitale (in sé e nel lettore): “Anche il poeta, dunque deve accecarsi?”, si chiede Porta, e risponde: “No. Egli si muove insieme agli altri in una condizione paragonabile a quella di assenza di gravità, librato... mentre cerca di afferrare gli oggetti in libertà. Cerca di avvicinare i suoi simili e pone le domande fondamentali sulla vita e sulla morte.” (*Il grado zero della poesia*, cit. p.42). Cerca un'uscita e non il *nulla*, pur non vedendo soluzioni. È un senso del tragico che si sviluppa, dunque, lungo un crinale sottile che rifiuta sia il pessimismo che l'ottimismo, “due facce – egli dice – di uno stesso atteggiamento” in cui “nasce l'idea del *nulla* variante mistica dell'idea del *sublime*”.<sup>10</sup>

La conoscenza della realtà procede in un interminabile “sviluppo per contraddizione” (*Correlativo oggettivo*, cit. p.69), in cui il linguaggio è attore che, a partire dalla percezione, traduce l'oceano prelinguistico dei sensi nel mare del proprio sistema di segni. Ne risulta “la necessità di una dialettica tra autonomia ed eteronomia” (J. Picchione, cit. p.28) dei due sistemi, crinale che aiuta a uscire dall'ideologia (o totalizzazione) del testo, col suo corredo di separatezze, assolutismi e arroganze; aiuta soprattutto a misurarsi con il senso del limite e quindi del sacro<sup>11</sup>, che unito all'eros spinge il logocentrismo dell'io maschile a ricercare, nella complessità dei linguaggi che ci costituiscono, lampi di totalità adiacente sia nella relazione con l'altro dell'universo femminile, sia nell'invenzione di ali fragili di canto e di gioia capaci di donare “perfino l'estasi dell'esserci”<sup>12</sup>.

Adam Vaccaro

#### Note.

(1) Nella *Parte introduttiva* del mio libro di saggi *Ricerche e forme di Adiacenza* (Asefi, Milano 2001), ricordo che il modello quantistico conferma “l'intuizione di Epicuro di 2.300 anni prima, sulla capacità di movimento spontaneo dei corpi (*clinamen*)”. Nell'uno e nell'altra i corpi non sono “soggetti passivi, subordinati all'azione di un motore esterno”, ma capaci di “impreviste variazioni dei loro movimenti, pur all'interno di interazioni che escludono sia la totale autonomia che la completa dipendenza”. “Già a livello microscopico appaiono paradossi che ricordano quelli dell'etica o della costruzione di un testo, della libertà del singolo in un aggregato sociale o delle leggi del piacere e del potere.” Cioè, nulla esiste o resiste, particella o entità socioculturale, “senza un contenitore o un limite; ma al tempo stesso il grado di energia *spontanea* del singolo è fondamentale per la determinazione...del campo di forza costituito...da miliardi di forzieri diversi; l'uno e gli altri sono aperti e chiusi al tempo stesso: aperti come capacità interattiva, chiusi quanto a autonomia.”

(2) F. Leonetti, in “Campo – la ricerca in letteratura, arti, scienze”, N° 12, 1999, p. 286 – Suppl. al N°150 (ott.'98) de “L'immaginazione”; Leonetti fa riferimento alle ricerche “*recenti della biologia e della neurofisiologia*”; e si richiama a Francisco Varela, che (con Maturana) ha elaborato la teoria

dell'*Autopoiesi* dell'identità soggettiva, fondata su più livelli via via più complessi: immunitario, psico-motorio e socio-linguistico. Ognuno di questi livelli si definisce solo nell'*interazione* con l'ambiente; e tra essi si attuano infinite combinazioni temporanee, reali e virtuali al tempo stesso, in rapporto all'intreccio di esperienze che il soggetto va elaborando".

(3) L. Sasso, *Porta*, La Nuova Italia, Firenze 1980, p.3; è comunque fondante per la poesia e il pensiero di Porta la visione fenomenologica, in generale, e di Merleau-Ponty in particolare, come sottolinea J. Picchione in *Introduzione a A. Porta* (Editori Laterza, Bari 1995, p.17): "In Merleau-Ponty come in Porta, le verità non sono da scoprire nell'interiorità del soggetto...ma nella concretezza del mondo a partire dalla percezione".

(4) A. Vaccaro, *La casa sospesa*, Joker Edizioni, Novi L. 2003.

(5) Si veda: *Cultura e politica, da Antonio Porta al pensiero disperso*, in "La Mosca di Milano", n.19, dicembre 2008; *Il pensiero che manca*, in "Le Voci della Luna", n.41, Luglio 2008; e *Atti*, II Fiera dell'Editoria di Poesia, Pozzolo Formigaro, giugno 2008, *puntoacapo* edizioni.

(6) Si veda anche, in proposito, *L'epoca delle passioni tristi*, M. Benasayag e G. Schmit, Feltrinelli 2004, e *Se il futuro da promessa diventa minaccia*, A. Vaccaro, in "Il Segnale", n. 74 e [www.milanocosa.it](http://www.milanocosa.it).

(7) La coscienza in Porta dei sensi aperti dagli echi anagrammatici, e non solo in poesia, è mostrata da un suo intervento degli anni '80, in cui parlando di una moto denominata *Cosa*, nota che quel nome è scelto dall'industria italiana in un momento di crisi determinata dall'aggressività dell'industria giapponese; e sottolinea che tale termine ricorre in genere davanti a difficoltà (*impasse* o crisi) del soggetto di dare risposte, nomi adeguati e, insomma, un qualche ordine al *caos*.

(8) L'opera completa di Porta è ora raccolta in *Tutte le poesie (1956-1989)*, Garzanti, Milano 2009;

(9) A. Porta, *Il grado zero della poesia*, in "Il Marcatré", 2, gennaio 1964, pp.41-42).

(10) A. Porta, *Correlativo oggettivo*, in "Malebolge", 1964, 2; anche in *Gruppo '63. Critica e teoria*, a cura di R. Barilli e A. Guglielmi, Feltrinelli, Milano 1976, p.59.

(11) Cfr. G. Gramigna, *Contrasto/identificazione*, in "Autografo", n. 17/1989; ora in "Testuale", n.43-44-45, pp.170-176).

(12) *A lezione da Antonio Porta*, in "Poesia", n.7-8, 1988, p.9; anche in *Il progetto infinito*, a cura di G. Raboni, Ed."Fondo Pier Paolo Pasolini", Roma 1991, p.5.

*ERMANNNO KRUMM SAGGISTA*

**ERMANNO KRUMM:  
DA LA STATURA DELLE COSE - POESIA E METAMORFOSI NEL '900**

*[Riprendiamo, per gentile concessione di Milena Barberis, l'Introduzione e i capitoli 3 e 10 del volume di saggi critici, tutt'ora inedito, cui Ermanno Krumm ha atteso fino agli ultimi giorni della propria vita. In coda, riproduciamo anche l'indice dell'opera.]*

**INTRODUZIONE**

Avrei voluto che un poeta della mia generazione si muovesse nel '900 facendo bilanci, misurandosi con i coetanei, come, al culmine della carriera, hanno fatto per esempio due romanzieri di lingua spagnola(1) della generazione precedente: Manuel Vázquez Montalban e Carlos Fuentes. L'inventore di Pepe Carvalho facendo i conti con la tradizione rivoluzionaria degli anni 70 e con i poeti e romanzieri di oggi e, Fuentes, festeggiando la caduta delle ideologie e l'arrivo alla ribalta delle culture periferiche: nere, indiane, arabe, meticce e mulatte.

Avrei voluto che si scrivesse di Fortini, Pasolini, Bertolucci o Zanzotto come Seamus Heaney(2) scrive dei suoi irlandesi o di Wordsworth e Coleridge distinguendo andature differenti, diversi passi; facendo di Wordsworth una specie di Glenn Gould cantilenante nei boschi, coi sassolini che gli scricchiolano sotto le suole, alla ricerca di qualche bella strofa.

E quando non ho trovato chi davvero lo facesse, ho sognato di farlo io. Forse perché ho cominciato a pubblicare abbastanza tardi da avere voglia di recuperare anche in questo modo. Ma soprattutto perché oggi mi sembra si stia ricominciando daccapo e ci sia bisogno di dirlo, lasciando da parte mondi paralleli da romanzo ed eleganti interpretazioni letterarie che si inebriano d'assoluti e assenze (e considerano il reale poco fine). E soprattutto perché è tornato (torna sempre a cicli) il momento di ridare alla poesia *il suo* spazio, di prestare attenzione ai suoi aspetti fisici e biologici. Un'attenzione tutta "passiva", o piuttosto freudianamente fluttuante, come quella di Wordsworth che "più si abbandona passivamente all'ascolto di ciò che ha dentro e più trova una voce che sembra felicemente venire dal mondo esterno", una voce che - alle fini orecchie del premio Nobel 1995 - ritma il verso "come l'ala di un uccello" batte l'aria in volo.

Ma poi le cose sono andate altrimenti: ho ripreso i fili del '900 più che quelli della mia generazione; ho cercato delle buone ragioni per sostenere quanto sentivo istintivamente: che davvero si stava e si sta ricominciando. E mi sono trovato davanti tutto il secolo passato, come un continente, un territorio esteso, traversato da mille piste, ma dotato di un unico clima, di caratteri comuni(3) con le sue poesie nodose e vegetali, come l'albero di Dionisios Solomòs, veloci e selvagge come il falco o il corvo di Ted Hughes. Veri pezzi di natura sottratti all'"ominizzazione" dilagante sulla Terra. Nessuna fuga antimoderna o postmoderna. Solo poesie che - mentre i grandi spazi stavano sparendo - aprivano nuovi territori sconfinati, segnavano i punti di splendore della realtà: la scintilla da aggiungere al reale, la palma al limite dello spazio, alla fine della mente.

Così, attraverso un pensiero vacillante, nell'abbaglio atmosferico, nella sconfinata estensione dell'aria, la poesia si lanciava in formidabili circumnavigazioni, costeggiando parole, lambendo città e luoghi di natura, entrando in zone incerte, ai confini di ogni realismo.

In quello spazio, ho trovato lingue più simili ai richiami degli animali che a quelle degli uomini, echi più vicini allo sfregare del vento sulla sabbia del deserto che ai convenevoli cittadini: in realtà ho trovato più animali che uomini (noi nella nostra animalità, animali in metamorfosi, in branchi), più deserti che città (i nostri degradati depositi, le aree sconvolte, le urbanizzazioni selvagge).

Lì, nel bel mezzo della piazza più affollata, della vegetazione più fiorente, la poesia abitava il deserto. Fuori dal pensiero e dalla convivenza civile, tutto per lei poteva essere deserto: la notte da cui Dio si è ritratto, per Hopkins; le terre desolate di Eliot; la natura senza uomo di Pasternak; la campagna di Pessoa; le baie di Gover dove Thomas si perde in solitario, quotidiano, vagabondaggio; le ere geologiche di Mandel'stam; l'aria e la sabbia trionfanti in un futuro dove, per Ponge, non c'è più uomo (4).

In quel *suo* spazio impossibile, ma necessario, la poesia mi appariva piena di oggetti che sembravano affacciarsi dal mondo esterno e resistere artigliando cose reali che non possono essere "macinate" nel dispositivo del testo, non possono essere lette solo come parole. L'ingessatura di un arto e i tulipani della Plath, una chiesa armena di Mandel'stam, il ciclamino cremisi di Williams, il corvo di Hughes, la roccia di Stevens o il muro scrostato di Pasolini erano, da questo punto di vista, oggetti rivelatori e minacciosi, presenze incarnate.

Mi è parso, allora, che i versi di Stevens, Mandel'stam, Thomas o Plath, Pasolini o Luzi, rispondessero a domande nuove, che forse nessuno aveva neppure formulate, ma che si affacciavano con prepotenza dalle loro pagine. Ho cominciato a seguire il filo intricato delle letture, delle rilevazioni. Collegando, smontando e rimontando, mi è parso di scorgere un disegno che, qui, presento all'insegna del realismo, ma che in realtà si estende in una sorta di scavalcamento, di uscita verso uno spazio grande, del tipo di quella comunicazione grande di cui - riprendendo George Bataille - parla anche Antonio Porta. Oppure Heaney quando presenta la letteratura come una vetrina contro cui si rischia di andare a sbattere. Un ostacolo da aggirare per inseguire le interruzioni della pagina, i passaggi e i buchi "che conducono dall'altra parte" del vetro, fino a ritrovare la semplice verità espressa da Rainer Maria Rilke con un solo comando: "devi cambiare la tua vita".

Cambiare per la poesia (come per tutto ciò che si ama) è l'imperativo assoluto, necessario ma severo, di Rilke. Più conciliante, ma non troppo dissimile, l'invito - che viene da Yves Bonnefoy(5) - ad abbandonare il libro dopo la lettura di una poesia. In ogni verso, egli sente forte la spinta ad andare al di là della pagina, ad uscire, cercare cose vive - città o luoghi deserti, campi coltivati o monti selvaggi - ad amare, leggendo d'amore come già Paolo e Francesca. Interruzione essenziale, richiamo irresistibile all'esperienza, al desiderio: questo è il punto.

E dunque non ero solo io a chiudere il libro, a lasciare una pagina dopo l'emozione di alcuni versi. All'interruzione che temevo fosse mia paura, fretta o approssimazione, Bonnefoy dava il valore di un salto, un'uscita verso il mondo, verso un incontro, una presenza.

In ogni caso, nel ripercorrere le mie letture di poesia - che sono poi la stoffa di questo libro - riconosco la "curiosità un po' predatoria" cui allude, parlando di sé, Seamus Heaney. È l'interesse di uno che lavora, di uno che studia la letteratura per imparare a scrivere, come già spiegava Eliot, nel 1926, introducendo poetici metafisici:

il mio punto di vista non è quello di un professore, ma quello della critica letteraria, e in particolare di un certo tipo di critica letteraria. La mia posizione è quella di un artigiano, di uno che cerca da diciotto anni di fare versi in inglese, studiando il lavoro dei poeti morti che hanno fatto versi migliori. L'interesse di uno che lavora è tutto sul presente e sull'immediato futuro: egli studia la letteratura del passato per imparare come scrivere nel presente e nell'immediato futuro (6).

Con quest'avidità e quest'atteggiamento ho letto e lavorato - parlo del modo di raccogliere i materiali non certo del merito e dei risultati - riscrivendo, riorganizzando, ampliando e precisando quanto già abbozzato e pubblicato prima sulla rivista "Il piccolo Hans" e, nel 1997, in *Lirica moderna e contemporanea*, nella "Biblioteca letteratura" diretta, per La nuova Italia, da Mario Lavagetto.

Il '900, intanto, prendeva sempre più rilievo ai miei occhi: i suoi versi mi parevano semplici, singolari e radicali. E quanto cambiati rispetto al passato. Certo, anche nel '900, la poesia nasceva dalla poesia: da Lucrezio o da Ovidio, Virgilio o Dante, Mimnermo o Omero, Baudelaire o Hopkins, Montale o Fortini, innescando quel movimento che ogni poeta, in qualche modo, lascia proseguire in sé. La tradizione rimaneva sempre il tronco su cui si sviluppa il nuovo. Non in un'altra pianta, ma in rami recenti, proiettati su territori mai visti prima. Proiettati, d'un colpo, anche fuori dai sacrosanti valori accertati dell'umano, verso "vere presenze" che, in poesia, hanno la lucentezza improvvisa degli oggetti epifanizzati da Tommaso d'Aquino.

Rincominciare daccapo, dunque, anche usando, come si è sempre fatto, il passato. Liberarsi da vincoli e tortuosità, ma non buttando via il "difficile" '900. Unico punto da cui ripartire oggi. E non si riparte certo da zero. In Italia, i vari Bertolucci, Luzi, Zanzotto, Pasolini, Fortini, Porta hanno traghettato la lingua letteraria alta nel parlato quotidiano, rendendo possibile una poesia contemporanea che, in effetti, si sta scrivendo e chiede soltanto di essere letta. Ma il pubblico della poesia, nel frattempo, è andato perduto nonostante, durante tutto il ventesimo secolo, la poesia abbia raggiunto varietà di voci, novità di soluzioni e altezza di esiti straordinari.

In realtà, nella seconda metà del secolo, con la società di massa, molte cose sono cambiate (e stanno cambiando ancora). Migliaia e migliaia di persone, molti giovani - affacciandosi su un mondo nuovo e con nuove possibilità - hanno cominciato ad annotare sensazioni, ricordi, riflessioni. I loro scritti, oggi più numerosi che mai, potrebbero avviare un vero rilancio della poesia. Troppo spesso, invece, non vanno oltre autobiografici sfoghi adolescenziali, lirismi "sublimi", compiaciuti e astratti. Tutti scrivono, ma quanti leggono (se addirittura non rileggono neppure se stessi)?

Si tratta di un fenomeno sociologico di ampie proporzioni, dietro a cui non c'è solo una scuola mediocre e superficiale, ma anche una mancanza storica. C'è il fatto che in Italia non si è mai sviluppato un vero Romanticismo(7).

A parte Foscolo, Leopardi e Manzoni che seguono vie proprie, non abbiamo né narratori, né poeti romantici europei. Se è così - se davvero il Romanticismo non è mai arrivato da noi - si capisce allora perché in tanta produzione corrente continuino a ripresentarsi certi suoi caratteri minori, anche deteriori che, rimossi, ritornano sotto altre forme. E si comprende anche la vera origine del ritardo con cui (futuristi a parte) il '900 attecchisce e si sviluppa in Italia.

Non c'è che da attraversare le metamorfosi in corso e ricominciare. Non c'è che da leggere i poeti del '900 per vincere ogni posa neoromantica e poeticante; leggerli per andare verso il nuovo senza buttare né la grande tradizione italiana né quella propriamente novecentesca. Leggerli per scoprire la forza della lingua di cui ormai dispone la nostra tradizione attuale, che continua a svilupparsi felicemente intorno a esperienze anche minute, ma dotate di forza, di capacità d'irradiazione, di aprire (o tenere aperti) passaggi, scambi inaspettati fra natura e uomo.

All'improvviso si fanno strada evidenze che rovesciano neutralità indifferenti. Gli oggetti risultano diversi: nella lingua e attraverso la lingua, la poesia accompagna il discorso delle cose e riattiva esperienze remote, spesso mostrando quanto altrimenti passerebbe del tutto inosservato. Come un catalizzatore, accosta percezioni, memorie, ossessioni e presenze che paiono lontane, irraggiungibili. Registra - in forma spesso sintetica, folgorante - fatiche, improvvise felicità, disposizioni personali e tutto quanto altera la superficie del quotidiano. Per questo, penso alla poesia come alla più alta organizzazione, alla mappa più ampia e aggiornata della soggettività, di quell'idea storica di persona, formatasi attraverso i secoli, che in questi anni conosce profondi mutamenti.

L'uomo contemporaneo non caccia per sfamarsi, non affronta animali feroci per sopravvivere, non fa sacrifici propiziatori e di espiatione, ma scrive "ancora" poesie. Se non dovesse farlo più, un pezzo dell'antica e attuale civiltà andrebbe perduta.

Senza raccontare (ma anche con narrazioni frammentate), senza spiegare (ma anche con vivide argomentazioni e persino concetti), senza descrivere (ma anche con ampie inserzioni di oggetti,

strade, case, volti, abiti), la poesia si organizza secondo leggi proprie, che ne fanno il prodotto di una facoltà dell'uomo unica e particolare. Da qui, il suo significato antropologico di testimonianza e civiltà al pari di danze, travestimenti e magie nei popoli primitivi.

Presentando la storia dell'incontro-scontro fra l'uomo e ciò che lo circonda, il "racconto" della poesia, sconvolto dalle tragedie del secolo, "si attarda, si aggrava" - come scrive Paul Celan - in un mutismo di fondo. Tra guerre mondiali e "locali", disastri, macchine che riempiono cielo e Terra, la poesia vive ai confini di se stessa, "pronta a revocarsi, a rifarsi senza fine, pur di durare tra un non più e un sempre ancora" (8).

Non solo persiste, ma raggiunge, durante tutto il secolo, risultati senza precedenti. Così che oggi, ormai sempre più nettamente, il '900 appare con un profilo proprio, frastagliato, diviso, ma riconoscibile come il Rinascimento, il Barocco o il Romanticismo.

È un profilo asciutto, ma fatto di linee forti che segnano il contorno difficile delle cose. Con la sua carica di ricerca e verità, oggi la poesia offre inaspettati punti di riferimento, proiettando nel futuro una visione capace di fornire conoscenze sui processi in corso. Nel rapido scorrimento dell'"insieme-mondo" e dei suoi "pensieri-arcipelago"(9), si colgono i segnali di un mutare nell'uomo, d'una migrazione immensa di gente e popoli senza appartenenza né origine che rimescola nazioni, storie e lingue (è il *caos-mondo* di cui parla Édouard Glissant(10)). Nessuno può più riconoscersi in una sola cultura, comunità o lingua, nessuno ha più radici. Tra repulsioni e attrazioni, tutto va mischiandosi in un crogiolo di identità e metamorfosi, mentre con processi di traduzione interminabili la poesia fa risuonare in ogni sua parola altre parole: è la sua lingua, che non è né quella naturale della comunicazione quotidiana né quella del linguista, ma è idioma, come suggerisce Andrea Zanzotto.

A quell'idioma dedico le pagine che seguono: un'introduzione e un invito personale alla lettura della poesia del '900.

#### Note.

(1) Manuel Vázquez Montalban scrive *Lo scriba seduto* (Frassinelli, 1998) e Carlos Fuentes *Geografia del romanzo* (Pratiche, 1998): sono pagine tendenziose ma appassionate.

(2) *Attenzioni, Il governo della lingua, La riparazione della poesia* (tradotti, per Fazi, da Piero Vaglion, nel '96, e da Massimo Bacigalupo nel '98 e nel '99) di Seamus Heaney offrono una buona occasione per gettare uno sguardo dentro l'officina poetica e percorrere alcune tappe fondamentali del secolo. In quelle pagine, scritte fra il '78 e l'87, si passa da Hopkins a Eliot, da Lowell alla Plath, da Auden a Mandel'stam, Herbert e Milosz. Le questioni centrali rimbalzano da una parte all'altra del libro: nel tempo che cancella e annienta molti aspetti del passato la poesia moderna acquista l'incomparabile valore di ciò che è sopravvissuto. E non è poco, "nel vasto panorama di violenza e futilità" (Eliot) della storia contemporanea.

(3) Ma quando incomincia, quando finisce il Novecento? È davvero *Il secolo breve* di Eric Hobsbawm, chiuso fra 1914 e il 1989, fra la Grande guerra e la caduta del muro di Berlino? Si veda: Aa. Vv., *Novecento. I tempi della storia*, a cura di Claudio Pavone, Roma Donzelli. Qui, a differenza delle ragioni della storia, valgono quelle della poesia, le quali affondano le proprie radici in alcuni autori capitali dell'ultimo Ottocento (come Hopkins e Emily Dickinson) e si estendono fino al ventunesimo secolo, almeno fino a quando non se ne leggerà una qualche prima possibile configurazione.

(4) Ponge Francis, *Il partito preso delle cose*, a cura di Jacqueline Risset, Torino, Einaudi, 1979. Il riferimento è a *Notes pour un coquillage*.

(5) Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie* (1972-1990), Parigi, Mercure de France, 1990.

(6) Eliot, T.S., *The Varieties of Metaphysical Poetry*, edited and introduced by Ronald Schuchard, London, Faber and Faber, 1993, p. 44, traduzione nostra. Vi si trovano per la prima volta raccolte The Clark Lectures, tenute al Trinity College di Cambridge, nel 1926, e The Turnbull Lectures tenute alla Johns Hopkins University, nel 1933.

(7) Uno studio sul romanticismo è dedicato, da Ezio Raimondi (Bruno Mondadori), al ruolo dell'Italia nel dibattito europeo. Al di là degli aspetti più specialistici, è difficile negare che si tratta di un dibattito di seconda mano: incomincia, in Italia, intorno al 1820 (mentre il movimento ebbe inizio con le lezioni di Wilhelm Schlegel a Jena nel 1796) e passa attraverso la mediazione di una pur nobile divulgatrice come

Madame de Staël. I protagonisti sono illustri sconosciuti come Ermes Visconti e Ludovico di Breme. A dire il vero, neppure i dotti sforzi di Ezio Raimondi danno consistenza al ruolo italiano nel romanticismo europeo. Ci si convince, semmai, del contrario, che in realtà in Italia il romanticismo non è mai davvero arrivato: una vecchia ipotesi, già sostenuta nei primi anni del Novecento da Gina Martegiani.

(8) Celan Paul, *La verità della poesia*, Torino, Einaudi, 1993, p. 15. In *Il Meridiano*, per Celan i poeti procedono su "sentieri interrotti" o lungo trincee di guerra: "Io credo che tali camminamenti di pensiero non segnino solo i miei sforzi, ma anche quelli di altri poeti di una generazione più giovane. Sono gli sforzi di chi, sorvolato di stelle - che sono opera umana - esposto in questo senso ancora mai presentito, e per ciò spaventosamente allo scoperto, va con tutto il suo essere al linguaggio, ferito di realtà, e en quête di realtà. Vedi a p. 36.

(9) Si veda Édouard Glissant, *Poetica del diverso* - quattro conferenze tenute in Italia e in Francia da Glissant fra il '94 e il '95, e due interviste - Moltemi, 1998. L'arcipelago caraibico è, per lui, un perfetto modello di miscuglio, come lo fu il mediterraneo antico. Il rappresentante più illustre è Derek Walcott, poeta dell'arcipelago e premio Nobel.

(10) Glissant ha pubblicato, nel 1996, *Introduction à une poétique du divers*, uscita da Gallimard. Presso il Seuil, nel 1965, il poema *Les Indes*: sei canti che narrano la storia dell'arcipelago da Colombo a oggi. Nell'85, la raccolta di poesie *Pays revé, pays réel*, e nel '93 il romanzo *Tout monde*.

\*\*\*

## FUORI DALL'UMANO: IL DESERTO

Si è creduto - o almeno, lo ha creduto Friedrich - che nel '900 si compisse il sogno simbolista di una poesia che nasce *dal* e torna *al* linguaggio, una poesia chiusa su se stessa, in un movimento autoriflessivo che prescinde dal mondo e dall'"io". Così non è stato. E i poeti, o almeno molti di loro, hanno continuato e continuano a guardare al mondo, registrando quanto hanno sul tavolo, ciò che vedono alla finestra o per strada.

### SUL PAESAGGIO

Ciò non significa che non sia mutato il modo di rappresentare, che non sia cambiato lo statuto stesso della rappresentazione.

Come le arti visive, anche la poesia del '900 abbandona descrizioni, aggiustamenti prospettici e naturalismi vari, al centro della civiltà europea dal Rinascimento in poi. Non solo li abbandona, ma si impegna anche - in alcuni casi - nella decostruzione dei codici che per secoli hanno presieduto all'organizzazione delle immagini e alla costruzione dei versi. Sotto questo aspetto, è come se la poesia del '900 rifiutasse la storia (lo stesso vale per le arti). O, almeno, come se interpretasse il suo essere nella storia come una deriva, un movimento senza punti di riferimento. Una deriva comunque all'interno della storia, poiché fuori non c'è nulla. Essa incide su tutto, persino sulla geografia dei luoghi, come mostra Simon Schama in *Paesaggio e memoria* (1).

"Tutti i paesaggi odierni, dal parco cittadino al sentiero di montagna, sono segnati dalle nostre tenaci, ineludibili ossessioni". Gli antichi miti rivivono nel "bosco cattedrale" o nell'albero gigantesco che - continua Schama - affonda le radici al centro della terra, dove si può anche pensare di vedere apparire una divinità o la Vergine Maria. Nulla di più culturale, in definitiva, dell'idea di una natura selvaggia, irraggiungibile, di un bosco dove gli uomini si perdono come in un labirinto. Peccato che non esista veramente nulla di simile, conclude Schama senza cercare più a lungo. Senza ricordare che c'è un luogo, nella poesia, in cui tutto questo esiste, anche se con uno statuto molto particolare.

Se foreste, fiumi, monti sono innanzi tutto cultura, se tutta la Terra è sottoposta a un inaudito processo di "ominizzazione", esistono interi pezzi di natura che sfuggono al controllo. Più simile al

canto di un uccello, al rumore dell'acqua, allo scricchiolare della ghiaia o dei rami, al passaggio di un animale, al fruscio del vento che alle parole degli uomini, la poesia lirica è un pezzo di mondo. È un resto del passato in cui vive ancora qualcosa come un eden resistente, non manipolabile, una specie di pietra angolare su cui la natura edifica il proprio edificio, impenetrabile e inespugnabile. In questo, essa è parte della natura come certi templi orientali riconquistati dalla giungla: intrecci di monumenti, colonne, liane, palmizi e scimmie.

Sì, la poesia è parte della natura: con i *Quaderni di Voronez*, quella di Mandel'stam, per Brodskij,

diventò canto più di quando non fosse mai stata: non il canto di un bardo ma quello di un uccello, con le sue subitane, imprevedibili spirali e impennate, simile al tremolo di un cardellino (2).

Per Marina Cvetaeva, quella di Pasternak - scritta "non con l'anima - ma con il midollo" - nasce da un "io" lirico come da uno zufolo in cui scorre la linfa:

L'"io" lirico, che è il fine (a se stesso) di ogni poeta lirico, in Pasternak è asservito al suo "io" naturale (marino, boschivo, celeste, montano) - a tutti gli innumerevoli "io" della natura. L'"io" lirico di Pasternak è il gambo, affiorante dalla terra, del vivo giunco, il gambo lungo il quale scorre la linfa che, scorrendo, genera il suono (3).

Se poi quella di Pasternak scorre nel gambo di un giunco, quella a cui pensa Giorgio Seferis cresce come un vegetale, come una pianta:

L'arte è opera dell'uomo. E' strano come questa frase faccia venire talora a mente immagini della vita vegetale: ninfee che protendono il capo su un fusto destinato a rompersi a misura che l'acqua sale; alberi spensierati nel vento, mentre la radice avanza cieca a trovare la vena o lo scoglio; il legno che si fa nave, le navi che vanno a picco. Pensa alla storia della pianta - diceva Solomòs, per insegnare ai poeti avvenire a evitare il pensiero astratto (4).

La poesia è un corpo vivente: un animale, per Ted Hughes, un arto, una tecnica della natura o qualcosa che, comunque, tende a occupare spazio. Per Pasolini, deve guadagnare spazio, "gonfiare di spazio ogni umile oggetto". Così che, alla fine, sviluppandosi in tutte le direzioni, cresce interrata nelle radici, nella materia del tronco o sveltando nell'aria, nel folto delle foglie, conquistando dimensioni multiple, estese in spazi diversi, che nessun paesaggio, con le sue coordinate prospettiche, può contenere.

### ANCORA IL PAESAGGIO

Da più di un secolo ormai, artisti e poeti vedono il paesaggio come un automatismo convenzionale, un panorama, una veduta, simile a una cartolina, in cui qualunque cosa può essere inquadrata. Contro quell'automatismo, sperimentano allora nuove forme di costruzione, adottano nuovi ordinamenti nell'assemblamento degli oggetti nello spazio, guardando anche alle culture antiche e "primitive", africane e aborigene.

Ciò che conta è restituire uno sguardo nuovo, mostrare quanto non si è mai visto. Non la novità per la novità, ma lo sguardo personale di chi riesce a mostrare il mondo con occhi nuovi, restituendo alla percezione spazi aperti, non ancora del tutto conformati. Fra quanti lo fanno (e sono in pochi), Cézanne immette, nella forma degli alberi, una volumetria in grado di svelare la potenza architettonica delle foglie; Soutine dipinge le colline di Céret come argilla strizzata, come se una forza sconosciuta avesse avvitate su se stesse piante, strade, case e monticelli. I dati del paesaggio sono lì, visibili in entrambi, ma nello stesso tempo mostrati sotto aspetti del tutto inaspettati.

Cézanne e Soutine (ma anche Van Gogh e Gauguin, Kandinsky e Bacon, Rousseau e Ligabue) portano alla luce uno spazio fluido, un contenitore che deforma gli oggetti e ne è deformato, un campo che, eccezionalmente, nell'arte (nella mistica e nella magia) non è del tutto chiuso nelle

classiche forme a priori di cui parla Kant, cioè nei grandi scatoloni preconfezionati in cui la specie umana colloca oggetti ed eventi in sequenze spaziali e temporali.

Proprio partendo da qui, nella *Fenomenologia della percezione*, Merleau-Ponty ipotizza l'esistenza di "campi prespaziali" (5). Li immagina come contenitori fluidi, pieghe, luoghi aperti, di volta in volta, attraversati da oggetti che, con la loro presenza, forzano quei campi e li fanno passare dalla condizione di "pre-mondo" all'organizzazione spaziale vera e propria.

È a questo magazzino disordinato - in cui tutto, prima di disporsi nell'ordine paesaggistico, è ancora alla rinfusa - a questo "prespazio" che l'arte e la poesia guardano. Così, l'albero di Solomòs affonda le radici in una specie di "pre-paesaggio" (ricalco così il "pre-mondo" di Merleau-Ponty) dove la poesia cresce mettendo insieme sostanze non omogenee, lontane dal pensiero astratto e automatico, capaci di impressionare, di perforare (Rilke) il sistema percettivo. Capaci di uscire dal sistema uomo e di penetrare nell'unico spazio per definizione esterno al patto sociale e al convivere civile, cioè di entrare nella foresta, almeno come la intende Robert Pogue Harrison.

Essere uomini significa, per così dire, essere già e sempre al di fuori del dentro costituito dalla foresta, in quanto la foresta è una misura della nostra esclusione. Fin dall'inizio abbiamo visto quanto la foresta rimanga un margine esterno della civiltà. Abbiamo scoperto anche come il termine stesso foresta significhi "al di fuori". Tutta la storia raccontata fin qui potrebbe essere considerata come la storia dell'essere-al-di-fuori dell'uomo. Poiché noi esistiamo prima di tutto e soprattutto al di fuori di noi stessi(6).

Le *Foreste* di Robert Pogue Harrison sono, da questo punto di vista, l'opposto di quelle di Schama. Queste ultime storiche e ominizzate, quelle invece non civilizzate, veri mondi alla rovescia, luoghi "al di fuori", dove si nascondono i fuorilegge. Le foreste di Pogue Harrison sono

scenari del travestimento, degli stratagemmi, delle inversioni di sesso, delle confusioni di identità e così via; diventano cioè il luogo in cui la realtà convenzionale perde la sua stabilità e viene mascherata e smascherata in un dramma di errori e confusioni(7).

Scenari particolari, dove essere "al-di-fuori dell'uomo" è, innanzi tutto, un'uscita dall'"io penso".

### *FUORI DALL'UOMO, FUORI DAL PENSIERO*

Ho parlato di "prespazio" e "prepaesaggio" per approssimazione, introducendoli come semplici modellini teorici. La teoria non gode di molto credito in questi primi anni duemila: l'ultimo suo grande sviluppo ha coinciso con la stagione strutturale. Era il linguaggio a farla da padrone, allora. Messo a morte l'autore, si era affermato il concetto di "écriture": era un modo nuovo per rispondere alla domanda di sempre, "che cos'è la letteratura?" Un meccanismo - si diceva - fatto di pezzi smontati e rimontati, indipendentemente dalle rappresentazioni, dalla personalità o biografia dell'autore.

Già negli anni 80, quel sistema teorico segnava il passo (8). Presto ne sono stati chiari i limiti: alcune acquisizioni di allora, però, restano valide tutt'oggi. Penso, per esempio, al rapporto fra teoria e pratica, per cui una teoria risulta produttiva solo se procede direttamente da un'azione (che poi accompagna): teoria, dunque, dall'esperienza e dell'esperienza. E penso ancora alla forza d'urto della riflessione teorica contro buon senso e opinione corrente: la teoria, si diceva, nasce sempre *contro* qualcosa.

Così, con "prespazio" e "prepaesaggio" non solo fornisco un'immagine della fluidità dello spazio, nell'opera d'arte o letteraria, ma metto anche a fuoco l'oggetto polemico contro cui si muove questa riflessione. La doxa, l'opinione corrente da decostruire, in questo caso, è il sistema di automatismi spazio-temporali con cui la mente aggiusta le rappresentazioni del mondo. Se la mente aggiusta, è in realtà il pensiero poi che riorganizza e si serve di quegli aggiustamenti. Diciamo che è il pensiero che li rende disponibili alla coscienza, che cioè, alla fine del processo, monta consapevolmente gli elementi atti a formare una veduta e un paesaggio.

Per entrare nei luoghi fluidi dell'arte è necessario, allora, andare contro il pensiero e il suo consapevole aggiustamento delle forme (secondo gusti, stili e mode). Bisogna intendersi, naturalmente. L'oggetto polemico qui non è l'attività razionale in quanto tale, ma la forma "umanistica", magniloquente del pensiero psicologico e sociale, il pensiero nella sua veste culturale, pomposamente solenne e autorevole.

La messa in discussione del pensiero ideologico comincia già dalla fine dell'800. In precedenza, per secoli, il pensiero è stato al centro di una vera e propria epopea. Nell'età moderna, il suo trionfo è venuto dall'affermazione cartesiana *cogito ergo sum*, che significa che si ha conoscenza del proprio esistere solo grazie al pensare ("penso dunque sono"). A partire da questa scoperta decisiva, il '600, come in un rituale ossessivo, è impegnato a riempire tutto col pensiero, divenuto un continuum come la coscienza.

Così, per i poeti metafisici, il *cogito* è una passione esclusiva, una sorta di innamoramento. Lo si vede anche nelle poesie di John Donne: il pensiero che le sostiene non può accettare di riflettersi fuori di sé, per esempio, nel paesaggio che infatti è del tutto assente (e, quando c'è, è assolutamente convenzionale **(9)**). E l'"io" è troppo nuovo, troppo forte perché possa subire interruzioni.

Ricchissime di uno straordinario argomentare, piene di dettagli, di oggetti d'ogni tipo (dagli strumenti scientifici all'arredo quotidiano), quelle poesie non ammettono intermissioni. Bisogna aspettare la poesia romantica perché il motore pensante accetti degli stacchi e apra al "non io", apra cioè delle finestre sul mondo esterno. Solo allora il paesaggio (con i suoi significati in cui l'"io" si riflette) **(10)** acquista un posto di rilievo.

Nel '900, infine, il pensiero claustrofobico del secolo di John Donne viene recuperato, ma con valore negativo. Al *cogito* cartesiano Jacques Lacan premette un "non". E legge: "non penso dunque sono". Invertendo la formula del filosofo, lo psicoanalista francese intende dire: "sono dove non penso". Non è più la coscienza pensante, presente a se stessa, a garantire pienezza d'esperienza, ma al contrario è sospendendo la coscienza, limitandone lo strapotere, che si aprono zone di esperienza libera, in cui il soggetto può intuirsi vivo. Si può uscire da se stessi solo fuori dal pensiero.

Quello che nel '600 era un trionfo, un trono, nel '900 diventa una prigionia. Il pensiero diventa il contrario dell'esperienza, un travestimento più o meno agguerrito, una reazione e una copertura della debolezza del soggetto, che "impallidisce", avvizzisce, viene meno (il *fading* di cui parla anche Lacan) di fronte alla forza del linguaggio e del simbolico culturale e sociale. **(11)**

Si passa così dal pensiero come massima manifestazione dell'attività umana, per la filosofia classica, al ridimensionamento novecentesco e freudiano che, nella struttura della mente, gli attribuisce un significato minore, puramente funzionale (come guardiano della coscienza e bagno psicologico dentro cui è immerso l'"io").

Ridimensionamenti a parte, c'è un aspetto del pensare immutabile e centrale: è il fatto che non esiste un modo di fermarlo (salvo casi eccezionali). La lampadina, la coscienza non si spegne mai. Al punto da risultare presto insopportabile. Nella poesia già citata di Sylvia Plath, *Black Rook in Rainy Weather*, il pensiero assume la figura di un arrovello impossibile da disattivare: è il *backtalk* ("retrodiscorso"). Un discorso dietro al discorso, un rumore di fondo, un interminabile lavorio della mente che Sylvia Plath prova a salvare domandandosi se non nasconda una promessa di rivelazione, un qualche responso (Amelia Rosselli traduce *backtalk* proprio con *responso*).

Ma lungi dal fornire risposte-rivelazioni il *backtalk*, il "retrodiscorso", finisce col costituire un ingombrante cicaleccio psicologico, il famoso *stream of consciousness*, il flusso di coscienza che il romanzo, per qualche anno, investiga, facendone direttamente l'oggetto delle proprie narrazioni e che la poesia frequenta, da sempre, con maggiore familiarità. E che, in psichiatria, prende risalto attraverso testimonianze straordinarie come quelle del Presidente Schreber, depositate nelle *Memorie di un malato di nervi* e analizzate, nell'omonimo caso, da Freud.

Ininterrottamente visitato da una voce che parla nel vuoto, Daniel Paul Schreber registra un "sottofondo" di parole incomplete, mozziconi di frasi che, per anni, senza sosta, tormentano le sue orecchie allucinate. È quello che chiama una "coazione ininterrotta a pensare".

Tutti, in realtà, sentono voci: raggiunti da segnali, rumori, grida, richiami e battiti, gli uomini vedono gli alberi agitarsi, odono gli animali e tutto un vociferare come un'eco di ritorno, come se, proiettato all'esterno, quell'affollarsi di parole nella mente dovesse farvi ritorno sotto forma di messaggio criptato, di risposta delle cose stesse. Nessuna rivelazione, in quell'eco riflessa, solo il lavoro del pensiero, un riflesso verbale (il pensiero è sempre verbale) anche sconnesso, che le cose, ormai parlanti, finiscono col restituire.

Familiare e straniero (12), quel canto non umano si fa intendere ovunque un uomo metta piede, inseguendolo (benché fuori da qualunque antropocentrismo) come un nugolo d'insetti di cui non ci si può liberare per quanto lontano ci si spinga. Ma se di tanto vociare ognuno ha le proprie eco, solo la poesia le raccoglie inglobandole nella trama sottile dei propri slittamenti di significato (dimostrandosi capace, nel tempo, di inglobare anche zone di non-senso) o in certi monumenti sperimentali, come, per esempio, il *Paterson* di William Carlos Williams (13), dove il parlottio del mondo è inseguito esplicitamente.

#### ALLA FINE DELLA MENTE

Anche Stevens, in quel vociferare di tutti i sensi, raccoglie frammenti, spunti: ascolta stormire le foglie, le sente gridare. Ma non può nascondersi d'essere irrimediabilmente tagliato fuori da quel tripudio di segnali. Le foglie stormiscono, gridano senza significare più di ciò che sono nel loro canto "senza significato umano".

without meaning more  
Than they are in the final finding of the air, in the thing  
Itself, until, at last, the cry concerns no one at all.

senza significare più / di quel che sono nella percezione ultima dell'aria, nella cosa / in sé, e infine il grido non riguarda più nessuno" (14).

"Le cose come sono" diventano per Stevens la frontiera invalicabile, il limite inattingibile oltre al quale l'uomo non può andare. Al di là di tanto bailamme, allora, la felicità, la bellezza, la consistenza stessa delle cose, sembrano abitare "alla fine della mente, oltre l'ultimo pensiero", nel mondo senza senso umano cui la poesia *Of Mere Being* (*Del mero essere*) introduce felicemente.

The palm at the end of the mind,  
Beyond the last thought, rises  
In the bronze decor,

A gold-feathered bird  
Sings in the palm, without human meaning,  
Without human feeling, a foreign song.

You know then that it is not the reason  
That makes us happy or unhappy.  
The bird sings. Its feathers shine.

The palm stands on the edge of space.  
The wind moves slowly in the branches.  
The bird's fire-fangled feathers dangle down.

La palma alla fine della mente, / Oltre l'ultimo pensiero, sorge / Nella scena bronzea, // Un uccello dalle piume d'oro / Canta nella palma, senza senso umano, / Senza sentimento umano, un canto strano. // Sai allora che non è la ragione / A farci felici o infelici. / L'uccello canta. Le piume splendono. // La palma svetta al limite dello spazio. / Il vento muove piano nei rami. / Le piume infuocate ciondolano abbasso.

### *PENSARE SENZA COSCIENZA*

Se non può essere sospeso, il pensiero può però essere tenuto a freno: se ne può relativizzare valore e significato, se ne può ridimensionare la portata accompagnandolo, correggendolo con altre sorgenti ideative che provengono da zone più concrete, più percettive.

Stevens fa un passo importante in questa direzione sganciando il pensiero dalla coscienza. Da soli sotto le querce, "Si sa infine che cosa pensare / E lo si pensa senza coscienza" (*Solitaire under the Oaks: One knows at last what to think about / And thinks about it without consciousness*). Qui, "sotto le querce", il pensiero non si rappresenta di fronte a se stesso, ma funzionando "senza coscienza" assume nella mente una funzione operativa, come un tessuto connettivo, qualcosa che - portato all'estremo - ricorda la funzione fatica nello schema della comunicazione di Roman Jakobson. La funzione fatica è quella che garantisce il contatto (cioè che il canale sia sgombro) tra mittente e destinatario. Come quando, alzando la cornetta, si dice "Pronto", oppure, in senso più allargato, quando in ascensore si rompe un silenzio imbarazzante con pochi apprezzamenti sul tempo. Non c'è pensiero personale, in questo caso, ma solo flussi di parole che tengono aperto il contatto con il destinatario, come avviene in tante situazioni stereotipate: salutando conoscenti, entrando nei negozi, facendo apprezzamenti scontati di cortesia.

Succede di assistere a qualcosa di equivalente anche in poesia, come se si trattasse di una sorta di caduta del pensiero personale a favore di significati-pretesti (un tempo erano le figure tipiche del genere poetico quali la rosa, l'alba, la donna, più recentemente sono i passaggi in presa diretta sui discorsi già fatti, quello pubblicitario, tecnico, giornalistico, e non solo).

Se, in realtà, le cose stessero davvero così, se davvero il suo fosse un discorso fatico, anche la poesia non sarebbe che un inutile stereotipo. E non è questo che voglio dire. Cerco solo di mostrare pensiero e contenuto come un corrimano su cui il testo si appoggia e di mettere poi in luce una certa tendenza alla spersonalizzazione (su cui torno all'inizio del capitolo successivo).

D'altra parte, qualunque contenuto entra già distorto nel verso, dovendo assecondarne fini specifici (ritmici, fonetici, parallelistici, ecc.). La pressione ritmica, in particolare, è così decisiva (come lo scorrere dell'acqua nel letto di un fiume) che per Thomas "una poesia tende solo a scorrere fino alla fine". In questo senso, il pensiero è un volano che amplifica e fa durare il movimento mostrando quello che chiamerei il suo lato freudiano. Nell'apparato psichico, Freud assegna al pensiero una funzione economica, che mantiene il contatto fra le varie istanze della struttura soggettiva: l'io, l'es e il super-io. Fra queste diverse strutture e attività della mente, il pensiero circola come un tessuto connettivo, come un mare che bagna e collega le isole di un arcipelago.

Elemento funzionale, prima che contenutistico, il pensiero in poesia allora è una cintura di trasmissione, un motore che comunque mantiene in tensione i versi fino alla fine. Già in questo senso, esso è necessario come la stoffa per confezionare un abito **(15)** (indipendentemente dalle valutazioni semantiche che, alla fine, fanno grande un'opera almeno quanto la sua forma).

Dal punto di vista che direi strutturale in omaggio a Freud, il pensiero non solo si sgancia dalla coscienza (che appartiene solo all'io) ma - come già ipotizzato da Stevens - rompe anche con la psicologia e l'individuo. Semplice riavvolgimento su se stessa dell'aria, il pensiero per Stevens finisce fuori dalla mente, pensiero di un altro, pensiero di nessuno.

And as he thought within the thought  
Of the wind, not knowing that that thought  
Was not his thought, nor anyone's,

The appropriate image of himself,

So formed, became himself and he breathed  
the breath of another nature as his own

E mentre pensava dentro il pensiero / Del vento, ignorando che quel pensiero / Non era né suo né di un altro  
qualunque, // L'immagine appropriata di sé, / Così formata, divenne lui: respirò / il respiro di un'altra natura  
come suo (16)

Col suo venire da fuori, da “un'altra natura”, come fosse un pensiero straniero, questo movimento  
della materia poetica conferma che si va “al-di-fuori dell'uomo” uscendo dall’”io penso” (17).  
Questo riavvolgersi del pensiero, lì fuori, intorno alle cose come sono, lascia spazio al sorgere di  
immagini differenti.

Sono immagini che nella mente hanno uno statuto speciale, del tipo di quello assegnato da Freud a  
certe memorie rimosse, ai resti diurni del sogno, alle rappresentazioni che almeno in parte sfuggono  
alle severe organizzazioni del sistema cosciente. Non sono immagini legate all'interiorità, ma  
sembrano giungere dall'esterno.

Meno organizzate, esse godono di grandi cariche affettive, come le memorie involontarie che Proust  
circoscrive e rende operanti in tutta la *Recherche*. Sono immagini fortemente radicate in un luogo  
cruciale dell'infanzia, in un'origine cui non si ha accesso via pensiero: rispetto all'origine il pensiero  
manca. Invano Montale lo cerca su un atlante:

ma il mio pensiero svia, si appiccica dove può  
per dirsi che non s'è spento. Lui stesso non ne sa nulla,  
le vie che segue sono tante e a volte  
per darsi ancora un nome si cerca sull'atlante. (18)

E Ted Hughes in un calendario.

#### *UNA POZZANGHERA IMMOBILE*

Fuori dal pensiero, in fondo alla mente, si apre uno spazio in cui circolano liberamente immagini  
capaci di impressionare il materiale poetico. Assomigliano alla scena primitiva (che, per Freud, è il  
momento in cui il bambino scopre, o immagina di scoprire, la sessualità dei genitori), sono  
immagini segrete che informano, danno la propria forma a tutte le immagini realmente contenute  
nei versi. È un nucleo che la poesia insegue senza poterlo mai esprimere fino in fondo e a cui torna  
infallibilmente.

Pasolini lo identifica individuandone luogo e tempo. L'origine, il centro intorno a cui ruota tutto,  
per lui è a Casarsa nei giorni luminosi della resistenza e dell'idillio friulano. Ne scrive nel 1947:

Vedo il ciglio di un fosso lambito da un'acqua leggerissima [...] oppure un muro scrostato e cadente [...] Poi  
un poco alla volta il paesaggio si modifica, si ingrandisce e si precisa: è una casa di sassi senza intonaco e  
anneriti dal fumo, davanti a cui si stende una piccola proda d'erba verdissima e folta: infatti nell'angolo fra la  
parete principale e la sporgenza della cappa nereggiava una pozzanghera immobile, la cui malinconica fissità è  
di tanto in tanto turbata dallo scroscio di un filo di acqua nera [...] Lì è tutto il residuo mistero, lì si riassume  
il senso di Casarsa. (19)

La materia qui è trattata con grande lucidità, quasi un'anamnesi:

Se tento di aprire come un ventaglio questa percezione d'umidità, se entro in essa come in un labirinto  
tenacemente profumato di salici bagnati, di fango, di carbone e di campi, ecco che un po' alla volta la  
macchia informe si dirada come una nebbia e io entro nel nudo dell'umidità, fino a rasentare quella Verità  
che si nasconde da tanti anni e che mi svelerebbe il senso di Casarsa.

Al giovane "pensatore" venticinquenne, che vuole superare la semplice descrizione, serve uno scandaglio. Qualcosa che lo guidi fino all'eden perduto (20). Su questa via, Pasolini riesce a mettere a fuoco un'immagine antica, arriva fino a un muro, a una percezione nel "nudo dell'umidità". E lì, si ferma. Oltre, c'è solo nebbia.

C'è una tinta incancellabile che, man mano che gli anni passano, nereggiava sempre più intensa nella Casarsa di un tempo. C'è di là della linea della mia memoria, questa immagine ossessiva di una macchia d'umido.

Una macchia d'umido: è così che gli si presenta la scena originaria, "il paradiso verso cui orienta tutta l'opera" (21), ripetendo e variando infinite volte immagini di muri fatiscenti, macchie di calce e d'umido. Un luogo che la Cvetaeva chiama paradiso ma che, nel '900, somiglia piuttosto a un inferno, a una ferita (22) che la poesia cura e, nello stesso tempo, non permette mai che si cicatrizzi. In realtà, se non la si idealizza, l'origine somiglia più che a un paradiso a un girone difficile e accidentato in cui nulla rimane uguale a se stesso. Qualsiasi sia il mutare delle forme del mondo, i poeti non smettono però di ricercarne il nucleo irraggiungibile, il "punctum", il punto focale, fuori di sé, nel mondo "reale", atmosferico dove l'ultimo anello, l'ultima immagine intravista si aggancia all'interminabile catena (dei sostituti) delle figure del desiderio.

### *MACCHIE DI SIGNIFICAZIONI*

Fuori della portata del pensiero, la macchia d'umido di Pasolini si trova in un mondo dove significazioni e immagini sembrano passare dalla parte della pittura, "eccedendo la verbalità, con l'inserimento di colori e forme non riconducibili a parole simboliche corrispondenti" (23). Con la "tinta incancellabile che nereggiava" Pasolini allude infatti a un'esperienza visiva che la lingua ha difficoltà a esprimere efficacemente (come non si riesce a raccontare un quadro a parole).

Ma come avvicinare quella tinta? Come introdurre note di colore, impressioni che eccedono il linguaggio, dentro la poesia? Come possono, insomma, essere rappresentate, all'interno del linguaggio più strutturato che esista, quello poetico, sensazioni visive non propriamente e solamente verbali? Parlare di sensazioni non verbali significa parlare di qualcosa che non appartiene intieramente al linguaggio su cui si fonda la comunità umana, la società, i suoi valori e i suoi simboli; vuol dire che quella macchia più che un punto di colore segna una differenza, un'estraneità. Vuol dire che il suo luogo non è comune agli altri, sfugge alla dimensione partecipativa, intersoggettiva (che è appunto quella del linguaggio). E questo nonostante sia difficile sostenere qualcosa del genere, visto che per l'essere parlante, in realtà, è impossibile uscire dal linguaggio e dalla comunità intersoggettiva connessa.

Il punto però è centrale, perché colloca la poesia delle macchie pasoliniane in uno spazio diverso da quello quotidianamente abitato, uno spazio separato, dove "non linguistico" significa immediatamente non umano. Punto centrale ma delicatissimo. Bisogna, infatti, di nuovo domandarsi come può la poesia, rompendo col processo dilagante d'"ominizzazione", uscire dalla familiarità urbana e civile, spingendosi al limite di se stessa, oltre la lingua che la costituisce? Come può uscire dall'uomo, se lingua è uomo e poesia è lingua?

Una prima risposta, in fondo, è semplice: se la natura da sempre, per l'uomo, non può che essere mediata attraverso il sistema linguistico - intersoggettivo - una macchia come quella deve provenire da un altro mondo. E come la macchia di Pasolini, molte altre immagini, nella poesia del '900, non possono che venire da "fuori".

Ma non basta. Ho parlato a lungo, a proposito di realismo epifanico e fisico, di macchie che hanno occhi, anche "terribili e opprimenti" (Rilke); notando come macchie, paesaggi e "spigoli ci fissino" (Pessoa) e come ovunque abbiamo gli occhi delle cose puntati su di noi, come la scatoletta di sardine che guarda Lacan.

Questi punti, queste macchie della visione sono - lo sottolinea Merleau-Ponty - al centro del cerchio della "visibilità", dove vedere implica essere visto. In un gioco di specchi, che non può essere

interrotto (come non si può spegnere la coscienza), la visibilità è infatti un movimento circolare in cui boschi, monti, sassi (che vediamo) a loro volta hanno occhi che, anche in assoluta solitudine, ci fanno sentire guardati.

Su tale visibilità, patrimonio comune degli uomini (come la lingua) si fonda quella che Merleau-Ponty chiama una "visione in generale" (minacciosamente costituita dagli occhi fissi su di noi). Ed è proprio dentro questo "in generale" che il testo poetico penetra fino, in certi casi, a tentare di svincolarsene, come se volesse liberarsi da una presa che lega ciascuno a tutti gli altri, nelle pieghe di un mondo che avvolge e attraversa tutti. Sospendendo questa reciprocità al cuore della visibilità è come se la poesia volesse sottrarsi allo sguardo (all'occhio che vedendo implica l'essere visto), come se volesse nascondersi dall'occhio divino aperto su tutto il mondo dal triangolo esposto in tutte le chiese.

Qui, non è più a Merleau-Ponty che bisogna far riferimento, ma è a Michail Bachtin (24) che bisogna tornare per pensare la poesia come sospensione della reciprocità, in una solitudine estranea all'occhio dell'altro. Rifacendosi al sonetto 76 di Shakespeare ("ogni parola quasi dice il mio nome"), Bachtin riconosce, in poesia, un "volto linguistico": "dappertutto c'è soltanto un volto, il volto linguistico dell'autore che risponde di ogni parola come se fosse sua" (25).

A differenza del romanzo - dove prevalgono i modi pluridiscorsivi tipici del discorso quotidiano (dove parlare vuol dire andare a prendere le parole sulla bocca altrui e dividerle con gli altri, "complicando il cammino di ogni parola verso il suo oggetto") - in poesia c'è solo un volto, quello del poeta che si sottrae all'influenza (allo sguardo) degli altri. Nella lingua poetica, egli non permette che si crei una distanza tra sé e la propria parola. E quando nomina qualcosa è quasi come se fosse per la prima volta (di nuovo il mitico Adamo), come se scortasse ogni sua parola fino all'oggetto designato, perché, strada facendo, non incontri nessuno, nessuna parola altrui.

Abbandonata la città e il consorzio umano, interrotto il cerchio intersoggettivo, è come se il poeta entrasse in un deserto inaudito dove non c'è più nessuno tra lui e i suoi oggetti. E, lì, covasse il proprio desiderio di possesso selvaggio del mondo, non solo fuori dalla storia, ma in un luogo incontaminato, ancora pregno di conoscenza edenica.

Una simile rappresentazione violenta e accecante del desiderio, per Pasolini, si nasconde tra gelseti e sambuchi, cespugli di odori dove, nelle borgate attorno a Roma, si consumano povere passioni segrete. È il "sesso candido e perduto" della *Religione del mio tempo* che nel deserto periferico romano trova sfrenati godimenti:

Da bambino sognavo a questi fiati,

già freschi e intiepiditi dal sole,  
frammenti di foreste, celtiche  
quercie, tra sterpaglia e rovi di more

sfrondati, nel rossore, quasi sveltì  
dall'autunno assolato - e seni di fiumi  
di fiumi nordici ciecamente deserti

dove pungeva l'odore dei licheni,  
fresco e nudo, come di Pasqua le viole...  
Allora la carne era senza freni.

Lì, in quel deserto, Pasolini rivive la propria "Preistoria". Mentre Stevens, dal canto suo, si spinge fino alle vastità più inabitabili, agli spazi nudi e vuoti del continente esterno, dove il cerchio intersoggettivo pare davvero sospeso ("un semplice vedere senza riflessione", senza la vista dell'altro riflessa su di noi). Trattandosi poi di un poeta filosofico-fenomenologico (26) l'espressione risulta appropriata. Si potrebbe addirittura aggiungere (fenomenologicamente) che attraverso la sospensione del giudizio (epoché) - giudizio che appartiene alla comunità degli uomini

- Stevens abbia esperienza di un mondo precategoriale - il mondo-della-vita (Lebenswelt) - non ancora organizzato nelle abituali categorie percettive, mondo di cui la sua poesia pare davvero conservare traccia.

A view of New Haven, say, through the certain eye,

The eye made clear of uncertainty, with the sight  
Of the simple seeing, without reflection. We seek  
Nothing beyond reality.

Una veduta di New Haven, diciamo, con l'occhio certo, // l'occhio nettato da ogni incertezza, con la vista / del semplice vedere, senza riflessione. Non cerchiamo / null'altro che la realtà.

### *IL DESERTO*

Invano Montale cerca il pensiero in un atlante e Hughes in un calendario.

Un pensiero fugace (flitting thought), per la verità, Hughes lo percepisce ancora, senza tempo però, distaccato, ermeticamente chiuso fuori dal suo cranio. Alla fine non lo trova (e non trova neppure date cui affidarsi (27)). Al suo posto, si moltiplicano i "contenitori" vuoti: teschi, mandibole, teste mozze e teste d'animali impagliati (28). Ritirandosi, il pensiero lascia uno "sfaldato crinale del deserto", un deserto "privo di orme", in una "luna più morta di un teschio", in cui l'unica attività, alla fine, è nella "mente della pietra" (29).

Hughes torna ripetutamente a questo deserto di ossa sbiancate dove, fuori dalla sua sede naturale, il pensiero alla fine è confinato in una pietra. Cacciato dai crani, dalle mandibole, dal deserto stesso, dove giacciono quei resti, il pensiero non ha più un luogo. Proprio in quel deserto, fuori dall'umano, Stevens trova la realtà che cerca ("Non cerchiamo che la realtà").

"Da questo nasce la poesia: dal fatto che viviamo / in un luogo non nostro e che non siamo noi / ed è un luogo arduo" (30). In questo luogo non nostro - dove l'uomo non c'è - la poesia ritaglia il suo territorio. Lì, raggiunge la frontiera del realismo ed entra in zone incerte, lontane dal pensiero e dalla convivenza civile. Lì, abita il deserto nel bel mezzo della più fiorente vegetazione.

Una volta il deserto era fatto soprattutto di grandi distese inabitate, come se ne vedono nei quadri di Théodore Rousseau gremiti di alberi, di pietre stagliate contro una luce antica, selvaggia, sconosciuta. Erano mondi che Rilke considerava perfetti:

Nei quadri di uno dei più grandi, Théodore Rousseau, la figura umana non compare mai, eppure non se ne avverte la mancanza: tanto superfluo è l'uomo, nella quasi matematica esattezza del suo mondo (31).

Oggi che i grandi spazi non esistono quasi più, tutto in realtà può essere deserto: la notte da cui Dio si è ritratto, per Hopkins; le terre desolate di Eliot; la natura senza uomo di Pasternak: lì - scrive Marina Cvetaeva - abita il suo io che non è individuale, non è umano ("tra di lui e il suo oggetto non c'è nulla", arriva a dire la Cvetaeva).

Deserto è anche la campagna: "La campagna è dove noi non siamo. Lì, soltanto lì, ci sono vere ombre e veri alberi" (32), scrive Pessoa. Mentre per Rilke "siamo spaventosamente soli fra alberi che fioriscono" (33). Deserte sono le baie di Gover dove Thomas si perde in solitario, quotidiano, vagabondaggio; e le ere geologiche r avvivate appena dal passare del sole e delle nuvole che si aprono a Mandel'stam. Deserto, infine, è l'aria e la sabbia trionfanti, in un futuro dove, per Ponge, non c'è più uomo (34).

Sono questi i punti di intensità, di una "solitudine" (senza psicologia) dove la poesia non conosce dolenti riflessioni sulla "ginestra, contenta dei deserti", né il profumo che "il deserto consola". Sono le radianze, le rivelazioni luminose, le linee di fuga della velocità, i deserti percorsi da branchi di animali, da mute in eterna migrazione, sono i *Millepiani* (35) di Deleuze e Guattari. I luoghi dove "non ci sono che realtà inumane".

## Note.

- (1) Schama Simon, *Paesaggio e memoria*, Milano, Mondadori, 1997. Duemila anni di storia segnano persino una delle più sconfinite foreste del mondo: le querce, i pioppi e i frassini di Bialowieza.
- (2) Brodskij Iosif, *Fuga da Bisanzio*, Milano, Adelphi, 1987: il saggio su Mandel'stam si intitola *Il figlio della civiltà*.
- (3) Cvetaeva Marina, *Il poeta e il tempo*, cit., p. 177.
- (4) Seferis Giorgio, *Le parole e i marmi*, cit., p. 26.
- (5) Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia della percezione*, Milano, il Saggiatore, 1965, p. 421.
- (6) Pogue Harrison Robert, *Foreste. L'ombra della civiltà*, Milano, Garzanti, 1992, p. 224.
- (7) Ivi, p. 97.
- (8) Si veda, Antoine Compagnon, *Il demone della teoria, Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi, 2000. Oggi, che il lavoro teorico, in generale, è in disuso, ci si trova di fronte a un ritorno trionfale del senso comune, con la riproposta acritica di molte questioni che parevano liquidate.
- (9) Inutilmente faremmo scorrere *La tempesta* o *Il giardino di Twickenham* di John Donne. A dispetto del titolo, nessun dettaglio, nessuna apertura sul paesaggio. Solo astrazioni: autunno, frescura, verzura, diamante. Per il paesaggio (pittura olandese a parte) si deve aspettare il vedutismo, il pittoresco e il sublime del '700.
- (10) "Una pozzanghera - dice Hazlitt - è piena di straordinarie presenze." La sincerità di un sonetto di Coleridge investe di "significato" immagini e dettagli paesaggistici. Cfr. AAVV, *Il Romanticismo*, a cura di Marcello Pagnini, Bologna, il Mulino, 1986.
- (11) In questo senso, pensiero sarebbe, allora, il tentativo da parte del soggetto di colmare il senso di perdita e insufficienza in cui, inevitabilmente, viene a trovarsi prendendo la parola, dicendo "io", portando il pronome di prima persona, che appartiene a tutti, a rappresentarlo quotidianamente.
- (12) Wallace Stevens, *Harmonium poesie 1915-1955*, cit.: *Of mere being: Without human meaning, / Without human feeling, a foreign song*.
- (13) Williams Carlos William, *Paterson*, a cura di Alfredo Rizzardi, Milano, Mondadori, 1997. "Paterson - scrive Robert Lowell - è l'America di Whitman fattasi patetica e tragica, brutalizzata dall'ineguaglianza, disorganizzata dal caos industriale, confrontata con l'annientamento. Nessun poeta ha scritto di lei con una tale fusione di splendore, simpatia ed esperienza, con tale vigilanza ed energia". Servendosi di tutti i materiali possibili - dalla cantilena alla ninna nanna, dal monologo interiore alle voci personificate dei fiumi e delle città - Williams attraversa il "labirinto soggettivo", sfondando il recinto del pensiero in un enorme sforzo di evasione, nel tentativo di mostrare la contemporaneità degli eventi, la lingua parlata e l'evidenza del quotidiano, in poema che è anche un enorme manifesto di poetica oggettiva.
- (14) Ivi, *The Course of a Particular*.
- (15) Solo alcuni esperimenti di rottura delle avanguardie storiche e del secondo dopoguerra lo rifiutano radicalmente.
- (16) Wallace Stevens, *Collected poems*, cit. p. 513, *The Constant Disquisition of the Wind*, prima sezione di *Two Illustrations That the World Is What You Make of It*, da *The rock*; traduzione italiana, *Il mondo come mediazione*, cit., pp. 62-63.
- (17) Si conferma anche quanto già detto con Robert Pogue Harrison e cioè che "essere uomini significa, per così, dire essere già e sempre al di fuori del dentro". "Poiché noi esistiamo prima di tutto e soprattutto al di fuori di noi stessi".
- (18) Montale Eugenio, *L'Eufrate*, da *Satura*.
- (19) Pasolini Pier Paolo, "I parlanti", in *Ragazzi di vita*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 215-238.
- (20) Il fratello, più giovane, era morto partigiano, in una luce di martirio: allora tutto "era pura luce". In quel mondo, tra quei monti ("che albergavano / quasi paradisiaci nel tetro azzurrino / del piano friulano: ed era pura luce."), spiccano immagini struggenti capaci di irradiare un'energia straordinaria che riconduce alla macchia di umido.
- (21) Marina Cvetaeva, *Il poeta e il tempo*, Milano, Adelphi, 1984.
- (22) Una ferita da perdita che, dopo Freud, si chiama rimozione originale. Una simile rimozione mantiene inaccessibile un nucleo che non cessa per questo di esercitare la sua forza di attrazione. Si dovrebbe tornare a quanto Freud osserva sui ricordi di copertura e sul concetto di Spaltung (scissione) che riguarda precisamente le relazioni tra "io" e "realtà".
- (23) Costello Bonnie, *Wallace Stevens, The Poetic of Modernism*, edited by Albert Gelpi, Cambridge (Mass.) University Press, 1985, cfr. il capitolo, "Effects of an Analogy: Wallace Stevens and Painting".

(24) Bachtin Michail, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 104. Uscire dal reticolo di sguardi è un po' come, per Bachtin, tenere libero il campo fra le parole e il loro oggetto, non partecipare alla generale pluridiscorsività.

(25) Ivi, p. 105.

(26) J. Hillis Miller, nel suo saggio su Stevens, in *Poets of Reality*, dà per documentata la sua conoscenza del concetto di "epoché" e del "precategoriale", in Husserl, oltre che dell'essere-nel-luogo, in Heidegger.

(27) Nella poesia, *A Woman unconscious* (dedicata a Sylvia Plath?) da *Lupercal*, 1960, il pensiero "ha imparato / che non vi sono date cui affidarsi" (it has learned / That there's no trusting (trusting to luck) / Dates). C'è, qui, una notevole somiglianza con un passaggio del *Meridiano* di Celan, il discorso pronunciato in quello stesso 1960, per il premio Büchner. Celan si domanda: "Si può forse dire che a ogni poesia rimane inscritto il suo "20 gennaio"? Forse la cosa nuova nelle poesie che oggi si scrivono è precisamente questa: che si tenta con la massima chiarezza possibile di non smarrire il senso di tali date? Ma non è forse da queste date che noi deduciamo la nostra sorte? E a quali date la votiamo?" Paul Celan, *La verità della poesia*, cit., pp. 13-14.

(28) Hughes Ted, *Pensiero volpe e altre poesie*, cit. p. 104-105, in *Gog: My skull has sealed it out*.

(29) Nell'ordine le citazioni seguenti sono tratte da *Pensiero volpe*, cit. pp. 86-87; pp. 46-47; pp. 106-107, pp. 128-129.

(30) Stevens Wallace, *Harmonium*, cit., *It Must Be Abstract*, pag. 446-447: From this the poem springs: that we live in a place / That is not our own and, much more, not ourselves / And hard...

(31) Rilke, *Worpswede*, Siena, Edizioni di Barbablu, 1987, p. 16.

(32) Pessoa Fernando, *Il libro dell'inquietudine*, cit., p. 258.

(33) Rilke R.M., *Worpswede*, cit., 1987, p.16.

(34) Ponge Francis, *Il partito preso delle cose*, a cura di Jacqueline Risset, Torino, Einaudi, 1979. Il riferimento è a *Notes pour un coquillage*.

(35) Gilles Deleuze Félix Guattari, *Millepiani Capitalismo e schizofrenia*, IV volumi, Castelvecchi, Roma, 1996. Per gli autori il deserto è popolato, è molteplicità (luogo del divenir-animale, che è un divenir branco, muta). Un campo percorso da mille piani, come il sesso: "Noi sappiamo che tra un uomo e una donna passano molti esseri, che vengono da altri mondi, portati dal vento". Sezione II p. 155. "La sessualità è una produzione di mille sessi, che sono altrettanti divenire incontrollabili. La sessualità passa per il divenire-donna dell'uomo e il divenir animale dell'umano: emissione di particelle". Ivi, p. 212.

\*\*\*

## PORTA ALLA SVOLTA DEGLI ANNI '70 LA MIA GENERAZIONE

a *Porta Nel corso del tempo*

Unico del Gruppo 63 (assieme, forse, a Pagliarani) Antonio Porta traghetta la poesia degli anni 60 al di là dell'avanguardia, in mare aperto.

### AL TEMPO DELLA SECONDA AVANGUARDIA

Già nel '61, nella piccola antologia einaudiana dei *Novissimi*, Porta ("Non solo il più dotato di vera necessità poetica ma anche il più ricco di fiato" di tutto il Gruppo, secondo Mengaldo) redige un testo, *Poesia e poetica*, dedicato alla poetica dell'oggetto(1):

Si è avvertita, insomma, - scriveva - l'importanza dell'evento esterno /.../ In questo senso si è interpretata la poetica degli oggetti, la poesia in re non ante rem. Gli oggetti e gli eventi rilevati e composti in un *unicum* ritmico riescono a calarci nella realtà. /.../ Ribadendo questa direzione di ricerche si deve sottolineare la

necessità del *poeta-oggettivo*, sia nel senso eliottiano del termine, sia nel senso di un impegno costante verso gli *altri*, per un'arte *eteronoma*.

Su questa linea, nel '66, Porta pubblica *Rapporti*: ampi versi ritmati, tessuti intorno ad azioni minimali, variati da improvvise aperture, rotti da discorsi riportati, massime, inserzioni d'ogni genere. Senza azzerare del tutto significato e "comunicazione", quei testi disarticolati ma non meccanici conservano ancora oggi il fascino della novità, il senso di libertà di allora. Quelle pagine funzionano come "grandi macchie dilaganti" del tipo di quelle di Robbe-Grillet sui muri di *Les gommages* ('53). Macchie di parole, linguaggi, mondi diversi, che si potrebbero chiamare - con Philippe Sollers - *poliloqui esterni* (come monologhi interiori rovesciati).

Mancata all'inizio del secolo, la rottura arriva finalmente nelle lettere italiane, con l'avanguardia e libera il campo da ingombri secolari. A differenza di molti testi di quegli anni, il mondo esterno, fisico, è conservato e visto, nei *Rapporti*, con occhi impersonali ma appassionati:

Si vede che camminano sulle colline, spinti  
sulla cresta, il mare procede a grande velocità,  
il villaggio ingombro d'uomini e d'animali, lasciato  
lì, sotto vento, tra i gomitoli dei fili, quell'uomo  
lo aveva detto, ora continua a orinare, con la pipa

Verso la metà degli anni 70, a un decennio di distanza, la scossa di cui parlava Giuliani a Palermo, nel '63, si è intanto esaurita, nonostante molti dei dibattiti in corso fossero vivi. Il lavoro di pulizia s'era compiuto: ogni significato ormai era stato messo sotto processo, incrociando lingue e generi letterari.

Nel rinnovamento generale che segue l'esaurirsi della spinta avanguardistica, Porta non è solo (2). Dopo tanti "incrudeliti" sperimentatismi, i più avvertiti considerano chiusa l'esperienza dell'ultimo decennio. In particolare, alcuni giovani poeti (Bellezza, Cucchi, De Angelis, Zeichen) si erano già avviati alla ricerca di nuovi linguaggi.

I segnali della svolta degli anni 70 sono molti ma solo Porta, fra quelli della sua generazione o, meglio, del suo Gruppo, affianca la "giovane" poesia nella svolta di quegli anni. E' allora che il poeta "più dotato" della neoavanguardia cerca nuovi orizzonti "comunicativi".

Il mutamento è radicale. Unico fra tutti i neoavanguardisti, Porta entra in quel periodo di trasformazioni con una raccolta intitolata *Passi Passaggi* (1980). L'intransigente oggettivazione degli anni 60, lascia ora il posto a rapide annotazioni oniriche e diaristiche, sottolineate dalla data in calce a ogni composizione:

Ho vissuto in odore di santità e tale odore  
è un misto di aglio e di cipolle  
di miele spalmato sul petto:  
voglio anch'io essere sepolto nudo  
per non farmela metter a forza, la camicia nera!  
2.7.1978

Con *La scelta della voce*, terminata il 3, 2, 1979, Porta ha ormai radicalmente cambiato stile. In una lettera inedita alla sua donna, Rosemary Liedl (che ringrazio per la comunicazione), il 4, 4, 1979, egli scrive una specie di manifesto personale del mutante:

Vivo la mutazione della mia vita come un meccanismo che ruota a vortice e vengo proiettato dall'altra parte. Vecchie radici saltano con un suono secco. /.../ Metto nuove radici e il vento furioso del passato cerca di impedire che attecchiscano. "Io sono la mia storia". "Bisogna cambiare tutto". Sono due battute del dialogo del film di Wim Wenders, *Nel corso del tempo*. Quante volte l'ho detto, l'ho scritto? Ma l'ho anche *fatto*. Così

so che cosa è un passaggio e che io sia un *mutante* lo scoprono anche i lettori /.../ So che è necessario *passare*. E stiamo passando, ogni giorno di più e meglio, liberi.

Vortice, velocità, passaggio e mutamento sono le parole che tornano più frequenti nei testi del periodo e, in particolare in *Passi, passaggi*. Orientata al presente, la sua nuova poesia acquista consistenza. Ogni pagina recupera un tono personale che sembrava ormai impossibile trovare in un testo poetico (almeno di quell'area). L'"io" ora è una cerniera fra mondo interno ed esterno, una specie di finestra aperta, una funzione mobile, uno stato fluido della mente chiamato a riprendere su di sé la responsabilità del linguaggio.

Porta tenta così di ristabilire una comunicazione reale che immagina debba avvenire per "contagio". *Il segreto* (in parte già citato) ruota proprio attorno al tentativo di sillabare, soffiare nell'orecchio dell'altro, che non le intende, alcune parole. L'assillo (la responsabilità) di dire impegna in tutta la sua lunghezza il testo, riproposto ora quasi per intero:

Amico, voglio confidarti un segreto  
da molto tempo provo questo desiderio  
di avvicinarmi al tuo orecchio peloso di lupo  
sillabare tutte quelle parole che dicano  
    quello che non riesco a sapere  
prima ho l'impressione che le parole fuggano  
    da sole per la loro strada  
che il mio cervello sia un guscio  
    vuoto di noce in navigazione  
o una foglia lunga di magnolia  
    nel laghetto dei giardini che affonda  
molte volte ho provato a farla navigare  
    da una sponda all'altra  
senza rimanere troppo deluso pensando  
    che un giorno vi sarei riuscito che avrei imparato  
Amico, avvicina la tua bocca languida e ferina  
    che voglio soffiarci dentro le parole  
travasarci la diffusa essenza dell'ombra  
    di una mattina di gelo  
ho avuto la certezza di vederla davanti a me  
un'ombra che ho sentito formarsi  
    sulla pelle mi sono chiesto se ci fosse davvero  
in un mattino gelido di luce assente  
sono sicuro che l'ombra aveva una statura  
    doppia della mia  
stabilizzata avanzando sul marciapiedi  
    grigio di ghiaccio  
allora mi sono chiesto se era quell'ombra  
    il segreto che volevo soffiarti negli occhi grigi  
ritaglio di questa materia impalpabile che all'alba  
    sospinge la luce  
/.../  
Amico, ripenso alla piccola frase che volevo dirti  
soffiato via con il segreto che non esiste  
    con l'ombra e voglio  
cercare di pronunciarla a tutti i costi: è l'ombra  
    è l'immagine  
scomparsa nelle acque increspate  
    è la voglia di nascere  
provarti che in qualche luogo ci sono o ci sarò  
    tra poco

in aperta campagna, forse, di fronte alla città  
sepolta dei veleni  
comparire al tuo fianco stringerti al petto dirti  
generiamo i figli non-nati  
(altri ne hanno impedito la nascita e noi  
continuiamo a chiederne notizie)  
Amico, più vado avanti a parlarti adagio più mi sembra  
il segreto chiuso in parole sigillate  
nel labirinto dell'orecchio  
la bocca mi si apre la lingua ora si muove  
stiamo abbracciati aspettiamo  
il giro delle nuove stelle è vicino  
all'alba la capra smette di lottare offre la gola  
al nemico la terra ricomincia a generare...

.....  
17.2-28.2 1979

Nonostante il titolo (*Il segreto*), che pare recuperi certe situazioni poliziesche della poesia dei primi anni 60 (*Aprire*), nessun raffronto col passato è possibile. La scansione del verso, anche senza punteggiatura, non presenta caratteristiche del decennio precedente: nessuna sequenza volutamente tagliata, nessun montaggio di elementi disparati. Anche l'oggettività un po' raggelata, crudele delle prime poesie ora lascia il posto a un'affabile ricerca di contatto.

L'affabilità però è solo apparente e cede di fronte alle metamorfosi (una delle tante che percorrono il libro) di chi parla e del suo interlocutore, un "Amico", forse il lettore. In un clima mobile e allucinato, tutto sembra diverso da quello che è: come in un sogno, o in un quadro surrealista, le cose più improbabili passano per ordinarie. Così, l'Amico della poesia ha orecchie di lupo e bocca ferina.

Nel procedere dei versi si registrano via via le metamorfosi di tutti gli elementi in campo, mentre la lingua di chi parla è sempre più impastata, sempre più animale. E si svela - se non *Il segreto* - un segreto: il sogno di un corpo dentro cui rinascere. La nascita è l'orizzonte di tutto il periodo (oltre che titolo della terza sezione e dell'ultima sottosezione).

Mentre il connubio dell'umano e dell'animale ricorre fin dall'inizio di *Passi passaggi* centrale quando il tema dell'identità (del mutamento, della metamorfosi). Nella raccolta, spesso il corpo è "scritto", dotato di un'organicità mediata attraverso i modelli culturali psicoanalitici (lingua/corpo materno) e antropologici (scrittura/rito/sacrificio), secondo una tendenza molto sentita nel gruppo francese di "Tel Quel". E in effetti, in *Passi passaggi*, un corpo mutante, impegnato in un rito di passaggio, è aperto a ogni tipo di metamorfosi: dall'umano all'animale, dall'animale all'animale, dall'animale all'umano e, nell'umano, dal maschile al femminile e viceversa (con ogni grado intermedio).

Vicino alla svolta degli anni 70, Porta torna insistentemente sul nascere e mutare: una quantità impressionante di versi rimanda a ogni metamorfosi possibile. Al proposito, allineo senza commento, sezione dopo sezione, una serie di citazioni, precedute dalle date che, nella raccolta, si trovano annotate in fondo a ogni pagina.

Da *New York*

23.10. 76: "Fratello ti vedo trasformato in lumaca";

17. 7. 77: "il giardino coltivato e il piccolo orto / diventano selvaggi, da abitati a inabitati / serpentelli stretti alle caviglie ti conducono";

10. 9. 77: "nell'acquario degli scomparsi / insieme lontano nuotano gli amati";

21. 12. 77: "l'uomo /.../ dove scompare e al suo posto riprende il suo corpo / una faina";

26. 2. 78: "i due /.../ rinchiusi in un sonno profondo che dura tutto l'inverno";

25. 4. 78: "una gattina le porge che si trasforma in scimmietta";

12. 6. 78: "da fuori non si vede nulla ma dentro / la lingua va al posto dello scroto / e la nuca scende fino alle caviglie: / è una stagione questa in cui cresce / una barba biondissima alle donne";  
29. 3 - 7. 4. 1979: "passaggio / né di qui né di là in bilico oppure / sorpreso nel momento del passaggio";

#### Da *Sulla nascita*

29. 10. 77: "la cerniera sul petto si è aperta da cima a fondo";  
2. 12. 77: "nel cortile due cavalli partono al galoppo / trascinano sulla neve una zattera e sopra la zattera / un pane caldo appena sfornato e dentro il pane caldo / un bambino dorme che sta per nascere e dentro il bambino / due tortore dal collare spiccano il volo nella notte"  
10 - 14. 10. 79: "invece io ci credo ci sarà una nuova nascita".

#### Da *Brevi lettere '78*

20. 6. 1978: "I cani di Aversa hanno due code / i cani di Aversa hanno quattro fila di denti /.../ anch'io sto per diventarlo un cane di Aversa!";  
24. 6. 1978: "le zampette degli insetti";  
30. 6. 1978: "Fuori (del finestrino) si azzannano per la bocca / il cane e l'orsa /.../ le donne / entrano subito negli androni ombrosi / mostrano i denti che luccicano...";  
17. 7. 1978: "quando tu li vedi sulle mammelle di Ascona /.../ nascosto da meccanismi invisibili";  
18. 7. 1978: "rientrare a casa e farmi appendere per i piedi";  
12. 1. 1980: "Venere che brilla come un ufo /.../ decidiamo che il lavoro cambia la vita / come ha cambiato la natura";  
27. 9. 1978: "questo è un passaggio pronunciando / queste parole divento corpo e mi muovo / i primi passi uscendo dalla finestra";  
19. 12. 1978: "il cervello va a una velocità così elevata in tutte le direzioni / che la griglia la ragnatela delle immagini si autocancella".

All'imponente campionatura si aggiunge l'esplicita ricorrenza del verbo "mutare" nella seconda sezione, *La scelta della voce*, dove è in gioco un divenire-donna - "Ora mi vesto da donna / m'inghirlando e passo / a navigare sul fiume" - accompagnato da un divenire-uomo del gentil sesso, con la "biondissima barba delle donne" (12. 6. '78).

In nota, si leggono due righe sulla *scelta* che valgono per tutto il libro:

È il segnale di un cambiamento di rotta, del bisogno di utopia che mi ha ripreso, la voglia di una breve "pace dopo la tempesta", di uno *slargo*, che appunto si chiama "finale".

Questo "slargo finale" viene a Porta da lontano, da Rilke col suo "aperto". Un aperto che, qui, non è tanto nello sguardo dell'animale quanto nella sensazione di un divenire cedevole. Il corpo stesso si apre: "il corpo non fa barriera si apre" (*R.M. Rilke*, 11. 3. 78). E con il corpo anche lo spazio. Il divenire è un'espansione all'interno della quale la poesia cresce per linee di fuga, per piccole e grandi metamorfosi. In questo senso, Antonio Porta è esemplare.

Con *Invasioni* (1984), i segni della svolta si rinnovano e la voce si fa anche più nitida. Già, nel titolo della seconda sezione, *Come può un poeta essere amato?*, l'orizzonte "comunicativo" si è allargato. Poesie onirico-visionarie, come *Incamminarci* ("Al giro di boa ancora fiammeggiano le querce, / celebriamo il passaggio dell'anno, del fuoco") si alternano con altre di più complesso intreccio, dove scene dal sogno e improvvise inserzioni di voci sovrappongono domande e battute che calcano "le tracce / dei linguaggi infiniti".

L'ultima raccolta, *Il giardiniere contro il becchino*, è dell'88 (cui si aggiunge, postuma, *Yellow*). Nell'89, Antonio Porta muore a Roma, a 55 anni. La sua figura oggi, con il mutare dei tempi, resta legata a una stagione di vivacità intellettuale pubblica e la sua poesia a una ricerca generosa ed estesa. Con lo *slargo* che ha aperto nella lirica italiana, oggi - come scrive Porta a proposito del destino millenario della poesia araba - il suo lavoro appare "progettato per sfidare il futuro, per

sviluppare, come un filo di seta, il pensiero del futuro dopo avere criticamente distrutto l'accettazione delle tradizioni imposte".

b *La mia generazione, i miei contemporanei*

L'anno di svolta della generazione nata dopo la guerra è il 1976, quando esordisce Cucchi con *Il disperso*, De Angelis con *Somiglianze* e si pubblicano nuove raccolte di Bellezza e Zeichen mentre esce, in rivista, Conte.

Il primo consistente segnale di poesia nuova è, però, del 1971, quando, presentato da Pasolini, esordisce Bellezza con *Invettive e licenze*. Il suo tono di confessione, il suo io onnipresente (non a caso apprezzato dal prefatore) risultano allora davvero in controtendenza. Ma bisogna aspettare il monologare teso e eccitato di Cucchi, la sua lingua spezzata, sospesa ma sempre riconducibile all'esperienza che lega oggetti, persone e pezzi di mondo, perché si faccia strada un nuovo realismo. Si tratta di una via tessuta di ossessioni e storie, ma la direzione è data ed è quella di un realismo del corpo e del pensiero: la mente congetta mentre le cose fanno sentire il loro fruscio.

In De Angelis la lotta fra concentrazione e narrazione ritaglia zone di esasperato espressionismo, dove il tramestio del tempo viene sapientemente recuperato ai fini dell'alta tensione. La "prosa" indiretta, ironica e gnomica, di Zeichen (che aveva esordito nel 1974) interviene con un tocco "illuminista", una misura in crescendo di cui si apprezza, forse, tutta la portata in *Gibilterra*, 1991. Un morbido razionalismo, questo, che è anche del più giovane di tutti i nuovi poeti: esordiente nel 1980, Magrelli si impone per il tono di una nitidezza sognata che assortisce quotidiane riflessioni con improvvise "scorciatoie".

Alcuni spostano i termini della ricerca avanguardistica su un terreno diverso, come, ad esempio, Viviani, Greppi e Lumelli. Altri si impegnano nella ricerca di una resa totale degli eventi, imboccando la strada del poemetto (già sperimentata da Volponi a Ottieri, passando ovviamente per Bertolucci) Nanni Cagnone e Edoardo Albinati, in particolare, con la *Comunione del beni* (1995).

Tra tante soluzioni e diverse personalità, una costante: con scelte discrete, persino "marginali", i poeti della mia generazione hanno evitato di prendere direttamente il potere nei giornali e nelle case editrici come, invece, hanno fatto con grande determinazione quelli della generazione precedente.

Al di là di questo mettersi da parte - tra la sprezzatura e la rinuncia - ciò che è più percepibile nella nuova poesia (la sua caratteristica intrinseca) è uno scambio produttivo fra innovazione e tradizione reso possibile dal contemporaneo quietarsi del dibattito ideologico. La poesia degli anni 80 ritorna al particolare, spesso anche autobiografico, soprattutto come antidoto contro ogni chiusa letterarietà. Vi si percepisce la ricerca di un tono personale e forte, in cui motivazione e necessità appaiono evidenti.

Alcuni, con la svolta degli anni 70-80, hanno guardato con rinnovato interesse alla tradizione metrica nostrana.

Che cosa si può chiamare un verso? Non so se, oggi, sia ancora giustificato l'entusiasmo per il verso libero espresso, nel 1923, da Juri Tynjanov. Anche se la sua concezione del "ritmo come fattore costruttivo del verso" resta centrale. Soprattutto laddove parla di "dinamizzazione", di "quantità di energia" capace di sospingere il materiale poetico e organizzarlo in quello che chiama un "tempo soggettivo" (3).

Quella "dinamizzazione" ritmica entra in poesia sovrapponendosi alla lingua, introducendovi un tempo proprio, una slogatura che è segno della presenza di chi scrive: respiro, unità fisiologica, organica, necessaria, del verso.

Il problema - già sentito in Tynjanov - è che il verso libero deve fornire, di volta in volta, la propria chiave di lettura. Deve condurre il lettore nella propria misura. Misura necessaria e problematica

senza seguito nelle lingue slave e germaniche dove, per lo più, ha continuato a prevalere la metrica classica.

Per un poeta russo della mia generazione come Brodskij (1940) la rima "trasforma un'idea in legge", non essendo che la ripetizione naturale "dell'eco che seguì il Verbo originale". Nel suo scritto sulla Cvetaeva (*Il canto del Pendolo*, Adelphi, 1986), Brodskij riprende il discorso di Tynjanov sulla spinta progressiva del ritmo nel verso:

Ogni parola espressa richiede una qualche continuazione. Può continuare in più modi: in forma logica, fonetica, grammaticale, attraverso la rima. E' così che un linguaggio si sviluppa, e se non è la logica sarà la fonetica a indicare che il linguaggio ha bisogno di svilupparsi. Ciò che è stato espresso, infatti, non è mai la fine, bensì il margine, il ciglio del discorso, che - esistendo il tempo - è sempre seguito da qualcosa. E ciò che segue è sempre più interessante di ciò che è stato detto.

È la continuazione che conta: la misura iniziale ripetuta o disattesa. A proposito di Auden, Brodskij scrive:

Ricordate: è il secondo verso, non il primo, quello che indica da che parte va a parare una poesia del punto di vista metrico.

Mentre l'irlandese Heaney (1939) presenta la *Riparazione della poesia*, definendo il *redress* con parole che funzionano perfettamente anche per il ritmo:

si tratta di trovare un percorso di fuga per una capacità innata, un cammino dove qualcosa di non ostacolato, eppure guidato, può scorrere innanzi giungendo alla sua piena realizzazione.

Reintroducendo un'idea fluida di ritmo, "percorso di fuga" e "cammino non ostacolato" si possono trasferire anche al secondo '900 italiano, straordinario per sviluppo e risultati ma in assoluta incertezza di leggi.

La maggiore incidenza, il maggior successo, della poesia recente sta nell'aver definitivamente segnato il passaggio a un italiano sempre più prossimo al parlato e nell'aver introdotto un mondo di oggetti nell'iperuranica sfera del lirismo poetico nostrano. Due cose enormi, già di per sé. Questo non toglie che alcuni abbiano anche riproposto forme chiuse: Zanzotto, con gli ipersonetti, Raboni con i sonetti, la Valduga con le quartine, Frasca con le *rime* (per citarne solo alcuni).

Si dovrà immaginare, per tutti, un appuntamento futuro con i grandi istituti metrici del passato? Chissà. Per ora, non saprei dirlo, benché sia convinto che "non esiste arte senza convenzioni", come scrive, ultimo di una lunga serie, Earl Miner nelle sue *Poetiche della creatività*. Le convenzioni (quindi anche la metrica) oltre a strutturare l'opera hanno il vantaggio di essere condivise dal lettore e dallo scrittore.

Per adesso, si costruiscono versi (un po' di endecasillabo e qualche soluzione strofica) guardando piuttosto alla fisiologia: passo, respiro o battito cardiaco. È ancora "la concezione acustica del verso" di Tynjanov che si fonda sulla modulazione, il tono, la voce di ciascun poeta: quel timbro personale che, alla fine, veicola la sua stessa presenza.

Forse la questione può essere reinglobata nella domanda decisiva che, per tutti, viene da Antonio Porta quando (in *Passi passaggi*) si chiede: *come può un poeta essere amato?* Come ci si può far amare? La sola risposta che conosco è il lavoro, l'abbandono al lavoro: passano le ore, passa il tempo, ho piacere di continuare. È il momento: per ora, qui, sarà un nome, un libro - letto, recensito - un itinerario a puntate (in mancanza di meglio) con molti salti. Mi accorgo di collezionare il già fatto, piuttosto che riproporre un insieme organico; mi accorgo anche che non parlo tanto della mia generazione quanto dei miei contemporanei.

## MAURIZIO CUCCHI

Ancora recentemente qualcuno ha parlato della poesia di Cucchi come di una poesia dell'intimità e del sentimento. La cosa sorprende perché è esattamente il contrario. Era già chiaro nei libri precedenti, e particolarmente nella raccolta *Poesia della fonte*, ma se fossero rimasti dei dubbi *L'ultimo viaggio di Glenn* li fugherebbe. Leggendone le quattro sezioni si sente che i versi vengono da fuori, da un mondo esterno, aperto. E in parte anche sconosciuto.

Non c'è una casa e un poeta che racconta di sé, delle cose che gli sono care, non c'è quell'attaccamento narcisistico cui ci hanno abituato tante pagine di carattere autobiografico dell'ultimo decennio. Non c'è nulla di intimo e soffocante. Qui a parlare è una voce che pare concentrata in un punto lontano, un luogo assolato e sperso in mezzo a un bosco (forse su un'isola francese), un quartiere di Milano dell'immediato dopoguerra, una strada della Brianza.

A parlare in realtà sono in tanti, ma non fanno confusione. Voci che colgono un attimo, eventi della strada, della ferrovia. Nella prima sezione del libro, le parole arrivano da più lontano: fanno capolino un poeta medioevale francese, Rutebeuf, un untore seicentesco e altri: su e giù per la storia, secondo una formula sperimentata con successo all'inizio del secolo da Pound, Eliot e Kavafis.

Si respira una bell'aria pulita, tesa e tersa. Che si conserva anche nell'ultima sezione dove Cucchi ritorna alla figura del padre. E' un personaggio centrale per lui, nella vita e nella poesia. A lui aveva già dedicato alcune pagine molto intense, nella sezione *Viaggio di Glenn*, raccolta in *Donna del gioco* (1987). Ora nell'*Ultimo viaggio* la prosecuzione e la conclusione. Un commiato fatto di tenerezza, un ultimo giro intorno alle immagini che per anni hanno occupata la sua mente.

Il mondo da cui vengono queste poesie ha molte determinazioni fisiche. Spesso è preso dal basso: "Da questa zona bassa e vacillante". E si riversa in mezzo alle cose, proprio come chi dice io (un io di cui però in tutto il libro viene sempre, legittimamente, da chiedersi chi sia). Nessuna immagine narcisistica sostiene quest'"io" che può dire "così mi riverso nel niente, / scorro via nelle strade e nei mercati / come piscia di cane".

Il libro entra in zone di una fisicità senza veli. E anche lì trova una sua radice forte, una passione per il corpo, o forse meglio, per il corporeo. E' incredibile che libertà possa acquistare il verso andando per la sua strada, lasciandosi alle spalle ogni rinvio all'autore. La poesia comincia a filare come una macchina veloce in moto nel paesaggio, attraverso quartieri poveri o le coste di un litorale di vacanza. Senza retorica diaristica, i punti di riferimento affettivi, senza l'ombra di compagni di viaggio. Il viaggio è basta. A macchie, a flash. Anche la memoria a macchie. "Hai la memoria smangiata come la tua macula", si legge di Glenn. "Ultimo viaggio" davvero questo che si perde in un paesaggio abbagliante di neve, in Russia, da cui, durante la guerra, aveva provvidenzialmente fatto ritorno, per una ferita al braccio.

Ma è un po' come se tutto il libro fosse assorbito in quella tonalità chiara e abbagliante: un paesaggio pieno di sole, gremito del popolo d'agosto che cerca sollievo. Tra tanta gente, come di sfuggita, compare persino l'autore, sorridente con il suo cappellaccio in testa. Per il resto, chi scrive è sciolto nelle cose, raccolto in un'ampolla: "Sono un'ampolla, una vescica / e trasudo me del mio stesso essere".

Ci sono poesie brevi e limpidissime come quei pochi versi, tipo haiku, che fanno rimpiangere il tempo in cui, in Giappone, gli scambi sociali erano regolati da quei componimenti. Eccone uno, che chiude la sezione di Rutebeuf: "Ho rotto il mio bicchiere, / tutti i bei giorni sono già passati". Ma è solo un sospiro. In realtà, qui la poesia si lascia alle spalle il passato, si gira verso il futuro: certo "tutto l'avvenire è già avvenuto", ma non importa, il vento ha fatto piazza pulita e si ricomincia.

È questo ricominciare che Maurizio Cucchi (Milano 1945) di fatto con tutto il suo lavoro (il primo libro "Il disperso" è del '76), insieme a pochi altri, ha reso possibile. Possibile uscire da una lingua e una tradizione che, in Italia, il popolo degli aspiranti poeti continua a riproporre senza accorgersi che è cambiato tutto. Anche questo libro è una buona occasione per capirlo.

## VALENTINO ZEICHEN

È un perfetto equilibrista Valentino Zeichen: con la sua poesia tiene una linea sottile, che tira il collo all'eloquenza e al lirismo nostrano senza per questo soffocare lo slancio della voce. Fra le più felici della generazione che ha esordito negli anni 70, la sua poesia non smette di mordere e sbeffeggiare la rozza concretezza affaristica che lambisce sempre più da vicino le "belle lettere", assumendo un tono personalissimo di distacco e ironico sorriso.

La sua recente *Metafisica tascabile*, (preceduta da *Gibilterra* del '91) unisce l'alto e il basso, la tradizione filosofica (metafisica) e l'abbigliamento quotidiano (le tasche) o l'edizione economica di un libro. È un effetto graffiante di riduzione. Ma anche di affettuosa consuetudine: sono queste, a grandi linee, le due sponde dentro cui incominciare a leggere il libro.

Conviene fissarsi su "D'amore e d'altro" - la sezione forse più intensa, dove i discorsi del mondo si intrecciano più efficacemente con quelli personali - e in particolare sulla poesia intitolata "Saponette". Una bellezza in fuga e bolle di sapone che schiumano: il rito del bagno (il nudo di lei) lascia il posto all'"io" alle prese con la marca quasi cancellata della saponetta: non vorrebbe renderla illeggibile, ma deve lavarsi le mani.

C'è un verso, che centra la posizione del poeta. Davanti alle crepe del sapone, egli dice: "Non oso manometterle, / come se mi vedessi osservato / dal custode di un museo egizio / ma vorrei lavarmi la mani."

Chi si vede osservato e da chi? La sensazione di distanza che, poesia dopo poesia, assale il lettore con improvvise inaspettate incursioni, viene forse proprio da qui. C'è uno scenario dietro le parole del poeta, nel quale si rappresenta come sospeso a uno sguardo. Ma nessuno lo spia da vicino. Non c'è, qui, né ansia paranoica del complotto né erotizzazione esibizionista.

Lo sguardo di cui stiamo parlando è remoto, simile a quello che può tenere un dio sulla sua creatura, insomma è lo sguardo del super-io che tiene sospeso ai suoi fili l'immagine che una persona ha di sé. Da tale distanza il poeta sorveglia e si sorveglia. Di lì, mantiene innanzi tutto l'affettuosa tonalità della voce, la morbidezza, evitando drammatizzazioni e rotture. Ma non per questo egli soffoca quella voce, né la respinge. No, semplicemente la lascia vagare sulle parole permettendole un affondo qui e là. La poesia, così, acquista profondità, non in senso psicologico ma come in un quadro, un paesaggio di cui distinguiamo nettamente tutti i piani.

Una specie di bel tempo, un effetto contrario alla bruma romantica domina la pagine di Zeichen e restituisce con grande nitidezza anche i dettagli più minuti: una macchia, un insieme di punti che balzano in primo piano. Da qui, i tanti passaggi scritti in punta di penna, con una tensione rattenuta, elegante e mai ricercata. È questa specie di lontananza di fondo che struttura la parola di Zeichen.

In *Metafisica tascabile*, c'è un gioco di pedale (lontano-vicino) che funziona: si prenda *Il paradossso del sonno*, *Abbandono* o *Ardore* dove il poeta si domanda se le sue donne lo considerano un fuoco di Sant'Elmo o un fuoco di paglia. Ma cosa pensare di uno che rompe il ghiaccio con queste parole: "Le nostre etichette combaciano; / stessi gusti aggiornati, / gli stessi 'vuoti a perdere' / ci fanno rompere il ghiaccio. / Le dico: 'È lei la Veuve Cliquot?'"

Nel suo equilibrismo, Zeichen non disdegna neanche *Aforismi* o epigrammi (*Dediche*). Nel suo giro per la *Piccola pinacoteca*, l'*Annunciazione* di Leonardo da Vinci è accanto a *Guernica* di Picasso, col poco economico annuncio della visitazione di un angelo che esplode, sulla pagina, assieme all'arrivo di una parola o di un'idea.

Con l'ultima raccolta, *Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio*, Valentino Zeichen cammina per la sua città un po' come ha fatto Kavafis con Alessandria, l'altra capitale del passato. E camminando chiacchiera affabilmente dei suoi imperatori come dei suoi bar, dei papi e del Rinascimento, delle invasioni e dell'ufficio delle poste. Una bella impresa, cui Zeichen offre il proprio scanzonatissimo gusto. Qualche nostalgia? Difficile dirlo, nel seguito di ironiche zampate.

Archeologi e turisti girano liberamente fra questi versi accelerando il passo alla fine di ogni poesia per tirare la loro stoccata. Colpi eleganti, lavoro di fioretto. Dal basso, premono le voci degli

antichi, accanto, l'arena è in gran subbuglio: da lì, il poeta manda i suoi bollettini di guerra. Antico e moderno, l'un contro l'altro armati: cosa si salva nell'"assordante rovina sonora?" Qualche elegante occhiata alla "tavolozza solare" e "il francobollo" per spedire questo bel libro in cielo. Tra gli scaffali alti della libreria Feltrinelli (dove non faticherà il lettore a trovare i riferimenti nelle poesie corrispondenti).

### MILO DE ANGELIS

Negli anni dei contatti e delle ricerche, negli anni 70, De Angelis interviene con una scrittura che rappresenta insieme le lacerazioni di quel tempo e la profonda motivazione personale. L'avidità con cui assimila i vari stimoli che gli venivano dalle esperienze di giovani poeti accanto a lui (per esempio attraverso il collettivo di "Niebo") come da altre letterature, dà i suoi frutti producendo un personalissimo tessuto linguistico.

Nella sezione più intensa di *Somiglianze* (1976), intitolata *L'ascolto*, è in atto una notevole accelerazione fatta di tagli e rilanci. Il discorso è interrotto, protratto, spostato, mentre il tono - per esempio in *All'incrocio di ed...* - è concitato e sembra ripartire a ogni salto di strofa.

"La bimba corre con le braccia tese / dentro il lupo / il termometro entra nell'ano, gli scalini / sono sempre di più". Nella corsa all'indietro nel tempo, la figura centrale per De Angelis è l'infanzia. I primi anni di vita funzionano come un punto di riferimento costante, fino a *Distante un padre* (Mondadori, '89).

Come in un "lieto fine", un angelo custode interviene (*Linn, l'avvicinamento*) con un salto nell'infanzia che ci salva proprio nel colmo della velocità della corsa. "Ti avrei / descritto uno per uno i passi troppo veloci, / sempre più veloci, finché l'angelo custode si aggrappa / alle caviglie e siamo salvi".

Per effetto della velocità lo spazio si estende e il tempo si spezzetta: *La frazione* mostra come il movimento faccia tremare il significato, che non trova più la parola al suo posto: "Le luci tremano, nella vetrina, / e vorrebbero entrare in un significato". A questo verso - che fa pensare a una poesia di Wallace Stevens (allora però non ancora tradotto) - segue una forte indicazione di luogo: "Qui è impossibile / legare i minuti a qualcuno". Questa è un'altra procedura tipica della poesia di De Angelis (e del novecento europeo), che fin da questa prima raccolta mostra i suoi luoghi con continue "localizzazioni". Pur accogliendo la spinta, tipica di quegli anni, a dissolvere unità e coerenza del testo, (quasi per compensare) questa poesia resta agganciata a vie, città, luoghi: lo si vede anche nella fitta rete dei deittici. Sono gli indici di "presenza", che vanno dai numerosi "qui" ai frequentissimi "questo" e "quello". Così, dietro la dispersione dei temi si intravede una sorta di struttura profonda; una specie di *hinc et nunc* ("Fuori c'è Milano. Novembre.") che ancora la progressione dei testi. Come se De Angelis dicesse: *non temere, anche se il discorso ha strappi e lacerezioni, guarda, siamo qui, a quest'ora.*

Intorno a questi punti di riferimento spaziali e temporali si organizzano brevi monologhi drammatici, soliloqui vaganti e intricati, resi instabili dalla velocità. *Somiglianze* è un libro teso, costruito con poco "io" e molti rimandi interni alle esperienze poetiche novecentesche più avanzate. Cosa che vale anche per *Millimetri* (Einaudi, '83), diversissimo per il resto, raggelato com'è in una materia più programmatica e astratta.

*Terra del viso* (Mondadori, '85) ripropone, invece, una poesia mossa da un'adesione profonda all'energia del verso ("nascere nel sì"). Anche fortemente legata, nel tono e in certe riprese lessicali, alla figura di Franco Fortini, cui De Angelis dedica *Rimanendo* e, con qualche tendenza al *pastiche*, *Memoria I, II, III*, scritte, in parallelo alla sequenza fortiniana.

Ma il punto di arrivo della poesia di De Angelis è, forse, nello sviluppo geometrico, che tende alla dimostrazione, di *Distante un padre* (dell'89). C'è, qui, un nuovo ordinamento: la struttura si fa più netta e si organizza sulla pagina in strofe volumetriche che rispondono al modello di crescita vegetale ("la pianta vertebrale") di ascendenza goethiana. Le interruzioni del discorso lasciano ora



limpida ed esatta. Una luce che si proietta come un lungo sguardo - occhio e visione sono già nel titolo - lanciato "da una stanza buia" dove, non visto, il poeta vede ("vergognosa spia") se stesso e, intorno a lui, i propri quaderni come membra di carta e d'inchiostro.

Distante dalle esasperazioni linguistiche, Magrelli esplora senza compiaciuti ripiegamenti, ma con nitida, ironica lucidità, le zone incerte dell'"io" nevrotico e dei suoi umori. A parte piccole concessioni al tema ricorrente, soprattutto oltralpe (e Magrelli è un francesista), che connette scrittura e corpo, *Ora serrata retinae* dà voce a un tessuto di notazioni che seguono dolcemente le "linee oblique" del pensiero accompagnando, insieme, piccoli gesti e microsituazioni quotidiane. Una nuova voce si presta, così, a un'affabile lettura.

Dopo un giro di se stesso, compiuto "senza accorgersene", Magrelli riparte con *Nature e venature* ('87) spingendo più lontano lo sguardo. In dieci sezioni, il poeta racconta amori e *Disamori*, battaglie con l'emigrante e piccoli tic. Si segnalano epifanie d'occasione, come in "Siedo al cinema, in cura, votato / ad una quieta fisioterapia", che aprono ampi spiragli sull'ambiente del poeta, filtrati attraverso una problematica "trasparenza". Problematiche sono le immagini scorciate, smangiate dal tarlo della "modernità". Come il *flâneur* baudelairiano, Magrelli descrive per frammenti la città in cui si inoltra e si perde. Proprio come l'"io" di queste poesie che si aggira, tra fallimenti e speranze, azzardando scandagli nella "straniata" metropoli tardo-novecentesca.

Così, radiografato, il corpo  
si ritira, nella bassa marea,  
scopre i fondali, le terre  
sottostanti, le montagne,  
i fossili dormienti  
sotto la carnagione della luce.

È come se, in certi momenti, questa poesia si aggirasse in metropoli sfatte - tipo *1997: Fuga da New York*, di John Carpenter, o *Brasil*, di Terry Gilliam - pronta a scendere nel ventre "fossile" di *Alien*, di Ridley Scott. È come "visitare un magazzino", gli spazi abbandonati e tutta quella "archeologia del futuro" che mette in scena lo scontro fra tecnologico ("Con ingranaggi, lancette, dentature") e fatiscenti ventri di balena ("paesaggi di rovine"). Preso fra due fuochi, il corpo stesso finisce per diventare un ibrido.

Porto nel corpo viti, fisse, nascoste  
e sembrano dare al passo un fervore  
meccanico. Stringendole  
accordo lo strumento  
ogni suo cavo, lo tempero

Non mancano, come nella raccolta precedente, voci improvvise, pensieri che nascono da associazioni ed effetti di "surriscaldamento" (*La febbre*) delle immagini. L'orizzonte (*In giro*), intanto, si è fatto più ampio. Anche la vena "delirante" s'è estesa: chi dice "io" non sta più sotto le coperte a osservare la stanza e le proprie membra, ma è diventato una mina vagante per il mondo:

Quando passo per strada le sirene  
scattano, si avviano i motori,  
gli abbaglianti si accendono.  
L'etere è colmo di emissioni,  
di onde invisibili e fitte,  
gremito, sensitivo.

La presenza degli oggetti, la nettezza della lingua, la "semplicità" delle scelte lessicali, la tensione del verso (mediamente breve, tenuto al di sotto della misura dell'endecasillabo), sono tutte componenti che passano indenni nella raccolta successiva: *Esercizi di tiptologia* (Mondadori, '92).

Nell'introduzione, Ottavio Cecchi scrive: "vi sono oggetti, fossili, stanze vuote, voci raccolte e non raccolte, precorsi e tracce, e anche paesaggi gesti membra organi umani nella poesia di Magrelli." Costeggiando paure e solitudini del testo, Cecchi sottolinea lo spazio contenitore in quest'ultima prova che si apre a nuovi inserti prosastici. Accanto a una serie di poesie dal verso più lungo e narrativo si inseriscono pagine onirico-diaristiche.

Si fanno strada alcune immagini forti: *L'imballatore* equiparato al poeta ("Anch'io faccio cambiare casa alle parole"); la *Porta Westfalica* che si perde nell'emorragia del tempo come il tassametro che segna il flusso di denaro; il silenzio in cui si sente cadere un cucchiaino in Finlandia. E ancora il monologare fitto dell'*Egolalico* e si arriva, così, al veloce balletto ticchettante, in uno strano ibridarsi di corpi, lingue e luccicanti parti metalliche "i denti di ferro, il rosario degli uncini".

Infine, con *Didascalie per la lettura di un giornale*, Magrelli lavora con materiali provenienti dai giornali. I titoli sono espliciti: si va dalle *Cronache* al *Reportage*, dalla *Borsa* allo *Sport*. *Annunci immobiliari*, per esempio, è una delle poesie più riuscite del libro. Dall'inizio prevedibile ("Affittasi villino sopra la ferrovia") si passa a "povere case abitate dal rumore" fino all'alta "tensione del censo / e delle classi, l'alta / tensione del denaro / quella scossa invisibile / che divide le vacche / nei campi, e voi da noi".

C'è poi il mondo senza tempo e senza vento dove le cose fanno fatica a significare. E i piccoli clic, che si risolvono in una battuta. Ma, soprattutto, il mondo sordo e faticoso del giornalismo che, per questa via, entra nella lingua poetica contemporanea.

#### GIULIANO GRAMIGNA

Poeti si diventa, come in un club, per ammissione: lo ricorda Giuliano Gramigna, scrivendo *L'Annata dei poeti morti* (Marsilio, 109 pp., 24.mila lire). E per questo si sottopone al tribunale del Novecento, alla generazione "che ha dissipato i suoi poeti" - come scrive Jakobson - ai Majakovskij e Mandel'stam, spazzati via dalla storia. Tutta novecentesca è anche la perplessità, "la dolce bascuilla" che, fin dall'inizio, fa pendere la poesia dal lato dove si fatica a uscire dalla generale afasia. Già nel testo inaugurale della raccolta, Gramigna non sa come rispondere ai *Due messaggeri* che gli chiedono "di essere poeta". Le parole si rivoltano strada facendo e quanto deve essere detto, alla fine, risulta falso, insostenibile ("già si falsa quanto vi dico").

L'autore, allora, fa propria la via praticata dai suoi poeti: insegue il serpeggiare vivissimo di parole che si allacciano e si slacciano. Persone, situazioni, luoghi (la Bologna natale, Milano, Parigi) sono liberamente convocati sulla pagina. Non secondo un tracciato nascosto o rigidamente sperimentale, ma attraverso un percorso che è la rivelazione stessa di ogni testo e il successo di tutto il libro.

Il mondo affettivo, le letture amate, i ricordi di giovinezza o del giorno prima, si intrecciano, in una sonorità diffusa nel verso come un'orchestrazione. Esempio: la sinfonia mozartiana *K 551*, che è anche il titolo della poesia: "Non aprire la casa. Tieni sbarrata la porta / che non irrompa l'ospite dalla testa sfolgorante". E poi si scopre che l'ospite è il lupo Wolfgang, nome del musicista, ma anche il lupo che, per Mandel'stam, presiede al secolo belva, terribile cherubino, "a rompicollo - / verso dove?"

Accanto ai richiami fonetici, crescono gli scricchiolii, i latrati, i ronzii e i tuoni del mondo esterno ("una voce non cupa / grida un che d'ascoltabile"). E' *Il rumore del secolo* di cui "possiamo dirvi (per poco) che cosa era". Il rumore di chi "non ascoltato, non visto" tenta segretamente, nella notte, di azzeccare le *mot juste*, con una tecnica che la poesia ha in comune con il sogno. E che, qui, è assecondata da un sistema di rime fini, leggere, sempre sul punto di perdersi nel più ampio vuoto che circonda ogni verso, e dentro cui continua a passare "la rotellina / fulgorativa in cima al trolley / milanese".

La Milano "agonista" di Gramigna ("La foresta Milano soffiava / polvera azzurra tuoni / in cielo splendidamente sereno") è ribaltata nel mondo, ma è anche la stanza di chi registra movimenti minimi, ticchettando alla vecchia macchina da scrivere: perché "qualcosa di meccanico salva / la poesia che non sopporta il troppo umano".

Così, al termine di una lunga traversata, dopo anni di arrischiate ricerche avanguardistiche - dopo la militanza critica al “Corriere della Sera” (dal 1952), la partecipazione al Gruppo '63 e il ventennale lavoro alla redazione del trimestrale “Il piccolo Hans” - il funambolico poeta si china ad ascoltare la voce mai soppressa della propria poesia e la coglie, finalmente, con la grazia di chi le ha dedicato una vita. Libri come questi sono rari e preziosi e, spesso nel nostro secolo, nascono in età avanzata: *L'Annata dei poeti morti* è un libro sulla vecchiaia, scritto “in prima fila nel cronicario”, ma con qualcosa di inaugurale (benché sia l'ottava raccolta di Gramigna). È il *puer* (lo stesso di Zanzotto e di Freud) che vince, alla fine. Fosse anche un piccolo “insetto insettino minimo” a entrare nel gregge di Epicuro, nel *Coro* di Orfeo.

“Giuliano Gramigna - scrisse una volta Andrea Zanzotto - sa essere onnipresente nella nostra cultura letteraria, ma con una discrezione, un *understatement*, che sono pari alla tenacia, all'intensità, all'irrinunciabilità del suo intervenire, creativo o critico che sia.” Quella “discrezione”, ora, lascia il posto a una piena presenza nel rinnovato clima poetico degli anni novanta.

In un'intervista, di qualche anno fa, Gramigna mi parlava della società letteraria d'anteguerra:

Certo, allora, noi abbiamo vissuto qualcosa che oggi non c'è più: avevamo dei grandi piccoli maestri, Sottolineo piccoli, perché appartenevano a un terreno dove la cultura proliferava accanto a noi. Erano vicini, erano fratelli maggiori, penso a Alessandro Bonsanti, Jahier, Bilenchi, Comisso, Landolfi, Ripellino, Gatto, Sinisgalli. Noi sentivamo in questi personaggi che ci erano prossimi, una vocazione dello scrivere profonda, attraverso di loro, la letteratura sembrava trasmettersi nell'aria. Certo, c'erano anche le riviste degli anni Trenta e Quaranta: era tutto un cantiere, e tutti erano intenti ad imparare. È quell'idea della letteratura che ho conosciuto allora e non ho più abbandonato a mancarci maggiormente oggi.

Oggi, di nuovo, con l'ultima raccolta, *Quello che resta*, Gramigna coglie ulteriori frutti di una ricerca durata una vita, nell'inconfondibile timbro della sua voce poetica.

Secondo una tecnica che ha in comune con il sogno, Gramigna asseconda un sistema di rime fini, leggere, sempre sul punto di perdersi nel più ampio vuoto che circonda ogni verso. La stessa psicoanalisi, con cui si apre *Quello che resta*, non è ormai - dopo gli anni dello studio e della scoperta - che un tenero ritorno al flusso di parole, da cui prendere il “tu” fittizio dell'analista. Al di là di ogni ingombro culturale, ciò che filtra nell'intimo e accorato canto è l'affinamento decennale: un fuoco sottile e tenace lambisce e scioglie ogni resto, ogni incertezza, lasciando emergere la fragile presenza, anche fisica, del poeta.

Così, Gramigna entra attivamente nell'elaborazione del nuovo. In una bellissima poesia, *Si tratta del libro futuro*, leggero e felice, egli si lancia attraverso gli sgorbi e gli abbagli delle cancellature verso un “errore nuovo”. “Arrabattandosi come un insettino” non solo aggira l'opacità della mente, ingannando il crudele sorvegliante, il difficile appuntamento, ma finisce proprio con lo scrivere di quelle “mirabili cose” che gli erano sempre sembrate impossibili.

È così che “Egli pensa un sogno del futuro / anche se i verbi sono al passato”.

### FABIO PUSTERLA

Nato come Magrelli nel 1957, nella svizzera italiana, Fabio Pusterla con *Pietra sangue* segna una svolta paesaggistica, una definitiva immersione nella natura che fa dell'ultima sua raccolta quasi un'opera manifesto. Già il mondo faceva capolino da *Le cose senza storia* (94) con varietà di toni e una lingua asciutta e forte. Ora, nella recente poesia intitolata *Il poeta nel proprio luogo natio* rivive, pur con le dovute distanze, il clima di certe ballate di Wordsworth (“Ad alcune miglia dall'abbazia di Tintern, risalendo le rive del fiume Wye durante un'escursione, il 13 luglio 1798”), con la collocazione di luogo e di tempo in grande risalto.

Pusterla porta subito, in velocità, il lettore sui luoghi: “Eccoci ancora alle tue strade petrose”. Lasciandosi cullare dalle frequenti barche del libro, il viaggio non trova intoppi. Anche se forse più che alle terre incontaminate di Wordsworth si finisce col pensare all'Irlanda di Seamus Heaney, a certe mattine dedicate alla pesca sotto un cielo piovigginoso. In ogni caso, come in quei poeti, in

Pusterla spicca la forte presenza di oggetti, tipica della poesia anglosassone. A cui certamente guarda Pusterla, anche se forse vicinanza più marcata, l'affinità da segnalare è con Philippe Jaccottet, il poeta svizzero francese, residente nel sud della Francia, di cui va felicemente traducendo le opere.

In Jaccottet luoghi e cose hanno sempre un posto importante, nella convinzione che "ci sia una ricchezza nascosta all'interno delle cose visibili" legata al mondo delle percezioni. Una ricchezza percettiva che si ritrova in Pusterla, negli interni e nei paesaggi dai frequenti slarghi narrativi. Per velocità e rapidità di tratto vengono persino chiamati "Bozzetti". Ma niente di descrittivo, nessun quadro di genere: semmai è un'altra l'indicazione che viene da queste poesie piane ma accurate. Entrando e uscendo da un testo all'altro (quasi stessi parlando della traiettoria di un delfino) si ha la sensazione di una riguadagnata libertà.

Non ci sono restrizioni, non c'è nulla che non possa essere detto: dopo tante prescrizioni (l'avanguardia è sempre prescrittiva) chi ha ripreso la propria strada si è lasciato alle spalle ogni vincolo. E si è avventurato nella direzione più consona. Pusterla racconta del lago - quello di Lugano - con la stessa naturalezza con cui un metropolitano parlerebbe di un supermarket.

Si dirà che la natura vi si presta meglio. Vero. Pusterla però compensa il "vantaggio" dandosi un programma impossibile, enunciato in un verso: "Annota / tutto, ogni cosa, ogni momento, o taci." Dire tutto è quanto si era già proposto un altro svizzero che amava passeggiare sul lago. Le sue *Confessioni* si aprono con l'intento dichiarato di fornire un quadro completo di se stesso agli amici, perché possano giustificarlo al di là della cattiva fama.

Senza problemi, in *Pietra sangue* Pusterla si acquatta come un animale che non vuole farsi catturare: "Rimani / quieto come un oggetto / che è lì da sempre". Un accenno particolare viene solo dall'esergo che spiega il titolo. Almeno su questo punto l'autore introduce una gradazione, e colloca il proprio lavoro nel punto più alto. Ecco, infatti, che cosa scrive a proposito della lavorazione della lastre di gesso lucidate progressivamente con varie pietre fino al punto più delicato della lavorazione quando "gli artigiani più abili usano l'ultima e più importante pietra: la pietra sangue, così chiamata perché strofinata su una mano, lascia un colore rosso vivido."

### SALVATORE TOMA

Nonostante sia un *Canzoniere della morte*, il libro di Salvatore Toma è fresco e felice. L'aria, il vento, il sole e il mare dominano con un'energia giovane e leggera. C'è addirittura un *Bestiario salentino del xx secolo*, una sezione in cui il poeta parla solo con i suoi animali, tantissimi. Con una preferenza, forse, per gli uccelli, la civetta, il falco. Ma c'è di tutto, persino un capodoglio, un maiale.

La lingua di Toma è come i suoi paesaggi. Irriverente, parla con semplicità di cose che, in Italia, cadono dall'alto di una tradizione aulica. Ma a lui non interessa. Segue i suoi pensieri, che talvolta sono anche ossessioni, ma più spesso divaganti figure di un mondo selvatico. Non ci sono uomini né ammicchi in queste poesie, solo l'ombra di una donna, l'oggetto di un amore che finisce con il sovrapporsi all'idea della morte. Un'idea quasi filosofica, un modo di sentire e godere il mondo proprio per quel senso di caducità che il poeta avverte ovunque intorno, e innanzi tutto in se stesso.

Dell'incertezza del risveglio e della fine parla continuamente questo ragazzo pugliese di Maglie che ha camminato molto da solo in campagna, si è nascosto in una specie di osservatorio segreto sopra un albero, ha pubblicato qualche plaquette, e alla fine si è suicidato davvero, nell'87, a 35 anni. Ora resta solo questa raccolta, a cura di Maria Corti che, dai quaderni manoscritti, pubblica anche diversi begli inediti.

Ma tanto, "Quando sarò morto mi sentirò bene lo stesso" - scrive Toma, aggiungendo che se fosse immortale, non sarebbe più poeta. E poeta lo è davvero: lo si riconosce subito, alla seconda poesia del libro: "L'istinto scatta affannoso / alla ricerca di un'ancora antica, / ma qualcosa, irreparabile e grandioso, / è successo. Il passato è uno stagno, / Il futuro ancora più oscuro". Versi che fanno pensare a Emily Dickinson. Come d'altra parte tutta questa poesia di Toma così poco italiana,

benché segnali efficacemente il raggiungimento di una specie di grado minimo ed efficace di lingua nazionale unificata. Poco italiano per la concretezza, la forte presenza degli oggetti e lo spirito ribelle di un picaro.

### GIAMPIERO NERI

*Teatro naturale* raccoglie i tre libri di Giampiero Neri: *L'aspetto occidentale del vestito*, *Liceo* e *Dallo stesso luogo*, con in più le 13 nuove poesie di *Altri viaggi*. Lo stile è asciutto, affidato a brevi narrazioni, alla superficie piana del racconto appena increspata da una nota, da un accenno che apre su un discorso secondo.

L'alternanza di poesia in prosa e in versi evidenzia la tendenza tipica di tutta l'opera di Neri, che lo porta a un dire piano e a rifuggire ogni compiacimento liriceggiante. Gli animali hanno molto spazio in queste pagine, che talvolta sembrano alludere, da lontano, alla nitida tradizione didascalica settecentesca. Sono episodi di "storia naturale", come recita il titolo di una composizione della prima raccolta.

I microracconti e i micropersonaggi che non mancano di animare questo *Teatro naturale* si muovono come alleggeriti, offerti all'osservazione solo in brevi passaggi. Forse, mimetizzato fra di loro, passa davanti agli occhi anche l'autore che per il resto non si mostra mai direttamente. La figura più ricorrente è un "qualcuno" che lascia il campo a ogni possibile supposizione. Alla fine l'insieme di queste procedure contribuiscono a tenere il tono delle poesie sospeso, come se tutto fosse immerso in una leggera lontananza che rende cristallina ogni cosa, illuminata da una luce dolce, mai radente, mai aggressiva.

L'ultima serie, quella degli inediti, si apre con una parola che fa pensare: la premonizione. La superficie del testo sembra, ora, incresparsi più liberamente, come fosse alla fine raggiunta da una brezza più sensibile. Una strana suggestione si rivela una premonizione: è così che il lettore, muovendosi nel discreto dispiegarsi dei segnali, avverte alla fine l'annuncio più esplicito di un rischio, un evento tenuto a distanza che può anche incominciare a farsi sentire. La poesia, allora, sarà la nuova, più sottile, frontiera di contenimento.

### VIVIAN LAMARQUE

Quello che di Vivian Lamarque si sente è la voce, inconfondibile in «Poesie 1972-2002», l'Oscar che raccoglie, con una sezione di inediti, trent'anni del suo lavoro. Il tono che si impone le appartiene con un piccolo scarto, un sussulto che, sulla pagina, trasforma l'affabilità personale dell'autrice in una parola cantata con la felicità delle foreste tropicali di Rousseau, il Doganiere. E sussurrata con un rimpianto, un richiamo per un amore, una persona che sfugge. In ogni scritto, la voce accarezza la vita di tutti i giorni come i prati verdi e i frutti delle favole che Vivian scrive per i bambini. Però, con un giro di vite che, nelle poesie, tramuta la cantilena scanzonata in una lama affilata. Pochi versi per un micro-racconto, un apologo stretto, in brevi formule rimate, attorno ad alcune figure: dialogo o bisbiglio solitario. In casa o per strada, l'ossessione sorridente tiene banco per poche parole o per pagine intere, come nel caso del lungo poemetto *L'albero* (vera novità del libro). È come se, per continuare a sentirsi e dar voce alla cantilena che le risuona in testa, Vivian Lamarque avesse sentito il bisogno di uscire dal consorzio umano e salire sui rami di un pioppo. Più vicina alla «bella d'erbe famiglia e d'animali» (di foscoliana memoria), finisce quasi col trasformarsi anche lei un po' in un tronco. In alto, fra le foglie, sposata addirittura con la pianta, circondata dal suo bestiario - come Emily Dickinson, l'amatissima poetessa americana (con Sylvia Plath e Amelia Rosselli all'origine di una genealogia poetica femminile) - Vivian ritrova le parole di sempre: il suo mondo di galline, insetti capovolti, lumachine, margherite ed erbe e genitori, figli, matrigne e condomini. Solo più folte e come pronunciate dal didentro. Ritornano gli amori sognati e persi nelle ballate, nelle filastrocche (da

Teresino alla trilogia dedicata all' analista), gli anni passati, la vita di tutti i giorni, la figlia che a sua volta diventa madre. Ma qualcosa intanto è successo: «È finita la paglia del mondo».

Ora sono vuote le greppie nelle stalle (anche quella di Gesù), ora che gli animali sono santi martirizzati. Lo dice chiaro Vivian Lamarque ma non c'è rabbia o denuncia nella sua voce, solo la tenerezza che nasce dal sapere quanto poco dura ogni vita, circondati come siamo da quanti non ci sono più. Tutti insieme in una grande famiglia. Da vivi, e poi sotto altre forme: Lamarque si immagina un futuro da margherita. Ma più tardi. Per ora, l' augurio è che il tempo tenga «il soffio vitale», a lungo come una nota. Poi: «Buongiorno morte e così sia».

### TIZIANO ROSSI

L'ultima poesia di *Pare che il Paradiso* si chiama *Il tempo* e raccoglie temi sparsi in tutta la raccolta. E, nello stesso tempo, ricorda *Niente*, un testo della raccolta precedente, *Il movimento dell'adagio*. Lo ricorda, più che per il contenuto, per il tono. In entrambe si sente particolarmente esposto il senso di una fragilità, di una precarietà che intenerisce la lingua e vince ogni possibile riflessione con la forza della contemplazione, appunto, del *Niente*. "Lo spazio mingherlino, che / mai però non si arriva a finire" diventa ne *Il tempo* l'odore della pipa e la notte stellata ("Buono ti va intorno l'odore della pipa, fiata / adesso felice la notte stellata"). Segue una riduzione generalizzata della memoria e del tempo presente (Perché il presente in verità non c'è) che si risolve con un giocoso passaggio sapienziale ("Dicono certi sapienti che esistente / è solamente l'esistito") concluso, poi, su un irriverente, infantile, ritornello: "E allora / a tutti smisurato si spalanca / l'abbraccio del tempo papà, / che nel coccolarci mai si stancherà."

Questo per segnalare una zona di morbidezza, di vulnerabilità, dentro il vivo del discorso poetico di Tiziano Rossi. Spesso, nel libro, negli incipit o in certi passaggi segnati, si coglie un andamento riflessivo e anche vagamente gnomico che viene sciolto, messo in stallo e ricondotto a una più ampia inconsistenza del sapere e del vivere proprio da versi come quelli che abbiamo segnalato.

### JOLANDA INSANA

È una bella storia quella della cavalla Abu Navàs "che rideva senza labbra", ed è, insieme, un viaggio aereo, una lunga fantasia, che mischia il barista maleducato di Fiumicino con le *Mille e una notte*. Ed è, forse, uno dei punti di massimo equilibrio di *L'occhio dormiente* (sesta raccolta della poetessa messinese che vive a Roma e ha esordito nel 1977).

A questa bella sezione onirica e drammatica ne segue una (l'ultima) scanzonata, di quelle che Jolanda Insana scrive pensando alle cantilene dei bambini, ai richiami della sua Sicilia. Tra i giochi di parole in rima buffa e il tono alto di una biografia indiretta e colta, la poesia oscilla con estro teatrale e ricchezza linguistica.

Naturalmente non mancano facili assonanze, che fanno parte dello stile. Ma, in generale, il tono è forte e asciutto, oltre che assolutamente personale. Una lingua frammentata - che talvolta sembra uscita delle ardue fucine degli anni 70 - viene usata come qualcosa di fisico. Quasi come se si trattasse di una confessione, di una parola intima.

In realtà questi testi nascono dalla commistione di tradizioni diverse che confluiscono in costruzioni strofiche aperte e cicliche. Nell'arabesco di situazioni divaganti, prendono risalto gli scritti didascalici sulla semina: piccole, moderne *Georgiche*.

### GIORGIO ORELLI

Non mancano certo animali nella poesia italiana del '900: c'è il bestiario montaliano, il lupo di Luzi, l'ippopotamo di Erba, il gorilla di Bellintani. E, fin dagli anni '60, ci sono gli animali domestici che Orelli osserva nei cortili, i camosci, le faine o le martore che gli appaiono nei boschi della sua Svizzera. Immagini selvatiche delle Alpi ticinesi (quanti guizzi in acqua e voli in aria),

“presenze inevitabili” del mondo concreto e reale che l’autore trasferisce nella propria poesia. E che ora, con la nuova raccolta, *Il collo dell’anitra*, mette in piena luce nel titolo, affascinato dagli effetti iridescenti del piumaggio: “è continua meraviglia il trasmutare dei colori”.

Il libro evoca in apertura i colombi di Lucrezio tingeggiati d’azzurro e verde smeraldo. E, quasi in chiusura, si fissa sul “collo di verde malachite” di un’anitra che non scappa. In mezzo, fra tante comparse, in una piccola folla di bambini, zie, familiari e personaggi incontrati per caso, si dipanano vicende minime che a tratti, a scatti, raggiungono tutta l’intensità possibile, la forza di immagini o frasi memorabili.

Non manca neppure la replica di una situazione tipica per questo poeta che ha appena festeggiato gli ottant’anni e che continua a passeggiare per Bellinzona con la bicicletta a fianco. C’è sempre qualcuno che lo ferma per chiedergli qualcosa. Nel ’77, nella poesia *Sinopie* (che diede il titolo alla raccolta di allora), il racconto di uno che gli chiede della moglie di Dante. Ora, un seguito nel botta e risposta col testimone di Geova che lo incalza.

Si snodano così storie minime, brevi epifanie (chiacchiere, incontri), che talora assumono la forma del “poème en prose”. Più frequentemente in versi dove “una molla speciale”, uno slancio sonoro fa scattare una rima (risma e sisma, per esempio) o un’assonanza, un suono ripetuto come “al” nella sequenza: “alte somale, quella farfalla, un’altra? che alacre”.

Tendenzialmente familiare e parlata, la sua lingua è, però, anche capace di improvvise impennate, come se al giro di un verso risuonasse qualche figura della grande tradizione, di cui Orelli è notevole studioso.

In tutto il libro, tra viaggi e occasioni giocose (c’è anche una poesia fatta solo di parole che cominciano con una “i”), temi e situazioni scorrono felicemente. C’è persino un COBRA con gli occhiali richiamato sulla scena dalla gaia pronuncia dei nipotini che fanno diventare “aCOBRatico” un balletto. Quando è chiaro che il vero acrobata, qui, è il poeta.

## LUCIANO ERBA

*Nella terra di mezzo* è un passo ulteriore in quella sorta di Waste Land personale, nella quale da tempo è ormai chiusa la poesia di Luciano Erba. La nuova raccolta ripropone piccole apparizioni, memorie, brevi versi assieme a 12 canzoni e ballate tradotte da Villon. Nelle sue numerose raccolte (nato nel 1922, Erba ha esordito nel ’51) ha parlato di sé in terza e in prima persona. Ma ora introduce il pensiero di se stesso in una forma nuova. Nella poesia che apre la sezione *Bar Sport, Vorrei passare alla storia*, accanto ai Watt e ai Volt, si propone come nuova unità di misura. Vorrebbe dare il nome a una scala, come Mercalli o Fahrenheit: “la mia sarebbe la scala della noia / al grado uno la pioggia di novembre / al due i locali notturni / altre, quattro... scegliete voi / e così via, fino al nove, me stesso.”

La noia, qui, per Erba è un abbandono, un modo di entrare in quel *Paesaggio docile* in cui ambienta la prima poesia della raccolta. È l’idea di un albero che si staglia contro il cielo assecondando la “fierezza di un viandante alpestre / giunto infine poco sotto la vetta”. È l’ultima forma di partecipazione a uno spettacolo che il poeta pensa non gli si presenterà più a lungo. Ed è quindi anche un’elegante forma di commiato. Così, questa poesia prende posto accanto ad altra, tutta novecentesca, nata dalla vecchiaia e ad essa dedicata (basti per tutti il nome di Yaets).

Non mancano naturalmente anche sviluppi in altre direzioni. Come quando l’autore si ferma ad osservare un compagno di scuola, che sembra un fantasma maniacale, o come quando rievoca il tempo di guerra. È nel *Formaggio* che Erba propone in maniera folgorante un’immagine riassuntiva, una formula in grado di esprimere il suo modo di “abitare nel mondo del presente”. È il modo di chi affamato, quando c’era ben poco da mangiare, si ferma davanti a una sottile fetta di formaggio: “così assorto mi sentivo rapito / ed ero un po’ di qua un po’ di là.” (del formaggio che l’appetito circondava)

La raccolta integrale dell’opera di Luciano Erba, *Poesie 1951-2001*, consente ora di avvicinare meglio un poeta che ha contribuito per mezzo secolo (con i migliori della sua generazione) a

un'impresa straordinaria: dare una lingua nuova alla nostra letteratura. Colto, raffinato osservatore di cose quotidiane e minime, egli sa cogliere l'attimo di concentrazione di una parola, di uno sguardo, di un incontro. Sorprendentemente coerente, la sua poesia attraversa il secondo '900 con passo spedito, fin dagli inizi, segnati da una critica che - a proposito di lui e di alcuni compagni di strada - parlò di "Linea lombarda".

Dedicando alcuni versi proprio a uno di questi (Vittorio Sereni), Erba ricrea il clima del viaggio. *Sulla strada di Zenna*, un treno fischia, una nuvola passa in un cielo sereno appannando il sole. Altrettanti segni che i vecchi della zona si affrettano a interpretare. Una tentazione cui non sfugge neppure il poeta: in un fremito del vento nel bosco sente qualcosa (un messaggio?) che si offre, forse, proprio alla sua lettura, indicandogli quello che è, in fondo, proprio il suo compito più segreto. "Io questi brividi di abeti / prima che dalla valle venga il vento / io questo tremito di foglie / dico è un messaggio, qualcuno lo coglie." Erba, lo ha fatto, e lo sta facendo con grazia e classica "pietà".

### TOTI SCIALOJA

Il verso libero è finito? Se ci si intende su quel "libero", sembra proprio di sì. Oggi si è più inclini a pensare che, al di là delle tipiche scritte rotte e spezzate di un certo Novecento, ogni vera esperienza poetica presenti soluzioni personali, come nel caso di Toti Scialoja: famoso pittore informale (amico di Burri e Afro; "maestro" di Kounellis, Pascali e Fioroni) che inizia a pubblicare poesia a sessant'anni.

Mentre prosegue il lavoro d'artista, Scialoja scrive brevi, folgoranti filastrocche per bambini. Usa molti nomi di città ("Una civetta a Civitavecchia / guarda la luna che in mare si specchia") per ampliare il raggio delle rime utilizzabili in italiano. Uno spettro allargato di suoni che, anche quando si lascia alle spalle la poesia per i più piccoli, torna utile nelle nuove quartine in versi brevi e rimati ("Si fa presto a dir Trieste / se la guardi dalle trine / di una tenda alla finestra / prova a dirlo se sei triste").

Siamo tra le fine degli anni 70 e i primi 80 (sono date di pubblicazione, non di scrittura). Il verso si allunga, si accorcia: è come uno strumento delicato, accordato su note lontane, sensibili al gusto anglosassone per i *non-sense* e per i *tour de force* capaci di chiudere un mondo in una rima: "Non c'è ninfea che offenda / la trafelata Ofelia / - che non trattenga i veli / di un'anima che affonda".

In seguito la misura si stabilizza: 17 sillabe (ottonario più novenario), quasi un esametro costruito su un modello pascoliano di traduzione omerica. E non è questione solo tecnica: dandosi regole precise e attenendovisi il poeta realizza compiutamente la propria lingua. Parole, rime e assonanze disegnano movimenti ampi, circolari dentro il verso, come pugili dentro il ring.

All'interno di questo schema nuovo e, insieme, carico di echi, Scialoja costruisce i propri microracconti, accompagna fino alla morte Ada, osserva le cose trasformarsi una nell'altra con la stessa leggerezza con cui le parole rimbalzano e si richiamano le une con le altre (come quel quanto che, in sogno, si perde in un insieme di piume, diventa un unguento).

Le immagini più ricorrenti sono legate ai colori. Al nero è intitolata una bella poesia (*Dove va il nero?*); il bianco segna la scomparsa, il nulla.; rosso, verde, vermiglio, viola tornano in continuazione, come gli animali. Non c'è, però, una natura: farfalle, cicale, lucciole, cani, fagiani sono presi, raccolti nel discorso, senza sfondi paesaggistici. Azioni come il soffiare sulla candela, poggiare la testa, leccarsi le labbra, tastare un bottone (succhiarlo anche), ripetendosi, acquistano particolare significato.

Qualcosa di barocco, di manierista (che è una qualità formale), emerge nel sontuoso intrico verbale, sciolto poi in alcune poesie memorabili. Per esempio, in quella sorta di addio (scritto pochi mesi prima di morire) a tutti gli elementi che si intitola *Uno alla volta*: "Uno alla volta verranno verso il tuo letto sorridendo / sorridendo verranno una alla volta verso il tuo letto / 'sono inquieta!' ti dirà l'acqua all'inizio del suo scrosciare / 'è falso!' ti dirà la fiamma alla fine del suo languire / 'non posso' ti dirà il pulviscolo attraversato dal sole".

## UMBERTO BELLINTANI

*Nella grande pianura* è il libro di una vita. Raccoglie, infatti, una selezione delle poesie d'esordio, l'intera raccolta del 1963, *E tu che m'ascolti*, cui si aggiunge ora *Un abbaino in piazza Teofilo Folengo*, una scelta di inediti dagli anni '30 al 1992.

A parte gli anni degli studi di scultura a Monza con Marino Marini e quelli di guerra che lo videro combattente in Albania e in Grecia, e prigioniero in Germania dal '43 al '45, la vita di Umberto Bellintani è trascorsa tutta accanto al Po, in una frazione chiamata Gorgo accanto a San Benedetto.

La sua poesia è forte e tenera, unica nel suo genere. La sua lingua è classica, senza insistenze. Spesso rievoca una zona tra Pascoli e Leopardi. Ma anche questo è vero solo in parte. Talvolta prende una linea diversa, dritta come un fuso, con certe partenze folgoranti (e anche un po' popolari). Ecco, per esempio "Ci fu un tempo che ero Dio"; oppure quel famoso verso del gorilla: "Com'era gigantesco e tremendo il gorilla nella collera!" o ancora "Non ho più tempo, dammi tempo".

Gli incipit sono sempre decisivi. Il primo verso lo dà un dio, gli altri li faccio io - diceva un poeta. I temi poi si sviluppano intorno a tre nuclei centrali: il bestiario, l'ininterrotto dialogo col passato e il senso della vecchiaia, della fine del tempo.

Il bestiario. Il gorilla, il ragno, la lucertola, la gallina e tanti altri animali fanno da sponda, da principio di realtà, in un mondo che spesso ha la consistenza remota di chi lo osserva dal fondo di una personalissima solitudine. E' come un giardino zoologico che incomincia appena fuori dalla finestra ed entra anche in casa, di notte, con tutte le sue comparse.

Non c'è però nel bestiario di Bellintani la ferocia allucinata del grande Ligabue, l'altro abitante del Po che riempie le tele di bestie feroci e domestiche. C'è la gioia "onesta" (come direbbe Saba, cultore di galline) di un demiurgo che occupa i propri luoghi ("Qui è Mantova, e il Caffè / dove mi scaldo al sole") e insegue le proprie parole partecipi anch'esse di una natura animale ("le mie parole sono capra"), come persone e cose.

Il dialogo col passato è tenue ma inarrestabile. Talvolta prende il tono allucinato che porta il poeta a identificarsi con l'amico, compagno d'armi caduto, Salvatore Fancello. C'è poi il compagno di giochi Spartaco, cui è dedicata una bellissima poesia. E gli amici del sodalizio artistico, primo fra tutti Ottone Rosai. Senza nostalgie, ma col senso tutto fisico delle forze che se ne vanno, il passato ritorna semplicemente ad abitare il presente, come gli alberi abitano lo spazio accanto agli uomini e agli animali (e al fiume, si potrebbe anche aggiungere).

La poesia della vecchiaia è però leggera, un soffio, un'inclinazione della voce. Ma forse più che verso la vecchiaia, inclina verso il sogno, come in "Io certo ci sono", col silenzio della notte, i suoi insettini e l'augurio, andando a letto, che "venissi a sognarmi Pasolini". In tanta morbida stoffa, non bisogna dimenticare il lato ruvido. Di Bellintani, Maurizio Cucchi osserva che si tratta di "un poeta di ruvida violenza espressiva", con un mondo "sprofondato nella terra" e "uno slancio visionario" che nel "formidabile bestiario" allinea se stesso come "povero cantore ed esotico animale". Contadino piegato sul campo, Bellintani parla alle angurie, facendo di frutti rossi "la più bella bandiera / del nostro mondo".

*Ermanno Krumm*

### **Note.**

(1) Nel 1963, Alfredo Giuliani ha chiuso il suo intervento a Palermo (dove 34 scrittori avevano fondato il Gruppo 63) domandando: "Quando l'avanguardia ci dà una scossa di oggettività?". La scossa c'era stata e s'era fatta sentire per tutti gli anni 60.

(2) Su questa strada, Amelia Rosselli, nel 1976, pubblica *Documento 1966-73* che continua la *Serie ospedaliera* e Majorino, con *Provvisorio*, 1984, conserva le asperità linguistiche degli anni precedenti pur con nuovi risultati.

(3) Tynjanov Juri, *Il problema del linguaggio poetico*, Il Saggiatore, 1968.

\*\*\*

## L'INDICE DELL'OPERA:

### ERMANNNO KRUMM LA STATURA DELLE COSE Poesia e metamorfosi nel '900

Introduzione

#### Parte I: La statura vera

##### Capitolo 1 *Verso un nuovo realismo*

a  
Le parole e le cose  
Nel '900  
Genealogia del simbolismo  
Il "realismo" delle avanguardie  
Come significano le parole  
Gli oggetti dello choc  
Le porte della percezione  
Verso un realismo epifanico  
b  
Realismo epifanico: la luce  
Realismo epifanico: la velocità  
Trucchi di radianza  
Epifanie  
Le rivelazioni dell'aria  
Epifanie d'aria  
Dove sono? Che ore sono?

##### Capitolo 2 *Il realismo fisico*

a  
Verso il realismo fisico  
L'incarnazione  
Verso il corpo, nel Medioevo  
Antiche radici  
Il corpo sadico  
b  
Il realismo fisico  
Con Artaud e Van Gogh  
La fame della beat generation  
Viaggio in Armenia  
"Paesaggio" geologico

##### Capitolo 3 *Fuori dall'umano: il deserto*

Sul paesaggio  
Ancora il paesaggio

Fuori dall'uomo, fuori dal pensiero  
Alla fine della mente  
Pensare senza coscienza  
Una pozzanghera nera  
Macchie di significazione  
Il deserto

#### Capitolo 4 *Darwiniana prima: gli animali*

Preindividuale e percezione della specie  
Gli animali  
Un enorme corpo vivente  
Il ritorno dei lupi

#### Capitolo 5 *Oltre l'identità, la metamorfosi*

a  
Darwiniana seconda  
Un balcone per le Muse: dove la poesia ritorna sulla poesia  
b  
"La selva sacra"  
Con il pensiero anche il senso è "ridotto"  
Il macchinario poetico  
Contro la lingua figurata  
Tautologia: drastica riduzione

### Parte II: Secondo novecento italiano

#### Capitolo 6 *Identità e ripetizione nell'ultimo Luzi e Zanzotto*

a Identità e ripetizione nell'ultimo Luzi  
Tra Firenze e Siena  
Ritardo e innovazione  
La ripetizione  
Dentro l'identità  
Una forza seminale  
Maternità  
b Zanzotto e la via bassa  
Il trattino

#### Capitolo 7 *Bertolucci e la svolta anglosassone*

a La grande svolta  
Verso la letteratura anglosassone  
b Nel secondo dopoguerra: Bertolucci  
La capanna indiana  
Viaggio d'inverno

#### Capitolo 8 *Pasolini futuro*

Genius loci  
L'aria, la luce  
Vincere la scommessa  
Di un narcisismo trionfale, primario  
La luce, il fuoco  
Io penso  
Pasolini e la questione della lingua

#### Capitolo 9 *Fortini volgare*

Pars destruens  
Una straordinaria lingua moderna, parlata  
Scrivere  
Una facile allegoria  
Il racconto  
Con gli occhi del naturalista

Capitolo 10 *Porta alla svolta del anni 70*  
*La mia generazione, i miei contemporanei*

a Porta Nel corso del tempo  
b La mia generazione, i miei contemporanei  
Maurizio Cucchi                      Salvatore Toma  
Valentino Zeichen                      Iolanda Insana  
Milo De Angelis                      Fabio Pusterla  
Valerio Magrelli                      Giorgio Orelli  
Giuliano Gramigna                      Luciano Erba  
Giampiero Neri                      Toti Scialoja  
Tiziano Rossi                      Umberto Bellintani  
Vivian Lamarque

Parte III: Genealogia anglosassone

Capitolo 11 *Hopkins alle porte del '900*

L'inscape nei Diari e nella poesia  
*Pied Beauty* e i sonetti "gloriosi"  
La caduta: i sonetti "terribili"  
Una nuova consapevolezza  
Ancora sulla lingua della poesia  
La semantica amorosa  
Ancora la semantica amorosa

Capitolo 12 *La stanza del poeta*

Dire di sì  
Il filo della fiducia  
Un piccolo "io" crucciale  
La stanza di Emily Dickinson  
La stanza di Fernando Pessoa  
Il presente: "io scrivo"  
La perdita dei codici comuni: l'autobiografia  
Il mito

Capitolo 13 *Dylan Thomas alla Boat House*

Poesia e narrazione, un contributo alla realtà  
La finestra  
Cercasi casa vista mare  
New Quay: '44-45, trasloco precedente  
Il procedimento ciclico  
Il trionfo della rappresentazione: '50-'52  
La storia presente è un'azione sacra

Capitolo 14 *Sylvia Plath e le cose di Ariel*

Dai diari alla poesia, il rosso il suo colore  
Sylvia Plath e la moderna esperienza degli oggetti  
La foto: ultima frontiera

Capitolo 15 *Poesia narrativa*

Sulla poesia narrativa  
W. H. Auden  
Seamus Heaney  
W. C. Williams  
Raymond Carver

Charles Bukowski  
Derek Walcott  
Anne Sexton  
Allen Ginsberg

*DOSSIER PORTA*

## PER ANTONIO PORTA

Nella mia trentennale amicizia con Antonio Porta, che noi amici continuavamo a chiamare Leo, mi ha sempre sorpreso, e ogni volta in modo provocante, l'eccezionale sua tensione verso la vita e verso l'operare dentro la vita. C'era in lui un bisogno di fare, di costruire, che investiva vita privata e pubblica, corpo e anima. Eccolo tornare trafelato da una partita a tennis e buttarsi alla macchina da scrivere per stendere di seguito più articoli. Attenzione, però: la poesia di Porta conferma quanto già risultava a un esame più sottile della personalità; non si trattava di natura ottimistica, anche se a lui piaceva dare di sé l'immagine di un uomo realizzatore e sicuro.

Alla base c'era in lui un'ansia di ricerca dei significati più autentici delle cose e delle possibili difese dalla solitudine. Frequente il genere della lettera poetica che risale a *Utopia del nomade* del '74 e ritorna in *L'aria della fine* dell'82, con una ricerca di umana comunicazione. Frequente anche l'evasione della fiaba, di cui l'ultima *Melusina* dell'87 offre una visione a momenti drammatica del vivere.

E forse che l'ultimo scritto, *Airone* nel volume *Il giardiniere contro il becchino* dell'88 non ci consegna un fulmineo messaggio, fra lirico e profetico, dalla marcata eticità personale entro l'aspirazione ad un libero volo, a cui oggi, spentosi il poeta, pensiamo con malinconica tenerezza?

Quando un giorno qualcuno studierà i numerosi manoscritti di Porta esistenti nel Fondo dell'Università di Pavia, coglierà il senso della fatica elaborativa, della tensione (anche qui si può parlare di tensione) del poeta verso i suoi ideali stilistici.

Chiudiamo ricordando l'acuta attività critica dell'artista in cui s'inserisce, oltre al lavoro giornalistico, radiofonico e alla stampa di volumi critici, un corso sulla lingua poetica del Novecento, tenuto all'Università di Pavia e non dimenticato dai suoi ascoltatori.

*Maria Corti*

## ANTONIO PORTA

È vero, una grande tensione vitale - ma anche una serpeggiante inquietudine, un'acuta inquietudine - ha portato lungo un trentennio Antonio Porta a sperimentare modi e forme diverse, ad aprirsi, sempre, e a ripartire con nuove idee. Porta stesso ha scritto: "Non mi sono mai appagato di una forma, ho sempre cercato di provocarne molte". E una conferma a questo è anche venuta dal suo frequente uscire dalla poesia - per sempre poi tornarvi - scrivendo romanzi, racconti, testi per il teatro. Eppure, a rileggerla dai versi giovanili, della fine degli anni Cinquanta, fino ai più recenti, c'è qualcosa di costante e fermo che si rivela subito, nel tono, nel manifestarsi della voce. Una voce, insomma, la cui identità, riconoscibilità, non lascia dubbi: si afferra subito con impressionante evidenza, che si legga qualche verso di *Europa cavalca un toro nero*, del '58, o di *Airone*, concluso nell'87.

Ma non si tratta tanto di coerenza, parola che lo stesso Porta non credo avrebbe gradito, e che è in effetti una magra consolazione. Si tratta di una forza di fondo, di un preciso carattere che attraversa il tempo e, appunto, "provoca" le forme, le sperimenta, e ne trae alimento. Insomma, straordinariamente vario nel suo cammino, nel suo essere "nomade" e "passeggero", eppure sempre, senza esitazione, se stesso.

Fin dagli esordi è netta in Porta la necessità di abbassare le pretese dell'io-poeta, e dunque di "partire da altri luoghi, chiedere altra sostanza", avvertendo, tra i pochissimi, la grande "importanza dell'evento esterno". Nell'87, nel suo risvolto a *Melusina*, parlando della forma-diario si distanzia una volta di più da certe ambizioni della " lirica", quelle di "raggiungere un'illusoria verticalità". In effetti, attraverso una scrittura fitta, vibrante materia e corpo, ma anche, e molto, idee e potenza del progetto, Porta - ed è un suo grande pregio, una sua precisa virtù - copre spazi molto vasti, parte dal basso, da terra, e si muove verso orizzonti aperti. Entra in rapporto, in questo largo spazio, con ogni traccia di energia vitale che la sua sensibilità gli dà modo di incontrare, e di continuo questa sua esperienza mette in comune, rivolgendosi all'altro. Ecco allora che "la sfida orizzontale della comunicazione", da lui, negli anni più recenti, proposta come scelta personale convinta e come indicazione, non è da considerarsi un semplice programma, un'intenzione nuova confortata dai felici esiti nei testi, ma piuttosto una fase probabilmente ineludibile nello sviluppo del suo pensiero poetico, una fase fondata in modo chiaro, inequivocabile, già nelle poesie dell'esordio, o prima ancora, in ciò che sta all'origine della sua storia di poeta.

Mettendo in parentesi le vicende personali, Porta aveva dall'inizio ideato un personaggio a cui affidare un ruolo di riferimento rispetto ai movimenti narrativi, vistosamente afferrati nel reale, della sua poesia. Una poesia dal ritmo incalzante, ansioso, nel rapido e ossessivo frantumarsi interno e riprendersi del verso e del discorso. Nella violenza, nelle lacerazioni delle circostanze, il personaggio agiva spinto in avanti, come inseguito, e il testo dava l'impressione di restituire il clima, quasi il suono, il colore del presente, dell'epoca, di cui l'autore si faceva voce poetica parlante, interprete coinvolto sempre in pieno, in proprio e in profondo. In questo il senso del suo essere autenticamente - e puntualissimo - in prima fila, in avanguardia, e di disporsi, nei confronti dell'esistenza, con la consapevolezza sofferta di quante tracce di sfacimento e morte, sotto una luccicante superficie, la nostra epoca comporta. Ma dentro l'affanno, nella violenza della confusione, nessun lamento, bensì l'apertura, il rischio tutto da correre del cimento, una scelta attiva, in positivo, il suo "sì" alla vita, il suo "ancora".

Tornando alla sua partecipazione all'avanguardia, Porta ha scritto - come sempre lucidissimo, capace di filtrare le forti emozioni del suo cuore attraverso un'esigenza di verità e chiarezza incrollabile - queste parole: "Non mi importava niente della cosiddetta *pars destruens* delle avanguardie. A me interessava, e interessa, solo la *pars construens*, la ricerca di una forma radicata in ciò che io, ero e sono e posso diventare nella e per mezzo della poesia, nel fare poesia, trasformandomi per intero nell'opera, l'unica che conta". Trasfondeva, dunque, tutto se stesso, e il proprio sentimento della vita, nell'opera, cancellando in questa l'apparenza dei propri tratti personali

per depositarvi, di sé, del suo rapporto così intenso con l'esistere e col mondo, pressoché l'intera sostanza e l'energia. In questo la parte più alta della sua generosità, del suo spendersi senza riserve. Diceva ancora, con grande efficacia e bellezza: "Nella presenza dell'opera (...) si produce la mia assenza e in questo trovo la mia pace. Con il bastone del nomade disegno il mio volto come fosse quello di un altro; se quello di un altro diventa anche il volto di un mio lettore, allora vuol dire che la poesia c'è".

Nomade e passeggero, senza altre garanzie che l'ampiezza del proprio sguardo, la propria nobilissima lealtà, il fiato sempre largo della meraviglia, ha centrato il bersaglio, ed ogni volta ha saputo proseguire. Ha compreso "la felicità del limite", ma anche la sua angoscia, individuandone l'incertezza e la mobilità tra mente e spazio. Il suo dare se stesso, come cancellandosi, all'opera, ha rispecchiato la sua ansia e la sua capacità di uscire idealmente da sé, di rivolgere sempre oltre e altrove gli occhi, di partecipare, di spargersi nel molteplice sempre rigenerandosi.

*Maurizio Cucchi*

[In *Poesia*, maggio 1989. Per gentile concessione.]

## VOCE DI RESISTENZA CON LA MADRE

È una madre tragica, un angelo-ombra, quella che emerge dal *Poemetto con la madre* di Antonio Porta. Lo accompagnano idealmente i versi de *La posizione fetale* (uscì infatti nel 2000, presso Book, una plaquette curata da Niva Lorenzini e contenente entrambe le poesie, accolte poi in *Yellow*, 2002), scritti pochi mesi prima della morte, di uguale intensità ed esperienza, quasi brutali tanto sono affondati nel corpo della genesi. La nascita è consumata con una fiammata di bellezza che vola subito incontro all'imposizione della fine. Mi accorgo, leggendo, che la bruna bellezza vista e baciata dal figlio ha grandi somiglianze con l'ombra che cancella. Eppure questi versi, fra i più intensi letti negli ultimi anni, vivono oltre la somma delle forze che li ha creati e che li fa avanzare nel disegno della figura femminile, matrice di tutto: "Quanto si è consumata mia madre / come l'ombra cancella ogni / giorno / e più l'ombra la invade e vela / più mi sembra che pensi / la giovinezza / l'estate / di una carnale bruna bellezza / quando nel sogno / il figlio le ha baciato il ventre / aprendo / l'assetata adolescenza infinita." Con gli scatti percussivi a cui Porta ci ha da sempre abituato, ogni singola parte prende possesso della propria lingua, così come i muscoli della bocca mostrano l'atto del parlare: "Lo sai o non lo sai che miri sempre in basso, / mi costringi alla fuga, al precipizio / disperato di mettermi in salvo / mi strozzi con un dubbio e la paura / senza fine dei ritardi...". Senza pudore. Come un ventre esposto a chi vi vede, e vi scopre, l'origine del mondo. La risolutezza di andare ancora più nel basso della propria ricerca, Porta la tiene in pugno, in queste stanze ritagliate nel rapporto conflittuale con la madre. Sono afferrati occhi, e spinti al compito per cui si crearono, a guardare le ombre e le parole dei genitori, dei figli. Da questo momento Porta non si stacca più dal lucido confronto, dal potente sedersi di fronte alla sorgente. E non permette a nessuno di staccarsi dall'ultimo, terribile, verso: "Dalla tua morte, o madre, nasce il mio piacere". Non credo che in questa irreparabile storia in versi, la madre sia potuta sfuggire al proprio destino. Soltanto lo strappo permette, come il colpo di scimitarra del Samurai, di atterrare le false ombre dell'odio, e di sciogliere l'ispirazione che libera. Il tempo è esposto come qualcosa che si dà, alle dimensioni del nostro finito, persino alla morte, aspettando l'acme del dolore e il suo rovescio: la "pace non sperabile" è pur pace. Quando essa filtra negli interstizi lasciati liberi dalle ore e dai minuti che non sono più qui. Quando la mente, oltre il proprio pensarsi poetico, è spazzata via e non potrà più tornare. Al di là, scrive Porta, esiste solo la nascita, col suo abisso che tutto cancella: "Ma c'è un tempo che non conosciamo / che non misuriamo mentre agisce / dentro e fuori di noi: la nascita / lo svela e la morte non lo cancella". Restano aperte, anche in *Poemetto con la madre*, le sferzate contro la confusione organizzata della nostra epoca, l'apertura verso una parola che accetti lo scontro. Nel calarsi finale, presagito nei temi delle ultime pagine, in una lingua sempre più corporea e musicale, Porta non conclude qui il suo percorso poetico ma ne espande il valore con un guizzo angelico senza pari. Voce di resistenza, varco ineludibile per tutta la poesia del Novecento.

*Elio Grasso*

## AD ANTONIO

Caro Leo,

ti chiamo come ti ho sempre chiamato e non Antonio, che era il tuo pseudonimo letterario e mi suonava un po' estraneo. L'avevi scelto per evitare sovrapposizioni tra la tua figura professionale e la tua attività poetica (e viceversa) e sai quanto condivideva quelle forme di mimetismo che, confondendosi con l'ambiente, ti consentono di sopravvivergli. Tra noi però non era il caso di mimetizzarsi più di tanto. Avevamo un rapporto franco, spesso aggressivo, non riluttante a confronti e scontri. Solidale comunque nei momenti difficili e aperto a quella sincerità temibile che si riserva ai pochi amici.

Non voglio indugiare su di noi in una lettera pubblica che non so se ti arriva in privato (non ho ancora risolto quel problema che era anche il tuo e che ti assillava in modi debitamente diagonali: quella vita oltre la vita che renderebbe una illusione) la seconda se non apparisse a sua volta come una illusione. Vorrei invece ritornare sulla tua scomparsa in un periodo in cui la tua vitalità trovava forme rinnovate di poesia. Permanevano baleni di angoscia, ma affrontati con uno sguardo lucido e consapevole. Parlavi spesso della poesia come comunicazione, una idea che detta da altri avrebbe risonanze deboli, ma che in te riacquistava la sua accezione più forte, di condivisione con gli altri. Era un periodo in cui avevi intensificato le tue attività molteplici per la poesia, tesa anche alla scoperta e alla valorizzazione di talenti nuovi. Torno su questi punti non solo perché lasciano nella memoria un vuoto doloroso, ma perché non si cerca di colmarlo con iniziative che rispondano, anche se in misura inferiore, alla tua generosità verso gli altri. Hai dato tanto alla poesia, fin dall'epoca dei Novissimi, e hai dato tanto agli altri sul piano umano, critico ed editoriale. E quello che si fa per tenere viva la tua opera è insufficiente e inadeguato. Non è mancata qualche iniziativa, ma di dimensioni ed echi marginali. Lo stesso vale per convegni, raccolte di studi, contributi critici. Lo so che alla scomparsa segue spesso una amnesia solidale, ma ormai sono passati dieci anni e bisogna fare qualcosa per te, che sei stato tra i più importanti poeti del dopoguerra e che non sei morto, ma sei vivo più di tanti vivi che ti hanno dimenticato o ti ignorano.

Con il mio affetto  
tuo Peppo P.

*Giuseppe Pontiggia*  
Milano, agosto 1998

[In *EnnErre*, Anno VI, numero 10, I semestre 1999]

## IL TAGLIALEGNA IMPAZZITO: RICORDO DI ANTONIO PORTA

Non ho conosciuto se non fuggevolmente (perché ero un po' troppo giovane e un po' troppo stupido per fare altrimenti) Antonio Porta; però l'ho letto molto, quasi freneticamente, proprio quando ero così giovane e così stupido. Ed è stata una lettura appassionata, dettata dall'ansia di chi vuole capire cosa sta succedendo e proprio nelle poesie di Porta (e naturalmente di altri suoi compagni di strada) trova un modello, un esempio di linguaggio poetico estremamente vivace e contemporaneo: un modello che gli è stato additato come "importante", certo; ma in cui riesce d'acchito a riconoscersi. Come se quel linguaggio contenesse anche qualcosa di immediatamente riconoscibile. Poiché immagino che queste affermazioni possano sembrare strane, oggi, ho pensato che potrebbe essere interessante cercare di ricordare cosa capivo allora leggendo Porta, cosa mi sembrava di capire, e come poi negli anni successivi ho cercato di rielaborare quelle prime impressioni. Però per fare questo dovrei essere capace, e credo che la cosa non sia facile e forse neanche giusta, di isolare il Porta poeta dall'insieme della sua personalità intellettuale, dal grande fascino magnetico di questo personaggio così complesso e così difficilmente smembrabile, in cui si annodavano l'agire poetico, l'intervento culturale e il significato politico. Credo insomma che non sia facile, se si vuole ricostruire il senso della lettura di allora, parlare soltanto (soltanto?) di "poesia", lasciando da parte il resto. Anzi, penso che proprio la figura di Antonio Porta, vista nel suo insieme, possa costituire una smentita serena e tranquilla (per quanto si possa essere sereni, per quanto si possa essere tranquilli) di una delle ultime stupidaggini che negli ultimi mesi ci propinano le pagine culturali dei giornali, con il loro regesto delle "parole da dimenticare", tra cui spiccherebbe quella di "intellettuale". Davvero un bel dibattito.

Quanto a Porta "operatore culturale", di cui accennerò soltanto un aspetto, penso anch'io subito all'antologia, di cui si è parlato poco fa, La poesia degli anni settanta, che continuo a considerare un libro eccezionale e, più in particolare, un libro che in un certo senso non ha avuto nessun seguito. È vero che, come è stato osservato, forse già nel titolo è implicito il limite di quest'opera: il fatto che essa tenda a siglare un decennio affidandolo ai posteri come concluso e irripetibile. Però facendo questo, accettando questo limite, mi pare che Porta proponga qualcosa di molto importante, che va al di là della qualità dei testi e degli autori antologizzati (non sempre eccelsa, senz'altro), e che propone un mutamento sociologico, quasi antropologico della poesia: la poesia che esce da questo libro non è più la poesia che c'era prima di questo libro. E' cambiata, sta cambiando. Non credo che a Porta piacesse, parole sue, "la cattiva poesia", che malauguratamente ha infestato ogni epoca; credo però che si rendesse conto che era necessario, componendo un'antologia come quella, fare spazio a qualche cosa che si trovava quasi al confine della poesia, a qualche cosa di imperfetto, persino di brutto, ma di urgente, di radicato negli anni. Ecco l'esempio forse più ovvio: siccome faccio anch'io l'insegnante, e poco fa Scalise ricordava di come la poesia di Porta reggesse quando veniva letta ai giovani nei licei, posso dire che pochi giorni fa mi è capitato, come mi capita con una certa frequenza, di proporre oltre a Porta qualche testo tratto dalla sua antologia. E un autore che assolutamente tiene sempre, e che ogni volta suscita la stessa domanda ("ma questa qui è poesia?") e lo stesso fascino si chiama Eros Alesi, i cui frammenti molti (spero) ricorderanno. Un testo eccezionale, secondo me, ma di fronte al quale ci si può certo chiedere, e la risposta non è facilissima, "ma questa qui è poesia?". Però ci si può chiedere anche un'altra cosa: in quali altre antologie della poesia italiana successive a quella di Porta il testo di Eros Alesi sarebbe stato pubblicato? Io credo: in nessuna. E proprio qui sta, a mio avviso, il valore di quel libro, e anche il valore di Porta operatore culturale, nel rifiutare, come dire, ogni irrigidimento, ogni tentazione gerarchizzante, per accogliere invece le cose, le voci, perché era più urgente accogliere quelle cose, quelle voci, e ci sarebbe stato tempo più tardi, se proprio si doveva, per agire da contabili o da vigili urbani.

Quanto all'aspetto politico, mi sembra ancora più difficile spiegarlo, perché credo faccia parte di quel bagaglio di sensazioni e di esperienze che a fatica si possono trasferire da una generazione

all'altra. Chi ha vissuto gli ultimi anni settanta e i primi ottanta ricorda, io penso, perfettamente come la poesia di Porta, anche per chi non la conosceva bene, anche per chi poteva restare stupito o non capire del tutto, sembrasse parlare un linguaggio che era di quegli anni, e come questo avvenisse non solo (e non tanto) nei testi più tematicamente o programmaticamente "politici", cioè quelli che denunciano alcuni degli aspetti più incredibili della catastrofe contemporanea; non solo in quei testi, ma anche in tutti gli altri, perché era, appunto, il linguaggio stesso, il modo di concatenare le immagini, che si accordava con quella sensazione di violenza e repressione drammaticamente introiettata da tutti, con la velocità degli accostamenti, con la crudeltà della vita quotidiana, con i frantumi di una speranza a forma di imbuto.

E c'è un testo che mi colpisce sempre, e che ho riletto questa mattina, sul treno per Bologna; è una sorprendente poesia di Passi passaggi, molto famosa e ambientata a Francoforte, durante una fiera del libro; appartiene alla serie delle Brevi lettere '78 e reca in calce l'indicazione Francoforte-Milano, 20.10-11-11.1978. Eccone i versi finali:

“il capitalismo,  
mi dice, scrivilo, è in festa solo sui giornali o lì si mette  
in lutto solo per finzione. Ma come può resistere sorretto  
portato sulle spalle da un esercito di schiavi e la metà di  
questi schiavi sono donne, scrivi, che puliscono i cessi con i cazzi  
che gli escono dagli occhi e la merda dal naso e sono loro  
che preparano da mangiare e versano da bere. E allora?”  
Scrivo nel momento in cui sembra che tutto vada per il meglio  
la Felicità ci rivolge la parola con le foglie notturne della biloba  
ma precipita la notte quando incontri chi la dà via  
per non so quanti marchi e ti ferma per chiederti dov'è una strada  
inesistente con in mano la pianta della città e si fa tutte le notti  
di corsa su e giù per i quartieri deserti dove sembrano scomparsi  
i clienti di giorno tutti fermi in posizione di lettura  
parlano almeno quattro lingue...  
(qui da noi, al ritorno, a un tavolo vicino o in un'aula di tribunale  
sento uno che dice: “sono un ladro, io, signor presidente,  
ho soldi, io, non vado certo a lavorare...”)

Ora, qui c'è un precedente abbastanza ovvio col quale Porta dialoga, cioè l'anche più celebre poesia “francofortese” di Sereni *Nel vero anno zero*; in cui la denuncia degli ultimi memorabili versi (“tutto s'ingoiano le nuove belve, tutto - / si mangiano cuore e memoria queste belve onnivore. / A balzi nel chiaro di luna s'infilano in un night”) è rivolta a quella contemporaneità così cieca e cinica da divorarsi il ricordo di Sachsenhausen, degli orrori nazisti, della storia più cupa del nostro secolo. Mi pare invece molto diverso il modo in cui Porta affronta le cose. Qui la denuncia non è più quella del presente che si mangia la propria storia, ma del presente trasformato in una sorta di bolgia infernale, dove la belve onnivora di Sereni hanno già azzannato altre prede, e la facciata in rovina del “consesso civile” mostra attraverso i suoi squarci le iniquità di un nuovo, impunito e impavido schiavismo. Porta non poteva allora conoscere un saggio molto importante del pensiero sociologico e politico contemporaneo, cioè il volume di André Gorz dedicato alle Metamorfosi del lavoro che sarebbe stato scritto un decennio più tardi, e tradotto in italiano solo nel 1992, da Bollati Boringhieri. Ma c'è in quel libro una pagina di impressionante chiarezza che spiega cosa, secondo l'autore, sta avvenendo nelle società capitalistiche avanzate, cioè la creazione di una doppia classe di individui, una specie di serie A e serie B basata sull'accesso al mercato del lavoro, e sulla sempre maggiore separazione tra queste due categorie: quella inferiore, obbligata a sopravvivere ai margini,

viene impiegata dall'altra per soddisfare una serie di bisogni primari. I servi, insomma; o come diceva Porta, l'esercito di schiavi;

“L'ineguale ripartizione del lavoro della sfera economica e l'ineguale ripartizione del tempo liberato dall'innovazione tecnica, fanno sì che gli uni possano acquistare un supplemento di tempo libero dagli altri, e che questi siano ridotti a mettersi al servizio dei primi. Questa stratificazione della società è diversa dalla stratificazione in classi. A differenza di quest'ultima, essa non riflette le leggi immanenti al funzionamento di un sistema economico le cui esigenze impersonali si impongono tanto ai gestori del capitale, agli amministratori dei imprese, quanto ai salariati; per una parte almeno dei prestatori di servizi personali si tratta ora di una sottomissione e di una dipendenza personale nei confronti di coloro che si fanno servire. È la rinascita di una classe servile, che l'industrializzazione, dopo la seconda guerra mondiale, aveva abolito”.

Ho fatto questo esempio per dire come sia difficile, ripensando a quegli anni, e alla forza e alla disperazione politica che circolava tra di noi, togliere di mezzo tutto questo e parlare semplicemente del testo poetico. Ma adesso dovrò cercare di farlo. Le prime poesie di Porta che ho letto credo siano state quelle inserite nell'antologia dei Novissimi. E mi hanno colpito subito. Se provo a chiedermene la ragione, oltre al motivo della violenza (del linguaggio, delle immagini) cui ho accennato poco fa mi sembra di poterne identificare altri due.

Intanto, il modo in cui vengono utilizzate e sviluppate le immagini, un modo brusco, rapidissimo, che le collega d'improvviso l'una all'altra con un procedimento di “avanzamento binario”. Se ricordo bene, Mengaldo nel suo *Poeti del Novecento* accenna giustamente ad un'atmosfera surreale nelle poesie di Porta; tuttavia penso che questa specie particolare di surrealismo sia piuttosto l'effetto, la conseguenza quasi inevitabile di un meccanismo immaginifico, piuttosto che un obiettivo coscientemente ricercato. Lo smembramento del discorso operato da Porta agisce a tutti i livelli, ritmico, sintattico, narrativo, e ha l'effetto di spiazzare continuamente le attese del lettore: perché queste attese ci sono, sopravvivono, anzi sono volutamente lasciate sopravvivere, proprio per poterle cogliere in fallo.

L'altro aspetto a cui penso oggi probabilmente non mi era molto chiaro allora, se non come vaga sensazione: quella che mi spingeva a considerare Porta, in quell'antologia, come l'autore più ospitale, che mi pareva di capire meglio, di sentire più vicino, e dal quale forse avrei potuto trarre maggiore aiuto per metabolizzare ciò che stava avvenendo. Oggi penso che forse quella sensazione si possa spiegare riflettendo sulla questione dell'io lirico. Il rifiuto di questa ingombrante figura, di questo personaggio, accomuna certo tutti i Novissimi, e più in generale tutta la neoavanguardia; eppure penso che sia stata affrontata da Porta in modo particolare. Inoltre, credo che tale questione sia centrale non solo nei Novissimi e nella neoavanguardia, ma nella poesia contemporanea in generale, dal dopoguerra in poi, e che ci siano moltissimi modi per tenerne conto nella propria scrittura. Quando anni fa mi è capitato tra le mani l'ampio volume del critico John Jackson, *La question du moi*, in cui la faccenda è esaminata considerando come campioni della poesia novecentesca Eliot, Celan e Bonnefoy, ho cominciato a pensare che il discorso sull'io lirico, che in quegli anni la neoavanguardia sembrava voler reclamare come esclusivamente proprio, fosse qualcosa di molto più variegato e complesso. È in questo contesto che la poesia di Porta mi sembra, ancora una volta, quella ad un tempo più rabbiosa e meno irrigidita in una formula fissa, quella insomma più in grado di collaborare con altri cammini poetici a lei contemporanei o posteriori.

Infine, un'ultima immagine che mi ha fortemente colpito, ma che non si trova nelle poesie di Porta. Tra il '64 e il '66 Porta è stato tra i non moltissimi corrispondenti di uno dei giovani scrittori più interessanti e promettenti del periodo, uno che ha scritto poco ed è sparito in fretta di scena, o meglio ha scelto di sparire, di togliersi di mezzo, rinunciando alla scrittura. Sto pensando a Massimo Ferretti, autore di una notevolissima raccolta di versi, *Allergia*, poi passato alla prosa, e negli anni di amicizia con Porta tutto preso dalla composizione di un complesso romanzo, *Il Gazzarra*. Le lettere fra i due, pubblicate una ventina di anni fa nell'epistolario di Ferretti a cura di

Massimo Raffaelli, sono per molti aspetti di grande interesse (Ferretti, negli anni precedenti, aveva dialogato soprattutto con Pasolini, maestro o fratello maggiore; poi, una rottura irrimediabile avrebbe interrotto quel carteggio; ed è più o meno a quel punto che Porta diventa un interlocutore quasi fisso). Una di esse, di Ferretti a Porta, del 30 maggio 1966, dice: “Mi scrivi di continuare (che tu continui) a lavorare come un vecchio asino attorno al pozzo o un taglialegna impazzito. Ebbene sono convinto che pochissime volte è stata descritta con tanta precisione la condizione reale dello scrittore moderno”. L’asino attorno al pozzo, il taglialegna impazzito: due immagini che la descrivono così bene, quella condizione, che mi domando se Ferretti non le abbia fraintese, o meglio se, estrapolandole da una lettera di Porta che non conosciamo, non le abbia forse involontariamente rese fin troppo semplici, fin troppo chiare per un poeta così abile e così attento ad usare le immagini in modo non convenzionale. Può darsi che l’asino e il taglialegna non volessero dire soltanto un dato sociologico, un banale stress da civiltà letteraria contemporanea; e possiamo divertirci a immaginare che Porta le riferisse a qualcosa di più profondo, di più fitto nella scrittura. Sono solo ipotesi, quasi fantasticherie. Però recentemente ho ritrovato, con un certo stupore, l’immagine del taglialegna impazzito nella poesia di un poeta francese che Porta non poteva conoscere e che con ogni probabilità non ha mai letto Porta; il poeta in questione si chiama Hédi Kaddour, e credo che sarebbe potuto piacere ad Antonio Porta. È a lui, e al suo lungo testo intitolato *La salamandra* che affido, oltre alla conclusione, il compito di dare corpo alla fantasticherie di poco fa; perché in questa poesia, che è anche una poesia sul fare poesia, rimbalza per uno degli scherzi del caso l’eco della discussione tra Ferretti e Porta. Rimbalza, e viene approfondito e continua ad esistere.

### **La salamandra**

La salamandra, la vera, gialla e nera,  
la passionale, sopravvive al fuoco  
e viene qui a crepare nel mattino d’ottobre  
tra il cielo girgio-azzurro dell’asfalto e la ruota  
del trattore a Desclos, ma tutto questo ancora  
sono colori, e grida, e gente, quando invece  
sgrana il perverso al centro del suo odio  
silenziosamente i suoi amori decomposti;  
dove lo trova ancora il piacere infinito  
dello scoprire gallinacci nel vecchio tronco dell’olmo,  
la prova che qualcosa come una respirazione,  
come verità nei visceri, rimane aperta  
alla brama superba

del cerchio di iride  
e memoria? Sarebbe forse un modo di riemergere  
per tale squarcio via dal finto specchio,  
dalle pronte idiozie, di girare la testa sul serio  
una buona volta verso Icaro, per dire,  
mentre scivola sopra la fine e si sforza  
di credere a battiti dolci, o verso quella certa  
Ninfa, un po’ viva. Ma la poesia mio caro  
ha due millenni e rotti di ritardo sulla rappresentazione  
e neanche arriva a quei due giovani in piedi barbuti  
che in cima al glande ritto hanno una bella

compagna divertita, rosea, cotta agli indispensabili  
gradi d'amore e d'arte vasaria del quarto secolo,

la poesia è giunta all'orribile  
destino, alla notte scellerata, alla tristezza,  
all'eterno crepaccio iniziale: centomila  
indenni fantaccini non fanno una storia. La poesia  
chiama, ma le amanti ormai ridacchiano, portando  
sacchetti di salva-slip nelle borsette, mentre entrano  
sole dentro le splendide città e la gola manca  
di vocativi, anche se qualche furbo ha saputo salvare  
un pezzettino dell'antica maschera di Dio  
e della Notte, per ritornare a volte in tono maggiore  
in mezzo a molte grafiche anarchie strutturali. Ma poi  
cos'è, anche dentro il lutto, una dissonanza prevista?  
E nelle povere parole,

cosa può fare un ma, salvo il lavoro  
folle della ripetizione, come il taglialegna che inverte  
per meglio tagliare tra due colpi l'angolo d'attacco  
mantendendo la stessa cadenza nella foresta in cui storpia  
in quindici anni, credendo di resistere, la forza  
che gli viene da antiche paure erciniane: è terribile  
che sia il dolore a ricondurci alla voglia  
di essere semplici mentre semplice è anche l'astio  
e la stupefacente connivenza tra la bassezza e la vittima  
fino alla riva di un abisso senza rive in cui le cose  
comunque tendono a noi come in prova l'immagine  
ocra dolce della loro semplicità. I gallinacci, allora,  
per mezzogiorno, con quello che rimane del pommard.

*Fabio Pusterla*

[In *Almanacco* del "Centro di Poesia Contemporanea" dell'Università degli studi di Bologna, a cura  
di A. Gibellini, 1, 2001.]

## RICORDANDO ANTONIO PORTA

Parte di questo testo è la reale lettera che scrissi a Rosemary Liedl, moglie di Antonio Porta nell'autunno 1989 a pochi mesi dalla morte di lui; tali lettere, sollecitate agli amici dovevano aiutare i figli a ricostruire una memoria. La lettera è mutata, ma non è stato più facile riscriverla, oggi.

Nella città di Milano gli scambi consentiti non creamo legame sufficiente: *la Bosnia dei nostri cuori*, come ebbe a scriverne Giovanni Giudici. Non stupisce non si trovi il tempo per ricordare degnamente Antonio Porta, qualche cosa delle infinite attività che aveva concepito per la sua Milano, oltre che per le generazioni future, così lontani dalla storia. Ricordare la rivista *Alfabetà* e il festival *Milanopoesia*, che sprovvincializzò la stagione dei readings italiani, rendendoli laboratorio incessante d'incontro.

È uscita per Oscar Mondadori, l'antologia sull'opera di Antonio Porta, curata da Niva Lorenzini e introdotta da Maurizio Cucchi, e ci fu una commemorazione nel decennale della sua morte, alla milanese *Tikkun*. Oggi, nel ventennale della sua scomparsa il vero libro atteso: la ristampa di tutte le opere per la *Garzanti*, e parallelo, il convegno bolognese curato da Niva Lorenzini. A Milano, una serata alla *Casa della Poesia*. Ringrazio qui la redazione de *l'Ulisse* per lo spazio offerto.

Carissimi,

ho scritto questa lettera in un momento di cambiamento, spero profondo della mia vita: “dovrò” guarire da una malattia che mi obbliga a tacere; potrò imparare così i miei limiti, accettarmi meglio? Non so, ma adatto ora è ricordare un uomo che ha tanto significato nella mia giovinezza. Non si ama e non si è amati per caso, ma perché ci si somiglia un po', soffrendo e amando delle stesse cose. Raramente mi sono sentita in eguale lunghezza d'onda con un grande poeta, che si rivelasse poi con noncurante trasparenza e interezza.

Fin dalla prima volta, parlargli ha significato sentirmi parte della sua aura elettrica, una tangibile voglia comunicativa, dentro alla vitalità di passioni e pensieri con cui comunicava, fin dalle prime battute. Integro e con pudore, le parole chiave per avvicinarlo.

Da allora, per tutto il tempo della nostra amicizia, avrei avuto davanti un poeta e un uomo, unici. Diverso anche dagli intellettuali di sinistra, anni sessanta. “Di un Escher bambino indagò la sostanza” avrei scritto per ricordarmi della fanciullezza negli occhi, della generosità mentale.

Avevo trovato forse uno capace di assumere il proprio passato di pensiero, di esistenza ma capace di restituirlo all'intelligenza, alla scrittura, ai comportamenti di vita?

Non scisso in sé, ma in mutazione, come nella prima utopia scritta da quei terribili anni.

Né come oggi mutazione significa, coazione al conforme, all'attuale (le tante facce del vuoto).

Poesia la sua, che già conoscevo, di situazioni forti e di forti contrasti, che attraeva le menti della mia generazione. Questo sapevo nel cuore, prima di incontrarlo, per averlo riconosciuto con Pagliarani, Vicinelli, Spatola, tra i pochi italiani formati al tempo dell'avanguardia, ma vicini allo spirito del proprio tempo a certe forme energetiche della parola, un poco *hipster*.

I giovani come me che avevano vissuto l'aura drammatica e sturm, di attese estreme, di totalizzanti desideri degli anni di piombo.

“L'atrocità di un'offesa patita dallo sguardo”, come ebbe a scriverne Giuseppe Pontiggia.

Poesia che aveva osservato la violenza del reale, così come a noi appariva: in frantumi; poesia necessaria, attraversata da tensioni iscritte nei corpi, percussiva dove l'urto (energetico) delle parole veicolava l'evento, una metamorfosi incessante del reale.

Un visibile e un invisibile sempre qui e in atto; in atto linguistico poi.

“Vecchie radici saltano con un suono secco”: dice una lettera del 1979.

“Vivo la mutazione e vengo proiettato dall'altra parte”, scriverà a Rosemary in una lettera resa nota. Ogni tanto, sempre più spesso, nella maturità dell'opera, Porta parlerà della passione del corpo e del mutamento: diventare donna, albero, animale; fare uscire da porte strette, come dal suo nome scelto per ribattezzarsi, quell'umanesimo finito, divenuto imperialistico nella cultura occidentale tramite la grande alterità del soma.

Un sabato pomeriggio, mentre abito in via Spartaco, ricevo una telefonata. È Antonio Porta, chiede se voglio raggiungerlo alla sede di *Alfabeta*: vuole parlarmi delle mie poesie, ci vado incredula.

Mi viene incontro con un sorriso caldo e mi stringe le mani, mi fa accomodare. Mi dice subito che gli sono piaciute, così anche la scelta del piccolo editore *Tam Tam* (è la mia prima plaquette, *Cantare semplice*): mi parla della brevità in poesia, e del raggiungere il semplice dal complesso, tramite l'arte del levare e tanto altro.

Sta lavorando ad *Airone*, infatti, per questo ha studiato gli haiku. È disponibile, attento, pieno di comunicazioni preziose.

“Se non ti dispiace ti faccio degli esempi”, e comincia a leggermi *Nessuna donna*.

“Questi versi non avrebbe potuto scriverli che una donna, io non l'avrei scritta”, mi dice.

Credo voglia testimoniare, come farà sempre, un'ammirazione istintiva, e non gelosa, per l'intelligenza femminile.

Mi spiega come sia importante l'uso del tempo presente nelle illuminazioni di *Invasioni*, suo ultimo libro, e di avere imparato per questo dallo spirito zen.

Mi consiglia di tentarlo in alcuni testi. È per me un taglio risolutivo, che andavo cercando.

Poi, legge il testo *Nella tua mente civile* e mi spiega perché levare gli ultimi versi lo può migliorare. C'è amore, franchezza, un'acutezza geniale in lui ed una generosità felice, che avrei scoperto essergli abituale.

Mi congeda dopo parecchio parlare, ho la sensazione sia naturale per un poeta essere accolto e compreso nel suo bisogno di identificarsi. Mi sembra un pò di sognare.

Era un fratello maggiore, desideroso di esserlo, e un padre timoroso, quasi imbarazzato di farlo, ma lo faceva, come dovere irrinunciabile. Più vicino a un Pasolini che a Fortini, in questo.

Mai padre esoterico o ideologico, semmai autodivenuto tale, per partenogenesi; perciò, spesse volte, in crisi e in anticipo sempre sul proprio tempo.

Credo gli piacesse tanto incontrare l'altro. E incontrare il proprio tempo anche, testimone severo. Contemporaneo e non attuale.

In un secondo incontro, alla sede di Intrapresa, m'invita, perché ha scelto altri inediti per *Alfabeta*; ha trovato più maturi i versi delle *Lettere giovani* e mi chiede di accompagnarlo al bar.

Mi parla, della traduzione di Emily Dickinson, poetessa da lui prediletta e della sua amicizia con Amelia Rosselli.

Un tratto che lui non accetta è l'ingratitudine, poiché non può provarla. Mi chiede di Nadia Campana e mi parla di Beppe Salvia, che si sono tolti la vita. Gli spiego che il testo, scelto per “Alfabeta”, *Con un'amica*, che non ho scritto dopo la morte di lei, ma un anno prima.

Si stupiva del potere nominare la morte fisica in poesia, aggiunge che lui non ha saputo farlo, dopo la morte del fratello.

C'è in lui la più totale assenza di retorica, anche quando il sentimento trasborda.

Cominciavo a conoscerlo anche nella catena di interventi pubblici dove ideava e animava, rendendo possibili gli incontri. Aveva in quel senso realizzato il suo essere porta.

Quando accompagnò i poeti Ginsberg e Corso sotto l'ombrello a leggere, nei cortili di Via Senato, nel 1984, non si curava che i poeti milanesi spopolassero, annoiati. Si sedette per terra ad ascoltare. Mi appariva, più che dinamico, bravo e ostinatissimo, tenace, persino ironico nel volere collegare tra loro persone o eventi, quando pareva impossibile. È stato detestato per questo.

Trasmetteva quel contagioso piacere del fare, un'allegria vera. A volte era irritabile, per queste stesse ragioni del suo vivere. Aveva fatto importanti esperienze editoriali e imparato la fatica di reggere il mercato; anche per questo, attacchi invidiosi non mancarono.

...”la mia poesia, continuò/ è un fare non è un essere, o l'essere / se proprio lo volete, per me è un fare...” da *Balene bambini delfini*, 1981.

Spesso ci incontravamo ai caffè letterari e parlavamo. Una volta parlammo una sera intera, con commozione, dell'America, di quanto, entrambi, le dovevamo: avevamo visto d'un tratto nell'anticipazione dei tempi, riflesso, il nostro futuro.

Un'altra sera, al caffè Portnoy, gli confidai di essermi innamorata di un artista che conosceva, glielo indicai, non appena entrato. Ebbe un cenno di delusione.

Dalla moglie seppi che lo avrebbe commentato inadatto a me, cosa che si rivelò esatta, per una troppo diversa visione della vita.

Ero intimidita dalla sua personalità, ma avevo nel frattempo iniziato a tradurre in proprio i miei sogni con l'appuntamento biennale di *Donne in poesia*, diventato festival nazionale e antologia e con il convegno *Bambini in rima / la poesia nella scuola dell'obbligo*, nati, alla loro prima edizione nel 1985. Lo invitai insieme a cibernetici come De Michelis, pedagogisti come Scurati, oltre che a poeti come Raboni, Majorino, Coviello, Mari, Piumini e altri.

C'era il folto pubblico dei docenti, naturalmente.

In quel tempo facevo la direttrice didattica, mi pareva un presupposto doveroso portare la passione e il mestiere pedagogico a legarsi al mio lavoro di poeta.

Ricordo il suo intervento provocatorio: aveva apostrofato l'ignoranza proverbiale degli insegnanti per porgere loro, subito dopo, le chiavi per uscirne; gli atti di quelle giornate uscirono su *Alfabeta*.

Spesso è accaduto che Porta non mi avvertisse di citare mie poesie od opinioni, come quando inviò a *Lettera internazionale* miei inediti, o dedicò una rubrica dedicata a *Donne in Poesia* sulla rivista *Alfabeta*.

Leggevo così, citate, mie parole sul significato del festival e apprendevo che Porta si mostrava convinto della necessità di valorizzare lo “specifico in più” della produzione artistica femminile.

Lo rividi al Portnoy, mi chiese se mi aveva citato correttamente, questa era la sua umiltà.

Un'altra volta mi invitò allo spazio festival dell'Unità per dibattere sulla mia antologia: erano presenti l'editore Crocetti e molti altri poeti.

Più diverse si preannunciavano le posizioni, più sembrava interessato a metterle a confronto.

...”la mia lingua batte su questo mattino / voi stelle estranee siete dove siete / io rimango al di qua / in preda al vento”. (da *Airone*, 9-18.9.1989)

Aveva insomma chiara la consapevolezza che la poesia è sempre comunque, lavoro collettivo. Basterebbe pensare con quale rigore e coerenza spregiudicata aveva curato, con Enzo Siciliano, l'antologia *Poesia italiana degli anni settanta*, per le edizioni Feltrinelli, di quel difficile periodo: ponendo a discriminare l'opera, per annata, e storicizzando così, giovani poeti vicino a più noti e famosi. L'assumersi rischi e responsabilità non sembrava turbarlo; oggi, spaventa azzardare un rimescolamento di carte e mappe poetiche consolidate.

Passioni raziocinanti, convinzioni appassionate, in una solarità esteriore; e ancora: riserbo e signorilità lo hanno sempre distinto.

Una coerenza innata e perseguita, il non essere mai personaggio, così come il trasformarsi per intero nell'opera lo hanno reso a quelli che lo hanno conosciuto, un poeta non dimenticabile.

“nel luogo delle alture ruotanti / semplici farfalle alzano brevi pascoli / un lago a fondamento del moto / tutto si produce all'interno dei presenti / ecco quanto ho da dirvi, carissimi” /da *Lettere*, 1-1974).

Altre volte abbiamo continuato a lavorare insieme per alfabetizzare i docenti alla poesia, come in Università Cattolica. Pubblicavo, in quel periodo, dispense e antologie per la rivista *L'Educatore*, Fratelli Fabbri, sui poeti del secondo Novecento: esperienza che avrei continuato a Parma, nelle scuole secondarie, negli anni '91-'92, con il ciclo *Poesia del Novecento / Incontri con gli autori*.

Nel 1988 ebbi modo di frequentare un suo seminario, sul testo poetico del '900 alla "Casa Zojosa" milanese, (presenti anche, Genna e Raimondi); seppi da Rosemary che trovò appassionante ci fosse un poeta ad ascoltarlo.

Lui usava fare ascoltare le voci recitanti dei poeti: partì dalle vocalità di Palazzeschi, Ungaretti e Montale, intrattenendoci e divertendosi a sua volta.

La maggior parte dei corsisti poteva andarlo a trovare anche in ore tarde, per discutere di poesia.

Per contro, quando dovevo andarci, sceglievo ore strane per poter scappare via meglio (ero poco consapevole infatti del poco presente avremmo avuto, timidi entrambi); ma accadeva, con grande humour di Porta, che mi invitasse a trattenermi, e cenavamo insieme, continuando a parlare con i bambini e con Rosemary, precisamente di tutto: da cosa stavamo mangiando al ruolo delle riviste di poesia.

Un altro fatto: quando terminò la seconda edizione della rassegna *Donne in poesia*, Porta non gradì fosse terminata (mio malgrado) poco prima dell'inizio di *Milanopoesia*.

Mi spiegò di avermi prevista in una serata del festival, intitolata *In forma di diario*, ma di avermi poi disdetta. Ci restai male, ma senza offendermi, perché sentivo che non cambiava nulla della nostra stima, e in amicizia anche le prove contano.

Dovevo vederlo ancora trafelato, in bicicletta, al teatro dell'Umanitaria, per la terza edizione di *Donne in poesia*, a salutare Laura Betti e Dacia Maraini, parlare con commozione della terza maternità della moglie Rose. Stava per partire per Roma dove avrebbe presentato, *Sleep* della Rosselli, e sarebbe intervenuto al Costanzo Show, per discutere sull'intelligenza femminile con una antropologa americana.

La sua vita affollata di impegni, come ebbe a scrivere su "Sette", stava svoltando, dall'autostrada cui andava, per una strada di campagna con la nascita dell'ultimo figlio, Mario.

Tuttavia: *Proibito andarsene* fu il titolo dell'ultimo articolo apparso su "Cuore".

L'ultima volta che lo vidi, avevo con me un ramo di ulivo e qualcosa per Mario; mi guardò stupito e volle appenderlo fuori della porta, augurale. Mi ricordò che attendeva le bozze delle mie *Lettere giovani* per farne la prefazione, partiva per Roma davvero stavolta, anche se era malato.

Il medico curante gli aveva diagnosticato bronchite e da quindici giorni non riusciva a guarirne: teneva fiducioso il certificato in tasca.

Spesse volte ho pensato che quando abbiamo avuto il dono di conoscere uno come lui, che "bruciava", la nostra vita non può che cambiare dopo, perché la parte di lui che ci ha amato chiede di essere restituita al mondo, alla luce.

Quella vita cui tanto voleva arrivare, passando per il suo morire.

Questo mistero rimane nell'opera.

*Maria Pia Quintavalla*

## **NON ERA EGOISTA NÉ CINICO NÉ INDIFFERENTE. EPPURE ERA UN GRANDE POETA**

Avete tutte le qualità del letterato, disse un giorno André Gide a un giovane scrittore: siete ambizioso, egoista, cinico, indifferente...

Ho citato a memoria, e non escludo che gli aggettivi usati da Gide fossero più numerosi e ancora più sferzanti. Ma il senso della battuta era certamente questo: e sempre più, invecchiando, mi sembra che essa si adatti perfettamente a quasi tutti gli scrittori, giovani e no, che mi è capitato di conoscere. C'è addirittura, penso, qualcosa di fatalmente fisiologico (non dico di perdonabile) nella tendenza di uno scrittore - dello scrittore-tipo - a risparmiare le proprie forze emotive o, meglio, a «investirle» soltanto nel proprio lavoro; insomma, per dirla un po' brutalmente, a prendere dagli altri, in termini umani, molto più di quanto sia disposto o capace di dare.

C'è, per fortuna, il piccolo spazio di quel «quasi»: uno spazio popolato da pochissime, preziose eccezioni. I lettori di "7" che conoscono la passione (la totale mancanza di indifferenza, se mi si consente questa definizione al negativo) con cui Antonio Porta affrontava quei argomenti di moralità e di vita civile, non faticheranno certo a credermi se dico che proprio lui era, nel più completo e limpido dei modi, una di queste eccezioni. In tanti anni di consuetudine personale e (lo dico con orgoglio) di amicizia, non l'ho visto una sola volta tirarsi indietro di fronte all'opportunità di un coinvolgimento personale, di un contributo di responsabilità e di lavoro (si trattasse di un'iniziativa culturale o di una presa di posizione politica, di aiutare dei giovani o di onorare dei maestri), senza minimamente curarsi di quanto tutto ciò potesse «costargli», voglio dire di quanto potesse sottrarre - in tempo e in energia, in tranquillità e concentrazione - al suo lavoro creativo.

Era come se la fatica, per la sua persona immutabilmente e quasi tragicamente giovane, non potesse esistere; e, più ancora, come se non ci fosse per lui nessuna gerarchia, nessun ordine di precedenza tra il fare per sé e il fare per gli altri. Si comportava (e non c'era per me spettacolo più lieto, né c'è ora ricordo più struggente) come se il tempo a sua disposizione fosse illimitato e gli fosse possibile spenderlo a piene mani ritrovandone sempre intatto il tesoro. Era capace di attraversare la città in bicicletta, dai suoi Navigli alla mia Porta Venezia, soltanto per controllare un'ultima volta assieme a me un elenco di poeti da mettere in un'antologia o da invitare a una manifestazione. Non si trattava di perfezionismo, ma di un impulso profondo e naturale a non anteporre mai il rispetto per il suo lavoro (che pure aveva, e giustamente, acutissimo) all'attenzione per il lavoro altrui; lo stesso impulso che più d'una volta, parlando dei testi di altri poeti (l'ho sentito con le mie orecchie, e giuro di non aver mai sentito niente di simile da nessun altro), gli faceva dire: «Ecco, qui ha fatto meglio di me».

Tutto questo ha un nome così banale e al tempo stesso così sublime che ho quasi ritegno a scriverlo: generosità; generosità della specie più rara, quella dell'intelligenza oltre che del cuore. E sembra quasi impossibile capire come un uomo tanto generoso, pronto in ogni istante a dilapidare per gli altri la propria forza, abbia - alla lettera - «trovato il tempo» di essere non solo nell'anima e nei gesti, ma anche sulla pagina, un grande poeta, di accumulare libro dopo libro un'opera che rimarrà fra le più belle e più vere del nostro tempo. Non ci resta che accettarlo, questo apparente mistero, come una delle tante cose che la sua scomparsa atrocemente prematura e repentina ci lascia da meditare e, se mai ne saremo capaci, da utilizzare.

*Giovanni Raboni*

[in *Sette*, n. 16, supplemento al *Corriere della Sera*, 22 aprile 1989, p. 9]

## SENZA DI TE

Come un bambino che crede al primo venuto, a un passante - ha creduto a questa medicina cialtrona e menefreghista, al medico che gli ha detto: "è bronchite". Mentre tutti noi facciamo il giro dei medici e delle analisi, diffidenti, dubbiosi, e pensiamo di averla vinta se riusciamo a scoprire qualcosa che la fretta o l'idiozia del medico non avevano visto, capaci poi di proclamare e ripetere la nostra vittoria ai quattro venti per anni, Leo ha fatto quello che faceva da sempre: ha dato fiducia, ha creduto all'uomo che aveva di fronte. Certo, poteva non morire, essere curato, salvarsi, come ormai si recuperano quasi tutti i mali di cuore in questo tempo tecnologico che lui diceva di ammirare; ma se in questi giorni lui fosse stato come noi avremmo voluto per la sua salvezza, sarebbe stato un altro, avrebbe cessato di vivere tanto tempo prima. Come quasi tutti noi che viviamo la vita a metà, da mezzi morti.

Leo ha vissuto. In questa dimensione totale che a volte ci faceva sorridere per l'ottimismo, noi ostinati "intellettuali", Leo ha cavalcato, ha attraversato le praterie più luminose; le radure più vergini, i paesaggi della pienezza e della crisi, senza mai voltarsi indietro, ha navigato con tutti i mari senza mai rimpiangere la calma della partenza o dell'approdo. Ora lo possiamo dire: ha vissuto in un altro mondo, in quel luogo della poesia e della dedizione in cui tutti noi vorremmo essere. E lo abbiamo amato come l'"avanguardia" dei nostri desideri, come il portabandiera, il paladino che era riuscito ad arrivare all'altra riva del fiume, a quella vera: quella senza vantaggi, necessaria. Così nasceva silenziosamente l'ammirazione, l'affetto, il rapporto, perché Leo occupava il posto della nobiltà dell'azione, della sobrietà del gesto, dell'intensità del testo che si esprime senza commenti. Per questo la notizia della morte è stata un fulmine lacerante, ha dato un dolore inimmaginabile, insostenibile: abbiamo pianto come se fosse morto un fratello. Anzi: perché era morto un fratello.

Un maestro che non si è mai curato di esserlo, come i veri maestri. Un maestro di vita: che vuol dire di poesia - mentre noi quasi sempre ci sforziamo di muoverci nella direzione opposta: cercare una forma da dare alla vita. Leo invece ha avuto la capacità, il coraggio di non allontanarsi da quell'innesto infuocato con l'impulso, con l'atto, dove la vita dà la sua forma, la sua poesia, irrimediabilmente.

Ha insegnato senza volerlo, così come dev'essere. Ha insegnato a non difendersi, a non restare chiusi nell'autocoscienza, in questa attenzione esasperata al proprio spazio. Piuttosto rischiare la morte, morire, che difendersi dagli altri.

Ha insegnato a non collezionare i sentimenti, a non cercare i privilegi dell'amicizia e dell'intimità. Ricordo, dieci anni fa, mi telefonò un giorno: "Invitami a cena - mi disse - ho da parlare a te e a Francesca". Venne e dopo cena, con le vibrazioni di un adolescente, ci raccontò che si era innamorato: aveva incontrato Rosemary. Ricordo la sua voce, il suo sguardo: l'impeccabilità di un dono. Per questo ora non è sopportabile pensare che non c'è più.

Ma un dono non è il privilegio su cui stabilire un'intesa, un'alleanza: questo lui lo faceva sentire subito, nettamente. Così come - e voglio testimoniare, perché non è cosa da poco - non l'ho mai sentito in tanti anni una sola volta parlare male di qualcuno.

Come un esploratore è preso dalla frenesia della scoperta e cammina, corre, non risparmia le energie, chiede ospitalità ed è grato sinceramente a chi l'aiuta, e sente, vede i mondi sognati, ogni volta, aprirsi davanti a sé in un fiume, in una foresta, in una pietra: e non calcola più gli anni della sua vita, sa bene che attraversare un'esistenza non è centellinare le proprie forze per arrivare agli ottanta, ai novanta, per durare nella cautela il più possibile, come un attento risparmiatore. Questa - lui avrebbe detto - non è vita, è automummificazione.

Ha insegnato a non rimarcare le proprie cose. A non dire a nessuno i sacrifici, il dolore. Ha insegnato a sentire ammirazione dove di solito si sente invidia perché solo la moltiplicazione del bene è capace di liberarci dall'oppressione dei concorsi, della carriera.

Ma se ora pensiamo a questa bara, in viaggio da Roma, sull'autostrada, e tu chiuso dentro, finito, non possiamo più sostenere i pensieri fatti fin qui, e ci sembra assurda la tua fine, insensata. Avremmo dovuto fare da padre a quel bambino ingenuo che eri, essere autoritari, duri con te, al momento giusto avvisarti dei pericoli. Vedi, ritorniamo a essere deboli, quelli che siamo, continuiamo a vivere, a risparmiare, e forse noi riusciremo ad arrivare molto in là con gli anni... Certo, più volte lo abbiamo detto, ma questa volta è vero: è tanto difficile proseguire senza di te.

*Cesare Viviani*

[In: *Poesia*, maggio 1989, rist. in Cesare Viviani, *La voce inimitabile. Poesia e poetica del secondo novecento*, Il melangolo, Genova, 2004]

## WILLIAM XERRA e ANTONIO PORTA

*[Documentiamo in questa sede alcuni momenti della collaborazione tra Antonio Porta e l'artista visivo William Xerra.]*



William Xerra, AVETE VISTO!  
Colori acrilici su tela – cm. 100x70

Xerra mi dice: “quando ho deciso di usare i colori acrilici ho anche voluto non spingere mai a fondo. Cioè mi fermo prima del massimo dell’effetto che si può ottenere con questo tipo di colore. Io non uso questi colori dall’interno, per così dire, ma me ne servo per fare qualche cosa d’altro”.

È un discorso che si chiarisce anche a un primo sguardo. Questi nuovi quadri di Xerra volutamente si limitano ad una iconografia semplificata e a un racconto le cui strutture sono immediatamente identificabili in un rapporto diretto con alcuni accadimenti quotidiani.

La reazione di chi guarda si impronta subito ad una sorta di ingenuità. Si viene invitati a partecipare all’accadimento nello stesso modo in cui questa partecipazione può istituirsi con un “ex-voto”. Basta, per fare un esempio, osservare la scritta, candidamente tagliata, del quadro “E morì d’infra”. L’impiegato, protagonista di questo quadro, è rappresentato nel modo in cui è possibile delineare un personaggio da “ex-voto” contemporaneo, cioè è un impiegato fanta-umano, pateticamente disposto a sognare arcobaleni acrilici, perché gli “ex-voto” laici di Xerra non garantiscono “grazia ottenuta” ma vengono dipinti in funzione di una “grazia da ottenere”.

In altre parole Xerra si pone di fronte alla GRANDE MACCHINA con il candore di un provinciale che si ostini a credere nelle possibilità di un rifiuto non gridato e di una tranquilla evasione. In ciò

sta il suo merito principale: nell'avere definito precisamente i suoi limiti operando autenticamente in una zona ben circoscritta. Poiché il "candore" produce sempre un effetto rassicurante ed ha il senso di un momento di calma liberatrice, ogni volta che lo si riconosce va interpretato sempre come un "buon segno".

*Antonio Porta*

[Da: *William Xerra – con presentazione di Antonio Porta (febbraio 1967)*, il Collezionista, Galleria d'Arte in Bologna.]

\*\*\*

## LA ROSE

o

dove sia che cosa faccia che pensi  
da lontano odorata nei cespugli  
mormora inudibile inclinata ai suoi cani  
in dono le portano barboncini albicocca  
l'inseguiva da pensieri comuni precipite  
l'ancheggiare norma delle terrazze ombrose

oo

in cima le mura gelate entra nella volpe  
perimetro murale intestino paradiso  
attraversa la stanza entra in campo aperto

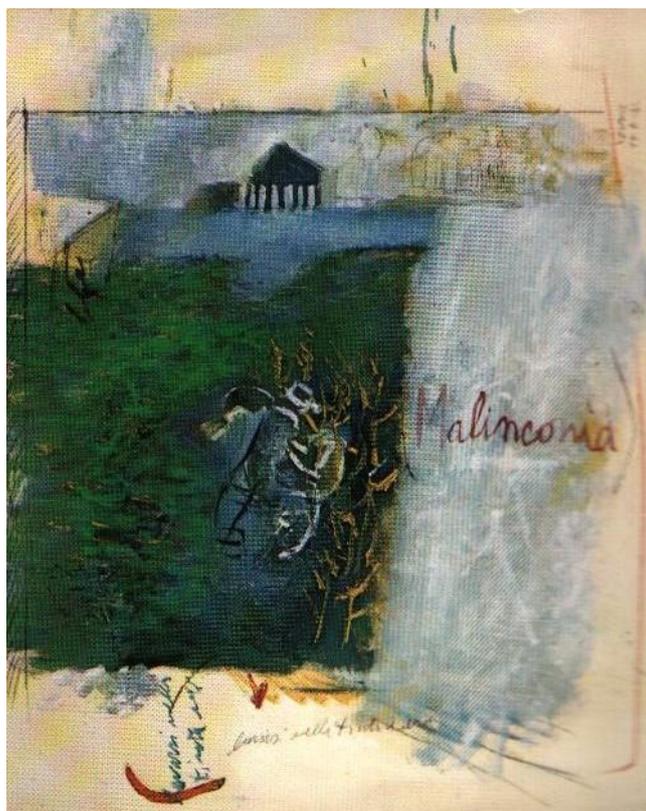
Nota.

Sono queste le prime due "strofe" di un poemetto composto il 21. Il titolo significa prima di tutto quel che significa il vocabolo letteralmente e metaforicamente ma sopra tutto vuole essere emblema della "ideologia poetica" della composizione, la quale si propone come "iper-poetica", riacciando, niente di meno, la poesia cortese (de la Rose) alle esperienze più recenti che a quella sono per molti versi contemporanee. Il tentativo, in altre parole, di una breve "summa poetica", nell'intento di sondare gli attuali limiti di un possibile "fare" lirico. Fuori da tutto, sembra.

*Antonio Porta*  
Milano, marzo 1970

[Da: *William Xerra – All'altra estremità del campo*, GEIGER (1970).]

\*\*\*



William Xerra, MALINCONIA

#### PER IL GIORNO CHE VIENE

Radici ha l'erba dipinta? quali  
radici il tempio disteso sull'erba? le stesse  
radici per le colonne e la mano  
che le dipinge? e la ginestra che sbuca dal niente  
e sul niente si alza a quale fine vortica?

(nello stesso istante scendere e salire  
poche nere parole dentro uno specchio)  
Per lo specchio che affonda nel latte?  
E quale nascosta mammella inonda lo specchio?  
Da quale screpolatura filtra  
il fiato della parola malinconia?  
(distillazione di veleni desiderati subito rifiutati)

È un'alba tra fiori nei vortici del gelo  
si stringono angeli e insetti. Degli uomini  
si fonda la scrittura, attraverso il colore mobile  
pensato per il giorno che viene.

gennaio-giugno 1983: *osservando un dipinto di William Xerra*

[Da: William Xerra, "ellera, errare, strale", Nuova Prearo Editore, 1985 e in *Invasioni*, 1984]

OMAGGIO IN VERSI



## **ANTONIO PORTA**

Apri aiuole allegoriche  
Naviga novissime narrazioni  
Testimonia trasgressioni traumatiche  
Offre opalescenti omofonie  
Nomina nomadismi necessari  
Immagina irripetibili illuminazioni  
Ordisce opinioni oblique

Pilota polimorfe prefigurazioni  
Organizza orizzonti osmotici  
Ricrea roventi raffigurazioni  
Tesse topografie traumatiche  
Accende alfabetiche avventure

*Nanni Balestrini*

## **LA FORZA DEI MORTI**

Il nero sarcofago da cui l'erba prega la luce.

Se giaci nella terra  
l'erba è la breve lama  
che forza le tempeste

il grido  
che divarica il cielo.

*Donatella Bisutti*

Parlando di occhi, appunto...  
Non ti ricorderai, è qualche anno fa,  
un aeroporto, frugando nella borsa  
prendevi una manciata di gettoni,  
la tua scorta.  
Ti ho guardato gli occhi che si chinavano  
e solo un tratto leggero delle labbra.  
Ho pensato, e adesso finalmente te lo dico,  
“ecco un uomo buono”

16 ottobre 1985

*Maurizio Cucchi*

## MOLTIPLICARE LE LABBRA

*ad Antonio Porta*

perché c'è ancora un albero da far esplodere      un sogno da finire      una spilla  
che si veda dietro le pieghe della lingua della tenda      un segno da modulare con dita  
molteplici contro l'inganno di un pensiero del reale

recidono il cordone degli oggetti      vogliono saperci corpi al di là del linguaggio  
telefoni con dei bisogni      immagini senza polvere      cicatrizzano l'infanzia  
creano paure su misura

si tratterebbe allora di far sanguinare l'apertura incisa nella stanza di feltro  
ruotando i cardini ci getteremmo nel vuoto unendo le mani enumerando le possibilità  
gli elementi fuori dall'insieme

scegliamo di descrivere lo spazio:

(un sogno da finire)  
(un segno a non finire)  
(contro l'assorbimento) (una porta)

*Alessandro De Francesco*

## SE TU DOVESSI A ME RIDISCENDERE

1 .

Se tu dovessi a me ridiscendere  
qui nella stanza al caldo  
al chiuso al meglio di come possiamo  
ti direi: lo vedi che ogni tanto  
si perdono - e non sono parole  
ma passi - nella foresta  
di questo secolo che non smette  
di finire e tu con lui  
- un piccolo angelo di carbone  
conficcato a testa in giù  
nella campagna seminata a vento  
che additi a percorrere  
sapendo che la poesia  
è solo questo non capirlo  
e non partire.

2 .

E' in un sogno di mezzo pomeriggio:  
poi quando? chiedi  
ed è un quando alcune volte  
ripetuto, uno scompiglio  
di neve e di febbre. Lo vedi?  
Siamo invisibili - non trasgredire  
ciò che cambia per restare necessario,  
il grumo di spago delle voci  
tutte insieme.

Poi t'allontani a nuvoletta sulle cose.  
Ma è un addio o un passo falso  
quello che dici di dovere alla vita?

*Enzo Di Mauro*

## A P. N., NEL GIORNO DEL RICORDO DI ANTONIO PORTA (GIUGNO 1989)

(versione 1)

dove premi il piede pètulo e fremeggi  
accavallàti i ginocchi  
alla mattina della notte  
avanza morte e semi spande

alla finestra dove il carro del sole  
trattiene le redini  
alla finestra dove ascoltando tendi  
un filo di diana

come dirti dove sarò  
a chi telefonare e quando

(versione 2)

per quasi un'ora ti ho contemplato  
nell'arco di finestra dove  
il sole si trattiene ascoltando  
sorridere e piangere

già due volte - pensavo - morte ci ha fatto  
casualmente incontrare,  
il tuo profilo fragile e sparente  
linea e frontiera  
dell'aldiquà

“Che cosa fare per vedere  
sé morto piangere  
una donna così?”

dove ora premi il piede,  
accavallàti i ginocchi  
tendi un tuo filo, accòrgiti;  
Eros promette  
di questi incantamenti

*Gilberto Finzi*

## PER ANTONIO PORTA

Sai come capita nei sogni. Tutto sbagliato,  
il luogo, il tempo e l'esito, indicibile  
al mattino che le campane frastornano  
una frigida domenica d'aprile, vedova  
e febbrile primavera dei ritorni, dei ritardi,  
inseguendo la tua bambina, imparando a salvarla  
in una nuvola di jazz, la città, Strasburgo  
come in un'assise internazionale di poeti latitava  
la tua altra metà esposta al rischio atroce dei binari  
ma era vero il fuoco, sui rami, sui pini, sui balconi  
era vero il Natale della figlia, il suo bisogno di lei  
e, in noi, la tepida consolazione della menzogna.  
È pur sempre la ragione del morire questa  
pietosa consegna di un somnesso vivere nel sogno.

*Biancamaria Frabotta*

## I

poesia: vaso rotondo...  
... centrato in pieno...  
sprigiona tutta la sua luce

c'è Porta col suo martello  
e in tanta luce, qui, l'erba  
pezza la terra di macchie e foglie.

Da Milano l'animale martella  
la piccola misura che aiuta,  
riferisce al telefono, legge in confusione:

"non accuso le parole che sono  
come vasi eletti e preziosi,  
ma il vino velenoso che ne viene".

Mille volte col vaso lo porta lo slancio  
e in questo ricade, S.Agostino -  
ma la violenza dei versi coi pezzi

radiati a 360 gradi è altra cosa.

## II

E c'è la tua scrittura, qualche  
ordine - dici - l'Italia in aereo,  
gli alberi piantati a Kassel,  
o nei Documenta, lentissimo il volo  
- dici - negli anni ottanta.

Poi sale a strati nel cannocchiale  
celeste il secolo millennio:  
a sentirlo alle radici, dall'alto  
viene un foro nella tessitura  
che resiste come sul tetto la pioggia.

Poi come in un diario di viaggio  
le hai fatte pulsare le poesie  
con la punta delle dita. Così  
la pioggia c'è stata e nel concio filtra -  
così, si ricomincia a seminare.

Radici? - chiedi. Sì, ho sentito  
la tua voce ieri alla radio,  
pareva davvero dalla tua mano  
il martello che tonfa.

*Ermanno Krumm*

## **POESIA PER ANTONIO PORTA**

Mani decise  
ti hanno preso  
e portato altrove  
lontano, ma la linea  
della tua nuca delicata  
qui nei profili dei figli  
hanno dimenticata.

*Vivian Lamarque*

## **S. EUSTORGIO**

*a Antonio Porta*

Ora non ricordo il nome della chiesa  
ma so che dava su una distesa,  
un prato rovinato, e sotto,  
diramandosi fino sotto il prato,  
stava la cripta. Diramandosi,  
l'albero di Jeffe o l'ostensorio,  
un mozzo sepolto, araldico,  
radiante (se "radiante" è il punto  
della volta celeste da cui sembrano  
divergere le traiettorie tracciate  
dagli sciame di stelle cadenti).  
Sostavamo parlando accanto all'asse  
di quella cripta, cripto-perno  
di un organo rotante.  
Perché questa è la città,  
sciame di stelle cadenti,  
alveare astronomico.  
"Si dovrebbe sempre partire da qui",  
mi spiegava.

[*Pubblicato il Mercoledì 25 Agosto 2004*]

*Valerio Magrelli*

**ANTONIO PORTA**

Chi se ne importa  
di Porta,  
della sua storta poesia.  
*Solo I Rapporti*  
non sono morti con lui,  
sopravvivono agli anni bui  
per la freschezza della giovinezza.  
Ah, Antonio, non ti ho conosciuto,  
e forse avrei dovuto.

*Giorgio Manacorda*

## VESS TUCC

per Antonio Porta

el so lavorà quadretten  
i sbianchin con divozion  
senza compromettes  
canten 'na canzon  
intant pioeuv a secc  
luster i tecc  
dàttela mandàttela  
ona robba de bon sudor  
i operari de la darsena  
slargament da fiaa  
fa on poc ti, l'è assee? sblusc  
mincion, me basta minga 'na vos solament  
voeuri al ciar tornà  
in *de* 'l voster carnaio cont i me pee  
e sbragalà 'me on strascee  
"volta la fritada  
l'istoria se po' mutà, l'è già mutada"  
insci ancaben a Carnevaa mi sia rivaa succ succ  
content mi saront de vess tucc  
de dagh la ves a tucc  
propi tucc

\*\*\*

## ESSERE TUTTI

per Antonio Porta

il loro lavoro misurano a metro quadro  
gli imbianchini con devozione  
senza compromettersi  
cantano una canzone  
intanto diluvia  
lucidi i tetti  
rimanda rimanda  
una cosa di grandi sudori  
gli operai della darsena  
un respirone  
fa' un po' te, è sufficiente? boff  
minchione, non mi basta una voce soltanto  
voglio al chiaro tornare  
nel vostro carnaio coi miei piedi  
e con forza gridare come un rigattiere

"gira la frittata  
la storia si può cambiare, è già cambiata"  
così sebbene a Carnevale io sia giunto senza più nulla da tirare  
contento sarò di essere tutti  
di darvoce a tutti  
proprio a tutti

*Franco Manzoni*

## **IL FICO**

palmi verdi  
in spalanco  
a una briciola acqua  
di luce da sempre,  
e suoi rami  
aggrigiati  
in accordo a pareti  
che interno  
ad imbuto in urbano  
cortile.  
Saggissima scelta  
quel passero in volo  
vegliante  
lui giudica ciuffo  
superstite erba  
il fico tenace  
dai palmi imploranti  
quiaccanto robusto  
d'esilio.

*Guido Oldani*

## DA AT PASSAGES (1995)

### RECURSUS

#### *to Porta*

The voice, because of its austerity, will often cause dust to rise.

The voice, because of its austerity, will sometimes attempt the representation of dust.

Someone will say, I can't breathe – as if choking on dust.

The voice ages with the body.

It will say, I was shaped by light escaping from a keyhole.

Or, I am the shape of that light.

It will say, For the body to breathe, a layer must be peeled away.

It will say, What follows is a picture of how things are for me now.

It will say, The rose is red, twice two is four – as if another were present.

The dust rises in spirals.

It will say, The distance from Cairo to anywhere is not that great.

As if one had altered the adjustment of a microscope.

Or examined its working parts.

Possibly an instrument covered with dust and forgotten on a shelf.

Beside a hatbox and a pair of weathered boots.

The voice will expand to fill a given space.

As if to say, This space is not immeasurable.

This space is not immeasurable.

When held before your eyes.

And which voice is it says (or claims to say), Last night I dreamt of walls and courses of brick, last night I dreamt of limbs.

As you dream – always unwillingly – of a writing not visible and voices muffled by walls.

As if the question: lovers, prisoners, visitors.

The voice, as an act of discipline or play, will imitate other voices.

This is what I am doing now.

This is what I'm doing now.

The clock behind my back, its Fusée mechanism.

Voice one recognizes from years before.

Beneath water, hidden by a spark.

Here at the heart of winter, or let's say spring.

Voice with a history before its eyes.

With a blue dot before its eyes.

History of dust before its eyes.

It will say, as if remembering, The letter S stands for a slow match burning.

On the table before me.

No numbers on this watch.

And I live in a red house that once was brown.

A paper house, sort of falling down.

Such is the history of this house.

It looks like this.

Looks just like this.

We think to say in some language.

\*\*

RECURSUS

*a Porta*

La voce, per via del suo rigore, farà spesso alzare la polvere.

La voce, per via del suo rigore, a volte tenterà la raffigurazione della polvere.

Qualcuno dirà, Non respiro – come soffocato dalla polvere.

La voce invecchia con il corpo.

Dirà, Mi formò la luce che sfuggiva dal buco d'una serratura.

Oppure, Sono io la forma di quella luce.

Dirà, Perché il corpo respiri, va sfogliato uno strato.

Dirà, Ciò che segue è un'immagine di come stanno le cose per me in questo momento.

Dirà, La rosa è rossa, due e due fa quattro – come se ci fosse qualcun altro.

La polvere s'alza in spirali.

Dirà, La distanza tra Il Cairo e qualunque luogo non è poi così grande.

Come se qualcuno avesse cambiato la regolazione di un microscopio.

O studiato le sue parti funzionali.

Forse uno strumento coperto di polvere e dimenticato su un ripiano.

Vicino a una cappelliera e a un paio di logori stivali.

La voce s'espanderà per riempire uno spazio stabilito.

Come a dire, Questo spazio non è incommensurabile.

Questo spazio non è incommensurabile.

Se tenuto davanti ai tuoi occhi.

E qualsiasi voce sia dice (o pretende di dire), Ieri notte ho sognato muri e strade di mattoni, ieri notte ho sognato degli arti.

Mentre sogni – sempre involontariamente – una scrittura non visibile e voci attutite dalle pareti.

Se come il problema: amanti, prigionieri, visitatori.

La voce, come un atto di disciplina o di teatro, imiterà altre voci.

Questo è ciò che faccio ora.

Questo è ciò che fò ora.

L'orologio alle mie spalle, il suo movimento Fusée.

Voce che si riconosce dopo anni.

Sott'acqua, nascosta da una scintilla.

Qui nel cuore dell'inverno, o diciamo pure primavera.

Voce con una storia davanti agli occhi.

Con un punto azzurro davanti agli occhi.

Dirà, come ricordando, La lettera L indica un fiammifero che brucia lentamente.

Sul tavolo di fronte a me.

Senza numeri questo orologio.

E vivo in una casa rossa che una volta era scura.

Una casa di carta, che quasi cade a pezzi.

Ecco la storia di questa casa.

Sembra così.

Sembra proprio così.

Pensiamo di dire in qualche lingua.

[Traduzione di G.M. Annovi.]

*Michael Palmer*

## PENSIERI DEL BECCHINO

ad Antonio Porta

"Ci sarà un cielo per il cielo?  
oppure gli spazi rimarranno vuoti  
più assenti  
e gli dèi si vestiranno di nuovo  
con abiti leggeri?"

Ho visto uccelli morire nel volo  
  
ma neppure una piuma ho veduto  
scavando  
queste buche per terra."

1994

\*\*\*

"Poesia: vaso rotondo... liscio e bianco..."  
(A. Porta)

## APRILE PORTA...

Se tu fossi qui,  
ancora,  
circonciderei i fogli  
-gli alleati-  
trasborderei dai margini  
le frontiere.  
traslocherei dai libri  
tutti i punti.....

Se tu fossi qui,  
ancora,  
sentiresti l'altra lontananza,  
quella che mi sbendavi,  
che mi curavi,  
che pazientemente  
insegnavi a non dimenticare,  
quella lanciata sul vaso tondo  
..... partoriente;  
ancora... come se tu fossi qui,  
altro che qui!

1994

*Stefano Raimondi*

**QUATTRO STANZE A SCHEMA FISSO E 35 ENDECASILLABI SCIOLTI PER  
ANTONIO PORTA: *IL GIARDINIERE CONTRO IL BECCHINO***

I

Un ritorno di fiamma  
(di ciò che fu o non fu?):  
la poesia che scommette su se stessa  
e, sediziosa, si complica in dramma.  
Qui: il Vizio che s'affronta alla Virtù.  
Simboli elementari  
tremanti sugli altari  
del libro: in liturgia fibrosa, ossessa.

Becchino e Giardiniere.  
Portatore di Morte  
l'uno. L'altro, di Vita. Sempre accesa  
la disputa sull'orlo del braciere.  
Dove utopia dice: un mondo è alle porte,  
lì parla anche il passato  
in ombra, simulato.  
Si recita il poeta in tale chiesa.

La scena è per due voci:  
fuochi incrociati a spendere  
la moneta corrente della rissa.  
L'io sente il freno, le catene atroci:  
si partisce in più ruoli, ridistende  
come sa, in lingua acuta  
e plurima, la muta  
dei possibili sé, lieve o prolissa.

Non applauso o consenso  
chiede questa tenace  
“parlata”, cui la pagina va stretta:  
quel che dentro la turge, fiume denso  
di terra e sangue, vena senza pace,  
dice che la sua cura  
è: rivelare impura  
un'arte che altri esige casta, eletta.

II

Tu, di buona memoria, buon lettore  
(e spettatore ormai, se il libro intero  
tale ti vuole e ti cerca), anche tu  
cerca, tra queste voci che si sciogliono  
in vista d'un teatro, e a volte smottano  
la dizione sdoppiata, ad inventarsi  
un segreto avversario, quando sia  
o diario o monologo la forma -,  
cerca tu e inseguì, giacché puoi snidarlo,

l'Antonio Porta quale apparve, giovane  
(antologia dei Novissimi, anno  
'61, tra il Sanguineti faber  
o demonio, e il Giuliani e il Balestrini  
e, più discosto, il Pagliarani). Cercalo:  
non è infedele alla sua prima immagine,  
eccessivo d'una liricità  
smaniosa, semiautomatica - grazia  
sua, fin da allora, a vincere i rigori  
della Teoria -, e quel tratto un po' ipnotico  
di non-allineato eppur legittimo  
compagno, forse, dei "lombardi" quali  
Anceschi li rubricava...

Tu scava,  
scava e vedrai che, se alcunché si torce  
e si consuma, nulla si ribalta.  
Questo libro l'accerta: nel mortale  
delirio d'una Salomè, o nel nodo  
d'aria e piume del volo d'un airone,  
o dove lo sparviero si svergogna  
umiliato tra i cocci d'un litigio  
domestico - non più forze né eroi...  
Dovunque, sotto l'ambiziosa maschera  
metaforica, o cadute le belle  
scorze della finzione, tutto torna:  
poesia del "corpo" vuol dire "del cuore".  
La verità nel prodigato errore.

*Aprile 1990*

*Silvio Ramat*

## **RICORDO DI UN POETA**

Nasciamo programmati non v'è modo  
di sottrarsi siamo tutti in corsa  
con una singolarità però: dell'ela  
boratore noi ignoriamo i dati

"Oggi mi sento in forma", ero a Milano  
salutando sei passato in bicicletta  
dalla borsa sempre ingombra  
usciva il manico della racchetta

Più che nel frequentarci  
Antonio venivi incontro coi tuoi versi  
-degli incidenti di percorso non si fa  
gran conto fino al momento...

Quando il poeta, sempre troppo presto  
se ne va cala sul mondo un silenzio  
d'ombra, le parole ristanno smarrite  
anche i furbi tacciono

Aprile, i voli vestono ali d'angelo  
le api rimandano il miele, bimbi e cani  
smettono i giochi, il saluto è delle statue  
e di chi opera e in te si riconosce, solo la tua voce

vive in libertà, non chiede molto, suo lo spazio  
un canto trasparente un dono della luce  
che al gran vuoto unicamente può prestare  
conforto.

*Nelo Risi*

## PER ANTONIO

quando inventavamo versi (e componevamo, e scrivevamo, e stampavamo):

quando  
si è spenta (quella mia poesia vescicosa): (fachin, sceppin, spazzacamin): (e  
montagnee, e giardinee. e zinghera. e zeùra):

quando, amalaa matt (e poporin poporon  
del popori), con nastri e pennacchi, arrivavo, con quel mio grande stordimento  
di testa:

fu allora l'ora (e lapp lapp. e lipp lapp) del lapoff lapoffin:  
fu l'ora del mio poff: del sossorì (del chauve-souris sans-souci): (del caro  
carivarè charivari):

quando ho indossato, tutto calcolato, la maschera de desimpegn:

*Gennaio 1990*

*Edoardo Sanguineti*

## SE VOI SIETE PAZZI

*A Antonio Porta*

Se voi siete pazzi  
e vi chiudete bene in casa, da bravi,  
nessuno vi dirà mai nulla: fate sì che la luna  
si contenga tra le pareti e non  
sfoci mai in casa del vicino, perché  
non è  
legale.

Se voi siete pazzi d'amore  
magari vi diranno anche maleducati, magari  
un vigile vi arresta e in  
ufficio  
vi eviteranno; non calpestate le aiuole  
del grigio, non  
rubate il pane a chi non ha che pane  
e cazzate in chiesa,  
o in sede del partito, da eleggere a futuro. E  
te lo giuro, Antonio,

vendicherò i bambini, tutti quanti, tutti  
ubriachi della vita  
che non si può bere perché c'è scritto  
sulla Gazzetta Ufficiale e  
in fabbrica di mio zio non si può andare in gabinetto,  
che torna a casa morto  
e muore ogni secondo  
però non fa rumore, ed obbedisce.

*Antonello Satta Centanin*

## POESIA PER ANTONIO PORTA

“Ciò che mi viene sottratto è proprio il presente”.  
per Antonio Porta

Al poeta che vive nella realtà  
piace camminare a grandi passi  
nelle città americane,  
portandosi dietro vento  
e lotta per la vita.

In questi mesi ho pensato, senza  
pensare: solo una immagine lucente  
fra foglie e un taglio di sole  
semovente: ho come l'impressione  
di poterti parlare.

Essere poeta e essere vivente  
non è affare da poco:  
e trovare il coraggio (i denti bianchi  
il silenzio curioso)  
per trasformare in parole  
spessori di nebbia senza vento.

Quelle sono le città. Gli uomini,  
li hai visti. Ho pensato, in questi mesi,  
senza pensare, che l'ingenuità  
è ancora il vestito del poeta.  
Ho fame di coraggio, perché  
È la perla più preziosa.

I libri sul tavolo, il ricordo,  
una lettera-poesia,  
e pensare che basta un dettaglio  
per ricostruire la storia di un uomo,  
il suo universo.

*Maggio 1990*

*Gregorio Scalise*

## IGUANA

for Rosemary Liedl & Antonio Porta

Is it dawn, I ask my iguana, or November that comes unsurely as wrens and mockers vary and stop, vary and stop with that itch lingering in the fog?

Balls, my iguana says, or acorns, it's just about the same, those cunning daughters tuned by song.

Sure enough, when wind and seas obey, but what about the others: the tables and chairs, the bookcases, the rice and broth stirred much too seriously, the vast silly nation one can't recognize, the inspired faces of profit and loss upon inspired, that is, assumed faces?

As I said, says my iguana, the mast was high when ingots last bloomed and the front porch lights were left on for older children to steer ambition by.

Besides, my iguana says, why let it eat you. Like most you probably never meant to stay, or just a lifetime disproportionate to the distain of opportunity, the little tags that keep us believing what has been impoverished and what not, even in an idiom simple as ours.

\*

## IGUANA

for Rosemary Liedl & Antonio Porta

È l'alba, chiedo al mio iguana, o novembre, che si avvicina con incertezza, mentre gli scriccioli e i tordi beffeggiatori mutano e si fermano, mutano e si fermano con quel lieve prurito che indugia nella nebbia?

Che siano balle, dice il mio iguana, o ghiande è la stessa cosa, quelle furbe figlie accordate dal canto.

Certo, quando il vento e i mari obbediscono, ma gli altri? Tavoli e sedie, scaffali di libri, riso e brodo rimescolati con troppa serietà, la vasta sciocca nazione che riconosciamo a malapena, facce ispirate a profitto e perdita, sopra facce ispirate, cioè puramente supposte?

Come dicevo, continuò il mio iguana, l'albero maestro era alto quando i lingotti fiorirono e le luci del portico d'ingresso furono lasciate accese

per i bambini più grandi, che orientassero l'ambizione.

Inoltre, dice il mio iguana, perché te ne fai travolgere? Probabilmente, come tutti, non hai mai avuto l'intenzione di restare, o era solo una vita sproporzionata allo sdegno dell'opportunità, i piccoli contrassegni che ci fanno credere cosa è stato impoverito e cosa no, persino in un idioma semplice come il nostro.

(traduzione di Brunella Antomarini)

[Pubblicato nell'edizione limitata *La vita semplice (A Simple Life)*, con un disegno di Enzo Cucchi, da Emilio Mazzoli Editore, Modena]

*Paul Vangelisti*

## THE SACRED LANE/LA SACRA CORSIA

*for Antonio Porta*

We felt it  
the sisma  
poetic tremblor  
that radiated from the capital  
of capitals of church and state  
and wrapped the body of  
that man lost among angels  
for what did he know of lanes  
and what did he think of percourses  
only that it was a freeway  
like no other and it led  
from one end of a dream  
to the other of a nightmare  
it was his notebook  
to carry across the notions  
the smuggled thoughts about it  
america this america that america  
but an america that was only  
what we wanted to find  
and so from fast food  
to slow drivers it opened the door  
to nothing more than a view  
our own window and we drank  
and ate with them  
those who had not come  
but were just there  
unlike us who had flown driven  
hundreds thousands of miles  
across continents and countries  
rivers and oceans  
states and cities and county lines  
because that is part of it  
the county line crossing it  
not knowing on the other side  
the welcome the distance between  
and so we continued to the cities  
all names but initials  
SD LB LA SB PA SC SF  
hell, hey! as they say,  
and frisco, which they don't say,  
on a cold day is not california  
but it still holds the foreigner  
in the gold of that orange bridge  
the size beyond the bridge of the county  
and Marin becomes something altogether  
different but it is the place of the dream  
and it must be noted

recorded and seen  
a photograph does not quite capture it  
and so all of it is done and then reported  
back by phone across thousands of miles  
in late night calls that defy deny and construct  
and that's the book  
that's the poem  
and that's what we remember  
for it is not a travel diary  
it is a travel life  
a nomadism put on paper  
a nomadism with stakes  
to keep it from walking off  
out of one's memory  
out of one's reach  
and back into the place from where  
it did not come

(da: *This Nothing's Place*, Toronto: Guernica Editions, 2008)

\*\*

## **THE SACRED LANE/LA SACRA CORSIA**

*per Antonio Porta*

Lo sentimmo  
il sisma  
tremore poetico  
che radiava dalla capitale  
delle capitali di chiesa e stato  
e avvolgeva il corpo di  
quell'uomo perso tra gli angeli  
perché, che mai sapeva di corsie  
che mai sapeva di percorsi  
solo che era un'autostrada libera  
come nessun'altra e portava  
da un capo di un sogno  
all'altro di un incubo  
era il suo block-notes  
da trasportare attraverso le nozioni  
i pensieri contrabbandati sull'  
america questa america quell'america  
ma un'america che era solo  
ciò che volevamo trovare  
e così dai fast food  
agli slow drivers apriva la porta  
solo su una vista  
la nostra finestra e bevevamo  
e mangiavamo con loro

quelli che non erano venuti  
ma che c'erano lo stesso  
non come noi che avevamo volato guidato  
centinaia di migliaia di miglia  
attraverso paesi e continenti  
fiumi e oceani  
stati e città e confini di stato  
perché il confine di stato ne è parte  
attraversarlo non sapendo dall'altra parte  
il benvenuto la distanza in mezzo  
e così continuammo verso le città  
i nomi ridotti alle iniziali  
SD LB LA SB PA SC SF  
hell, hey! come dicono loro,  
e frisco, che non lo dicono,  
california non è un giorno freddo  
ma stringe ancora lo straniero  
nell'oro di quel ponte arancione  
oltre il ponte la forma  
del Marin diventa qualcosa  
completamente diversa è il luogo di un sogno  
che si deve notare  
registrare e vedere  
una fotografia non riesce a catturarlo  
e così tutto è fatto e riferito  
al telefono attraverso migliaia di miglia  
telefonate a tarda notte che sfidano negano e costruiscono  
ecco il libro  
ecco la poesia  
ecco ciò che ricordiamo  
perché questo non è un diario di viaggio  
è una vita di viaggio  
nomadismo messo su carta  
nomadismo picchettato  
per impedirgli di andarsene  
dalla nostra memoria  
dal nostro limite  
e tornare al luogo da cui  
non era venuto

(Traduzione di Silvia Albertazzi)

*Pasquale Verdicchio*

## IN PUNTA DI SPILLO

Come diecimila angeli,  
secondo l'antica scolastica,  
potevano risiedere sulla punta d'uno spillo,  
così un'intera somma di bellezze

può radunarsi nel navigabile istante  
che precede questa nostra unione,  
in una contemplativa parentesi  
che sosta in labile equilibrio,

quasi fosse la pausa d'un suono  
sulla soglia d'uno strumento  
e l'attesa evasiva d'un félide  
appartenente a quelle figure emblematiche

che sostengono i mobili di stile impero  
nel gesto congelato di puro ornamento:  
risiedendo nell'attesa la ragione  
sufficiente al corso senza scopo delle cose.

*a Antonio Porta, aprile 1990*

*Carlo Villa*

## LETTURE

## LA PAURA CI RENDE PIÙ FORTI?

Siamo mortali mortalmente spaventati  
tremiamo come volpi e cani  
diventando la muta di noi stessi.  
Basta un sogno sbagliato  
e la luce rode dove non c'è riparo.  
Sbandiamo tra gli oggetti sperando siano veri.  
Stringiamo gli occhi provando a dormire in pieno giorno  
dicendo: qui e pensando là  
offrendo sacrifici mentre spostiamo mobili  
e tronchiamo con le forbici i gerani.  
La sera allunghiamo i tavoli per gli ospiti  
e dal legno cominciamo ad appassire.  
Posiamo con cura i tovaglioli e dal lino si sollevano demoni.  
Voltando la testa qui, pensiamo: là  
come succede davvero a ogni inseguito.  
Spalanchiamo finestre con la scusa del fumo. Il vento sa d'immondizia  
ma è una tregua. Lo stesso vento nella bellezza è una rovina.  
La saggezza ci confonde come cera.  
Stentiamo a respirare.  
Restiamo immobili  
il sangue scatta tra la nuca e la schiena  
torniamo serpi  
ci puliamo intrecciandoci.

\*

## CASA-MADRE

..a large bad picture.."  
Elizabeth Bishop

Ricordando una cascata vista in Corsica  
mia madre dipinse un grande quadro.

("A memoria..." come Baudelaire con i *Saloni*  
- È vissuta a Parigi.)

È appeso sul contatore della luce  
se lo scosto si inclina

manda un bagliore di acqua mista a sale.  
Tutto quel bianco ha un suono

un preciso nitore ( sciabolate di azzurro, verde chiaro)  
che dal cielo precipita

ma le rocce scheggiate troppo in fretta  
troppo aguzze e nere

stridono nella notte come mille  
lavagne sotto un'unghia.

Se la luce salta  
si spegne la cascata.

Il cuore allora è un lago  
che un palo agita.

Le ore che separano dall'alba  
corrono schiumando dentro il buio.

La casa ci sorveglia  
baltica, bianca indifferente.

#### **Notizia.**

**Antonella Anedda**, nata a Roma, lavora presso l'Università di Siena-Arezzo, dove si occupa di mediazione linguistica. Ha pubblicato le raccolte di poesie *Residenze invernali* (1992), *Notti di pace occidentale* (1999), e *Il catalogo della gioia* (2003); i saggi *Cosa sono gli anni* (1997), *La luce delle cose* (2000) e il libro di traduzioni *Nomi distanti* (1998). È del 2007 il libro *Dal balcone del corpo* (Arnoldo Mondadori Editore). Di Philippe Jaccottet ha curato il volume *La parola Russia* (2004).

# I

## (Un altro ritorno)

Pensare come infinito  
l'illogico prodursi  
di miei nuclei, epiteli e atti  
– giallo, rosso, grigio, leggo: “Arrivals”, freccia, destra  
OK.

Il sublime pensare pensarsi induce  
alla *negatio cordis et corporis*: vivere è  
consegnare il tagliando celeste,  
la mano sfiora la guancia, saluti, sorrisi,  
tempi rifusi.

E pensieri mentre il motore  
assume posizioni previste, realizza scambi  
di fluidi e miscele, banali  
miracoli. Andare, vanno, come necessario,  
macchie di luoghi vesti voci per  
essere lì.

\*

E si profila finalmente la sagoma,  
del riparo, della casa abitata da ora o  
da milioni di anni, baci, risa,  
bossi a distanza regolare,  
mattoncini di cotto rossastro, poi  
sfere armillari esigono  
altri geni, fini, tentativi  
di rendere misura adeguata  
il caotico susseguirsi che fonda  
i corpi.

\*

Io vi guardavo da lontano,  
non sembravi più moglie,  
non sembravi più figlia,  
troppo passato il periodo  
della vicinanza costante e  
fedele, e ora vi guardo come  
ombre ritornate, il vestito  
di cotone stampato, il dolce  
muoversi delle labbra, “eccoci”,  
accarezzo il tessuto vitale,  
il delicato atteggiarsi dei volti,  
leggo quanto tempo normale è trascorso  
negli occhi di chi ho generato.

\*

L'identità lunga dell'amore  
non sostiene i minuscoli dissesti,

e solo cercando ancora più  
a fondo nel bene trasmesso,  
nell'eredità che collega il prossimo  
e l'inizio, e io con io fino al  
diventare tu,  
solo sperando nel connettersi  
e combinarsi e cercarsi  
si chiude forse il circolo  
che sigilla il ritorno.

\*\*

#### **IV** **(Lascaux)**

L'immagine proiettata sul soffitto  
come nella grotta. E vedere un cielo  
di bufali, elefanti, leoni senza  
stelle o divinità o vuoti. Io sono  
entrato nell'antro del più antico  
pittore consapevole di dipingere,  
segno colore ocre terre ombre  
e qualcosa emergeva, per lo sguardo  
di tanti, l'occhio il corno le zampe  
in fuga, la sua vita mia, per sapere  
cosa uccidere, per sapere  
come vivere.  
“Erano belli?” e indicò un gruppo  
di animali sovrapposti, uno nato  
dall'altro, che fuggono perennemente  
sulle rocce, insieme di cervi e buoi dalle  
lunghe corna e orsi e cavalli e unicorni  
che scappano da me che li guardo e so  
che li dovrò ammazzare, è così che vivrai,  
non hai modo di salvarti dalla forza  
in loro se non combattendo, la forma è  
possesso, è superiorità, il disegno  
sublime battaglia.  
Solo dopo, solo quando la lotta diventò  
meno della vita, fui maestro perfetto,  
disegnammo i cavalli cinesi, le vacche  
rosse, l'enorme toro nero, non mai  
quanto me potente, e l'emione e gli animali  
che cadono forse, muoiono al mio posto,  
segni inutili sbarre tratteggi, cavallo  
rovesciato, io dominai, io feci arte  
della mia vita, del mio genere, in  
questo diverticolo stretto  
dell'esistente.

\*

Ma belli perché, non dovevano  
esserlo, oppure sì, solo ciò che è bello  
nasce davvero, è amato dal dio, attende  
sereno la sua sorte, e quello cercava –  
cercavo dove il cielo coincide con la  
terra, e di guerra si popola, e si fondono  
la biologia che sorge, la chimica che esplose,  
unite le forze, poser mano, e lui segnò  
ed era l'energia trasferita da uno stato  
all'altro ad altro, lux in tenebris,  
dipinse con il fuoco o con l'aria, una grotta  
più interna a un'altra, fino all'umido  
della terra, all'utero della madre, al luogo  
da fecondare,  $E=mc^2$ , avviene  
la bellezza quando un lungo trasformarsi  
per un istante si compie.

\*

Solo che c'è ancora un passaggio, un andare  
oltre il fulcro del mio agire, un budello  
naturale, dilavato, che conduce all'abside,  
alla navata in cui ripeto e ripeto il mio  
mondo, modo di vita, sono solo  
vacca, bisonte, cavallo inciso o anche  
blasoni policromi, simmetrie necessarie  
ma inutili. Così sino in fondo, al luogo  
dei felini, al punto senza ritorno, ma  
segno, punti rossi, decifrabili speranze,  
di me, nel pozzo adesso, dove sono  
io, con le mie lance, io col volto d'uccello,  
che combatto con un'arma identica, io arma  
io qui, ma disteso a un passo dal  
feroce rinoceronte, tanto più grande  
io linee sparse, tracce di arti di tronco di muso,  
non so disegnare riti, non sono stato  
ucciso da sciamani,  
non ho scritto niente di me,  
resto quella sagoma, e, se qualcosa fu,  
c'è distanza irriducibile adesso,  
schema, sema, rema.

\*

“Guarda l'uomo, è come lo disegno io”  
e forse morto, la morte è qui normale  
scambio, trasferimento di cariche dalla massa  
di enzimi aggregati in braccia gambe sesso  
cervello spugnoso cuore luttuoso  
alla materia polvere grumosità  
di umori degni atti generanti – e quello  
schema d'uomo, uguale a come un bambino

sa che si fa l'uomo, è l'ologramma  
suo nei tempi, quanto resterà  
anche quando non esistente  
essente.

\*\*

## VII (*Ur-Nassiriya*)

Perché il vedere le desolate pietre  
che comunicano il fondo estraneo  
alla cultura-materia di eserciti industrie  
visioni lontane,  
perché quel vedere corpi ridotti a  
mummie immediate, carbonio  
incombustibile, dopo il lancio,  
la fiamma nera,  
perché nel vedere il ridursi degli esseri  
detti viventi a meno di cenere, azzerando  
il tempo che occorre a giungere  
a superare gli stadi,  
in questo ancora si cerca un senso  
a quella storia iniziata qui, non finita,  
aggregazione di nuclei, suoni diversi  
t/u/j/h/w/s.

\*

La risultante delle forze in campo  
è dunque una disgregazione che si innesta  
nell'insieme delle polveri morte, totale  
scarto e abbattimento, quel che era  
non è, l'origine la debolezza e  
comunque il tentare il produrre  
l'insediarsi, per quanto, palme  
e cedri, prima terra fra le terre,  
"Lo sai che gli italiani li addestravano  
a Ur, venti chilometri da Nassiriya?",  
preparati a sopravvivere, come leoni  
del deserto, come atomi dispersi,  
e l'energia interamente a difendere, Maestrale  
o Libeccio, colpire la riserretta, quel  
che è fatto è, la pietra grande, cumulo  
colpibile, se i carriarmati si nascondono  
vicino alla scala del dio, se fuggono  
lì dal deserto, colonna sinuosa, filo  
incoerente, e infine corpi fusi, carni  
appiattite dentro fianchi smangiati dentro  
teste liquefatte, resti senza svolte  
senza respiro.

\*

A quanto si può ridurre l'agglomerato  
di dna e zuccheri e acqua e parti  
ignote che ha costruito città e stati,  
sintomi e dèi, potenze in atto e  
decadimenti, in analogia col muoversi  
globale, unico effetto certo  
dell'infinito. Quale legame nucleare  
corrisponde alla vicinanza di tavolette  
di terracotta, frammenti bianchi di fosforo,  
occhi di lapislazzuli, bocche  
senza labbra, palme ingrigite,  
bocche senza voce, mattoni sgretolati,  
gocce d'acqua dal fondo di una giara,  
pietre calce Ur dei Caldei, bocche  
antri neri?

\*

Non c'è pietà nel vivere, "Sai quanti  
soldati e civili sono morti?", non  
è detto che sia utile, il vivere,  
non è concesso il ritirarsi  
quando la storia è iniziata,  
e l'azione è diventata  
tutto.

[Da *Genetica*, AÌSARA 2008]

### **Notizia.**

**Alberto Casadei**, nato a Forlì nel 1963, vive e lavora a Pisa. Ha scritto numerosi studi sulla letteratura rinascimentale e contemporanea (tra cui una monografia su Montale) e, da ultimo, un saggio su *Poesia e ispirazione* (Sossella, 2009). Come poeta, ha pubblicato fra l'altro la raccolta *I flussi vitali* (2005), vincitrice o segnalata a premi quali il "Contini Bonacossi" e il "Metauro", e recensita su quotidiani e riviste, come "L'indice" e "Almanacco dello Specchio". Nel 2008 è uscito il libro *Genetica* (AÌSARA).

## TRITTICO FAMILIARE

1.

Guareschi Antonio, bracciante, contadino,  
uomo di quella terra tra Medicina e Argenta  
dove i confini non sono altro che orizzonti  
dove ci sono solo gli argini e le strade cambiano  
le cose, dove la terra è arsa e ogni centimetro  
strappato è un grande evento di fatica e sangue,  
sudore e morte, e infine nebbia così fitta  
da non sembrare vera, quasi latte che entra  
nelle ossa e piega schiene e gambe riduce  
gli uomini ad arbusti trascinati dagli animali  
che lentamente solcano la sabbia che sul terreno  
è argilla e fango certi giorni che sono peggio d'altri  
e la fatica è un urlo disperato che dalla gola  
emerge e strozza tutto quanto. Qui dove  
non si vede un monte, solo qualche  
casa a volte a ricordarci che è così per tutti  
quanti, che siamo tutti identici qua attorno.

2.

Quando ti danno da mangiare non è mai per caso,  
a fine pasto dopo il dolce di uva secca e miele  
passano un giornale e lì c'è tutto: in cosa credere  
e come andare al voto. Ma io so solo della terra  
che si spacca con fatica eterna e cresce il grano  
lentamente. Qua nel retro della casa dicono che tutto  
si può fare in fretta che basta essere tanti  
ed essere compatti. Ma io che spezzo il pane  
in otto parti e che per me non tengo spesso niente  
so cosa vuol dire fame e perché arriva, cosa significhi  
dormire solo poche ore perché nel cuore hai cose  
che puoi dire solo all'albero di mele i giorni che c'è  
nebbia e non ti vede gente e i suoni si nascondono  
nel fondo della valle. Dietro a casa stanno le provviste,  
e con nulla si esauriscono: una pioggia o un sole forte  
che spezzi un equilibrio così precario che ti prende  
cuore e gola assieme, e manca il fiato.

3.

Un giorno mi è sembrato avvolto nella nebbia  
di sentire il suono delle navi, ero in mezzo ai campi  
come sempre. Come quella volta che è straripato  
l'argine del fiume e qua è venuta solo acqua,  
ha preso tutto, anche i giornali accatastati uno dopo  
l'altro, che si sono sciolti in mezzo al fango  
e intanto io attendevo sopra il tetto della casa  
con mia moglie e i bimbi che tutto si placasse  
come le cose che ti premono e che aspetti  
e nell'attesa soffri eppure sei contento, metti

la mano sulla testa di tuo figlio e chiedi se abbia freddo,  
ti stringi agli altri e non trovi più alcun dosso nella vita:  
è tutta piana e splende, pure se in mezzo ai flutti.

\*\*

### **LETTERA AD ENRICO.**

Caro Enrico, spero tu stia bene.  
Qua le cose vanno fino a un certo punto  
e poi si fermano. Tu non crederesti a quello  
che è accaduto in questi giorni  
e non ti parlo del partito. Le cose  
non si sono ricucite ovunque, qua si cambia  
per non cambiare niente e nelle stanze buie  
se ne stanno ancora tutti quanti.  
Io non so che dirti Enrico  
non sappiamo nulla delle stragi dopo così tanti anni  
che si perdono nella memoria luoghi, eventi,  
fatti: e tutto vale quanto il suo contrario  
ci accontentiamo di mangiare giorno dopo giorno  
le bucce che ci scendono dal tavolo per terra  
e che si sporcano di polvere. Enrico adesso  
non si crede e basta, si pensa solo a respirare  
a pelo d'acqua salendo sopra gli altri morti,  
s'infierisce sopra i corpi senza compassione, senza pianto.  
Enrico spero che a te almeno tutto vada meglio,  
spero tu non soffra, spero tu non sappia perché credo  
non vivresti come non facciamo quotidianamente  
Ti saluto come con un padre ed un fratello  
assieme, con l'affetto di chi non si conosce  
eppure ti cammina accanto. Salutami Pier Paolo.

*Enrico Berlinguer, segretario del Partito Comunista negli anni delle contestazioni e delle stragi. Morto a Padova l'11 Giugno 1984 dopo essere stato colpito quattro giorni prima da un ictus durante un comizio che comunque volle portare a termine. Al suo funerale parteciparono un milione di persone, quasi tutte con l'Unità sotto braccio.*

\*

### **Notizia.**

**Matteo Fantuzzi** (1979) è nato a Castel San Pietro Terme in provincia di Bologna. Ha pubblicato *Kobarid* (Raffaelli, 2008<sup>2</sup> – *Premio Camaiore Opera prima, Premio Penne Opera prima*). E' redattore delle riviste *Atelier*, *clanDestino* e *ALI*, collabora con la rivista *Le Voci della Luna*, con l'*Annuario di Poesia* edito da Gaffi e col quotidiano *La voce di Romagna* dove ogni lunedì cura una rubrica dedicata alla Poesia Italiana Contemporanea. Suoi testi sono apparsi su molte riviste (tra cui *Nuovi Argomenti*, *Yale Italian Poetry*, *Specchio*, *Gradiva* e *Atelier*) in una quindicina di Nazioni tra l'Europa, le Americhe e l'Asia. Ha creato il sito *UniversoPoesia* e curato *La linea del Sillaro* (Campanotto, 2006) sulla Poesia dell'Emilia-Romagna.

**CANTO FERMO**  
**XXVII – XXXI**

XXVII.

nelle crepe dietro i vetri  
tra reliquie d'antiquari  
tarli s'affaccendano tra i fasti  
d'ali azzurre, degli insetti neri  
grumi secchi ricuciti a bave  
tese immacolate dalle tane  
aperte nei labirinti del legno

i bozzoli sacrificali laceri  
strappati da zampette acute  
quando tutto è spento: morti  
gli attenti filatori dei telai  
poco dopo, loro pure perché  
manca l'aria al mondo, punti  
ciechi ai loro stessi fusi

XXVIII.

l'elitra caduta a sciami azzurri  
vola ancora dove brulicano ali  
alla cruna del soffitto, frullano  
all'unisono la polvere richiusi  
in sé su cerchi fitti, i ventri corti  
luminosi al centro, miriadi d'insetti

semi e gusci in terra alimentano la casa  
danno fiori brevi agli anni, nella resina  
del legno pure è ferma una farfalla: volò  
un giorno solo dentro il prato, non sa  
il grido della morte, il pianto che così  
la colse

XXIX.

gli occhi dei feti mandorle chiuse  
nei reliquiari dei corpi, punti o grumi  
incarniti ciechi; in labirinti e ventricoli  
stretti riempiono sacche di plasma, vitrei,  
cerebralmente protési e indifferenti al respiro  
formano gli arti legando tendini e nervi

forse ancora non vivi, né umani,  
ma uccelli, pesci, ombre sui fondali,

tramano schemi d'eco, strati di derma  
schermano la voce, non ha strumenti  
il pianto non ha forza, gli uni, gli altri  
vinti in una alterità materna

XXX.

segue l'eco della pietra  
il fiume cade nel buco  
di foglie, punte e spine  
la sua chiusa gola perde  
voce in terra, spinta  
contro ghiaia e rovi  
in gorghi secca arremba  
sulla patina degli argini  
in solchi aperti scopre  
i nodi che fa l'erba

vacilla il bosco alle radici  
guarda muto rifiorire muffe  
e muschi, le cortecce molli,  
putride, le croste rosse  
di conifere e di lecci

tracciano caduti i rami  
cerchi limpidi sui prati  
in buchi d'acqua l'orma  
segna l'unghia fessa, forte  
al peso del bestiame; lingua,  
fiato, umide narici d'animali  
bagnano la terra

vivi, li sentiamo lenti  
a passi brevi dentro il mondo,  
o su un pascolo più nero  
docili rimuginano l'erba  
appena udibili, gli occhi  
liquidi da una pupilla scura  
e buona con noi si sporgono  
dal buio in altri giorni, soli,  
fissi, scoprono una palpebra  
di luce al tuono

XXXI.

separati il qui, il dove,  
le due parti per natura alterne  
dello spazio, nella distinzione  
invisibile del moto; riguardate

nel compiuto atto le parole  
intatte cedono allo sguardo  
che le tocca in bilico sul dire  
senza infrangere lo spazio  
in cui sono immerse  
se da questa parte, l'altra,  
o da nessuna esistano  
figura o schermo  
alla sostanza

**Notizia.**

**Federico Federici** è nato a Savona nel 1974. Insegna fisica, svolge attività di traduzione in diverse lingue, si occupa di pittura, fotografia e ricerca nell'ambito delle arti figurative. Ha preso parte con i propri lavori e video-installazioni a diversi eventi in Italia e all'estero. Nel 2009 pubblica *L'opera racchiusa*, prima raccolta di versi a proprio nome, dopo i lavori a firma Antonio Diavoli. Su internet cura lo spazio <http://leserpent.wordpress.com>.

*da* FIGURE D'ANGELI

Onde partiti costoro, ritornaimi a la mia opera,  
cioè del disegnare figure d'angeli.

Dante, *Vita Nova* 34, 3

*Angelo bruno*

Quasi a fine funzione  
– quelle deserte, infrasettimanali –,  
giunse, e a lui ginocchioni  
s'inginocchiò d'accanto.

Sopra il piumino bianco  
neri si spargevano i capelli  
a incorniciare i tratti naturali  
ed insieme irreali  
tenerissimamente sorridenti  
dietro le trasparenze degli occhiali.

Verso una dimensione  
di una metafisica dolcezza  
virava il nostro banco  
sotto il peso di quella leggerezza.

*Di nuovo l'angelo bruno*

Angelo che altra volta  
ritornava, sola, fra le stelle,  
sguardo al tetto del cielo,  
candida giravolta  
attorno al polso il rosario a braccialetto.

All' Arco di Romana  
(placida, la fontana  
illuminata) scivolava via  
con la solita grazia  
e come recitando fra sé e sé  
«Ave Maria,  
piena di Grazia,  
il Signore è con te»

*Ancora lei, per via*

Tende a allungare brevemente il passo  
sulla forbice attesa,  
le mani in tasca  
oblique nel giaccone, strette al fianco,  
e questo, sotto il vetro degli occhiali,  
fa sì che ne riesca  
un'andatura appena un po' sospesa  
fra la fluidità e l'esitazione,  
da cui sorride trascorrendo (massa  
nera, flessa  
in coda di cavallo stasera,  
i capelli sul giaccone bianco).  
Passa così nella sera  
fresca  
di primavera,  
soavità che illumina la via  
(ombra lucente, fra genti mortali,  
di come fu, passando, Maria).

*Ridono angeli*

Alle esequie del padre  
rosario del dolore.

Solo un'ora prima di morire,  
nel pensiero di Bruna,  
prende i chicchi d'uva  
«perché così mi dà  
la forza e posso vivere».

E ancora lo ricorda  
Quando in tempo di guerra  
era l'Epifania:  
«C'è stata la befana!», e rotolava  
le arance: «le merangole!»...

Ora, in latino, viene la litania,  
scandita «Ora pro-nò»...  
ed, appena invocata  
la *Sancta Virgo virgola*,  
brilla un'infrenabile risata,  
incongruo, assurdo strappo di  
gioia e liberazione,  
che mescola dolore e ilarità.  
Del resto, anche sottratto al loro affetto,  
viene alla luce nel mondo perfetto  
fra le braccia della *Virgo virginum*.

*Angeli su nave*

Incongruo pettirosso  
sul ponte del traghetto  
all'alba, presso Ancona, a fine viaggio.  
Lui gli distende  
la mano, calmo, in un gesto di affetto.  
Stanno a lungo sguardo nello sguardo,  
quasi lo tocca e prende.  
Ma infine il pettirosso  
non si vuole fidare,  
e vola via.

Così il figlio Riccardo.  
Li ha seguiti nel pellegrinaggio  
fino al santuario di Maria.  
Ancora, tuttavia,  
non si lascia afferrare.

*Angelo veterano*

Produrre ancora, come in un 'rubato',  
(con sapienza) in ritardo,  
tanta bellezza in vecchiaia,  
senza che mai dolcezza se ne stemperi  
sotto la crocchia bianca  
che un pettinino appunta, delicata  
carezza, calda tenerezza, pace  
sorrisonello sguardo,  
che si muta, al segno della pace,  
nella fragranza tracciata  
da quella profumata, d'altri tempi,  
fatata saponetta.

*Angelo Leone*

Alterna i santuari alla piscina,  
cammina molto, e lungo i passi prega,  
e forse sta pregando mentre nuota.  
Studia il resto del tempo archeologia.  
Esile prima, adesso, da che nuota,  
ha schiuso un fisico da fotografia.  
Qualche ragazza gli si fa vicina  
talora, ma non lo strega.

Forse inflessibile attende l'ignota  
donna perfetta, ma, sia come sia,  
strana, pacata e tutt'altro che vuota, la  
solitudine è la sua compagnia.

*Angelo Ciriaco*

Un prete indiano, rimasto qualche tempo  
a aiutare nelle benedizioni  
quasi le cantava, le orazioni,  
quando diceva messa  
e non per intenzione  
ma perché la sua stessa  
voce era melodia.  
Pelatino, modesto,  
prima di andare via  
stava facendo qualche fotografia  
nella 'sua' chiesa, ma ne fu sgridato  
dalla perpetua dal piglio severo.  
Salutò delicato  
dal pulpito, cantilenando.  
Tornava alla sua laurea in teologia,  
con qualche offerta, però rammaricandosi  
in tono umile e mesto  
che tanti non l'avessero accettato  
in casa perché nero.

*Angeli su scale*

Quando la vidi scendere le scale,  
scherzosamente dissi «Abbiamo una sposa!»  
Solo un poco dopo, la preziosa  
luminescenza bianca con foulard  
lasciò affiorare le sue parvenze Down.  
Si aggirava flessuosa nella sera,  
ascoltava attenta ogni poesia,  
partecipava, ora con ironia  
sorridente, ora facendosi ombrosa.  
Creatura d'altri mondi, si dispose  
accanto a una bellezza giovanile  
di occhi bruni acuti e luminosi,  
vestita in scuro. In differente stile,  
e quasi come per moto contrario,  
due capolavori del Creatore:  
anche lei, sì, che pure decurtata,  
compressa in una sua gittata minima  
di fascino e avvenenza

ne andava fiera. E, da diva del cinema,  
riprese il giro, largo, voluttuoso,  
qua e là poggiando uno sguardo abbandonato,  
tenendo il collo lunare inclinato  
come un cavallo ombroso  
e uscì di scena, risalendo la scala  
in cima a cui l'aveva congedata  
la sua madre terrena, accorata  
da una pena in volto senza fine.

*Angelo Anna*

...lei pregava «benedetta fra tutte  
le donne». Sulla sua mano sinistra  
si accavallava all'anello nuziale  
l'altra fede, più grande,  
e quasi l'abbracciava; ma al contempo,  
scendendo obliqua, evocava una croce.

Pare che Dio (secondo San Giovanni)  
poti quei tralci che già danno frutto,  
per ottenerne maggior frutto ancora.

*Angelo Roberto*

Talvolta avverte quasi come un fruscio  
nell'anima, ed allora  
i pensieri si destano più chiari  
come a tradurre un amore più alto.  
Così, perfino, osa  
talvolta interrogare  
quel brusio fatto voce.  
È vero (per esempio)  
che il Tuo compleanno è il 5 agosto,  
come avresti detto a Medjugorje,  
e non l'8 settembre?  
E se ti rispondessi – gli sorride,  
eludendo la questione posta –  
che il mio compleanno è il primo maggio?  
Le sorride, l'angelo: gli sembra  
quasi, confuso, lo voglia canzonare,  
tenue castigo di un futile assalto  
(il suo compleanno è il primo maggio).  
Ma poi, reso più saggio  
dal fruscio-brusio, trova un appiglio  
per comprendere meglio la dolcezza  
nella lieve ironia:

compie gli anni, Maria,  
ogni giorno insieme a ogni suo figlio.

**Notizia.**

**Alessandro Fo** insegna Letteratura Latina presso l'Università di Siena. Privilegia lo studio della tarda latinità e ha tradotto e commentato le *Metamorfosi* di Apuleio (Frassinelli 2002) e il *De reditu* di Rutilio Namaziano (Einaudi 1994). Si occupa anche di letteratura italiana contemporanea, e ha curato varie opere di Angelo Maria Ripellino (in particolare l'integrale delle poesie uscita in due volumi, rispettivamente presso Aragno e Einaudi, nel 2006 e 2007), Antonio Pizzuto, Vanni Scheiwiller (*Saluti di corsa*, Sargiano, Edizioni degli Amici 2002). Oltre che su riviste e in opere collettive, ha pubblicato versi in varie raccolte: *Otto febbraio* (Scheiwiller 1995); *Giorni di scuola* (Città di Castello, Edimond 2001); *Piccole poesie per banconote* (Firenze Polistampa 2002); *Corpuscolo* (Einaudi 2004); *Vecchi filmati* (Manni 2006).

## AVVENTURA QUATTORDICESIMA (Tra i denti di acciaio del Regnante Tempo)

"Ardono due sillabe  
oltre il muro del suono  
    'su - gar';  
il Tempo-Barba-Bianca  
non ce la fa a spazzarle  
come il vento strappa le foglie  
dall'Albero della Vita.  
Nato a Culver City, California,  
a 6 chili, Walter Smith jr.,  
il Tempo recise il suo cordone  
ombelicale e lo staccò, poi,  
dalla frugifere mammelle  
materne. A 72 chili  
sul ring a Chicago riappare  
col nome di Sugar Ray Robinson  
'the king, the master, the idol'  
il supremo pugile del XX secolo  
108 knock-out in 26 anni di combattimento.  
Nessuno sottrarrà il mondo  
dal movimento diretto al nulla,  
ma, per ora,  
ardono due sillabe  
oltre il muro del suono  
    'su - gar';  
e il Tempo-Barba-Bianca  
non ce la fa a spazzarle  
come il vento strappa le foglie  
dall'Albero della Vita"  
così canta il barbone cieco  
accampato in un cartone  
a La Salle Street, Chicago, Illinois.  
Eppure il Tempo precisa la durata  
della vita individuale  
e collettiva, dando prova  
della forza del destino iscritto  
nella carne degli umani di tutti  
i climi ed etnie e delle bestie  
di terra, aria e acqua.  
Ma Felix sente la "Incompiuta"  
di Schubert precedere ogni sorgere  
del sole, forse perchè il bello musicale  
pittorico e poetico in lui sfugge  
all'avanzare famelico del Tempo  
che invade anche il mondo dei sogni  
alla causalità il suo procedere  
subentrando.  
Sogno a occhi schiusi, la Poesia

guizza tra le dita della Morte  
ric conducendo il Tempo  
alla sua originaria natura divina  
tesa a rendere immortale  
la parte bella della vita,  
le ispirate apparizioni salvando  
nel velo del linguaggio rinnovato.  
Mentre si separano per differenze  
le cose nel pensiero logico  
e quotidiano, la Poesia  
le annoda per somiglianze  
rappresentazioni sempre nuove  
tracciando nelle cadenze appassionate  
nel superare i confini  
del Tempo corrotto, sgorgando  
vittoriose nel tempo liberato  
della gioia per sempre viva.  
(oh, Poesia e non il suo fantasma  
"non il suo fantasma"  
vieni a salvare queste 14 avventure;  
"poesia in carne e ossa  
e non inservibile astrazione"  
come puntualizza Giovanni Raboni,  
memorabile come la contrapposizione  
tra poesia" e "non poesia"  
di Benedetto Croce,  
ma con diversa accezione).  
All'apparire del nome del poeta  
sul display  
il computer deflagra  
e rovina il Malcontento  
dal balcone, Drago si fa bucare  
dal deserto e il dr. White Noise  
non è che cavia nel laboratorio  
delle volte stellate.  
Deformato dalle parole indelebili  
di Leonardo, Felix  
grida e scrive sul selciato:  
"O Tempo, veloce predatore,  
quanti re e popoli  
hai disfatti, ma non Leda  
e i suoi cigni,  
bellissima in miniati manoscritti,  
nella cornice ostensorio  
del Trionfo d'Amore  
regge la scontata tua fuga, Tempo,  
perché più che pensare a vivere, vive  
e io da sempre la sogno e attendo."

### **Notizia.**

**Tomaso Kemeny**, nato a Budapest nel 1938, dal 1948 vive a Milano ed è professore ordinario di Letteratura Inglese presso l'Università di Pavia. Ha scritto articoli, saggi, libri sull'opera di Ch. Marlowe, Coleridge, Shelley, Byron, Scott, Thomas, Pound e Joyce. Ha pubblicato libri di poesia, a iniziare con *Il guanto del sicario* (New York, 1976), e proseguire con *Qualità di tempo* (Milano, 1981), *Recitativi in rosso porpora* (Udine, 1989), *Il libro dell'angelo* (Milano, 1991), *Melody* (Milano, 1997), *Desirèe* (Milano, 2002) e *Se il mondo non finisce* (Faenza, 2004). Ha composto il testo drammatico *La conquista della scena e del mondo* (rappresentato per la prima volta nel 1996) e ha pubblicato il romanzo *Don Giovanni innamorato* (Milano, 2002). Ha curato e tradotto l'opera di Lord Byron (Segrate, 1993) e volto in italiano l'epilio *Ero e Leandro* di Ch. Marlowe (Milano, 1994) e *Poesie scelte* di Jozsef Attila (Roma, 2005. Premio speciale per la traduzione, Giuseppe Acerbi, 2006). Con il filosofo Fulvio Papi ha scritto *Dialogo sulla poesia* (Pavia, 1997) e ha pubblicato un libro di poetica *L'arte di non morire* (Udine, 2002). Nei primi anni '70, nella Galleria d'Arte "Mercato del Sale" a Milano, gestita da Ugo Carrega, ha attivato letture pubbliche di testi poetici, con coinvolgimento del pubblico, insieme a Nanni Cagnone. Con Cesare Viviani ha organizzato i seminari sulla poesia degli anni '70 presso il Club Turati di Milano (1979 e 1980) e curato i relativi atti: *Il movimento della poesia italiana negli anni settanta* (Bari, 1979) e *I percorsi della nuova poesia* (Napoli, 1980). Tra i fondatori del Movimento Internazionale Mitomodernista, ha performato rituali poetici di "accoglienza della primavera" nel 1995 (sul Ticino, presso Pavia) e nel 2001 (nei Giardini Malaspina di Pavia) e realizzato una parata dionisiaca a Bergamo (2000). Con Giuseppe Conte e Stefano Zecchi ha curato lo *Almanacco del Mitomodernismo 2000* (Alassio, 2000). Nel 2004, presso l'Università di South Carolina, ha eseguito frammenti di poesia sciamanica. Nel 2005 ha pubblicato *La Transilvania Liberata*, poema epiconirico (Milano) in dodici canti, frutto di un lavoro di venti anni ( Premio Montano 2006). È uno dei fondatori della Casa della Poesia di Milano.

## VALDÉS

### I.

Da Cuenca ad Alcalá sente il deserto  
chi resta atrofizzato nelle tenebre  
e non cerca la fiamma nella luce

[...]

La storia di un agente  
segreto  
di un linguista  
può commuovere  
se la veglia  
tra i corridoi e gli accessi  
della tettonica talare è il gesto  
che prepara nei simboli e nel testo  
giallo eruzione estasi  
del cuore.

Valdés, leggo la tua epopea mozzata  
la silenziosa rete dei tuoi complici  
la sete dei notabili e dei semplici  
il sogno lo spionaggio l'imboscata.

Lo spirito e lo zelo, la tenzone  
che cova  
sotto l'estesa macchina dell'uomo  
– la nuova  
radicale frontiera del dibattito –  
le differenti sottolineature  
distribuisce insieme all'asfissia  
dei puri di cuore  
mangiati sulle pire.

### II.

È il Sole che trasforma la Castiglia  
nella scacchiera dell'aridità.

Ci infiltreremo nelle spaccature  
trasformeremo le crepe in canali  
per portare da bere agli assetati  
nelle campagne e nelle capitali.

### III.

Valladolid è fredda  
come il lavoro di segreteria.  
Ma tu hai sentito il fuoco nella cenere  
la luce nella brace  
nella notte la voce.

### IV.

Restano le perplessità di rito  
su chi ha fatto sfoggio di premura  
nel leggere la colpa e la bestemmia  
l'evidenza del dubbio nel *Diálogo*.

(La nave fa la costa  
niente scia pochi strascichi  
lo scandalo si stempera  
nei rinnovati incarichi)

*No arde fuego en Europa  
que no se encienda en Roma:*  
il proverbio destino  
l'esilio solo esca

di una fiaccola tesa – fuoco e luce –  
nella tempesta.  
*Y de golpe el aliento se hace viento.*

### V.

Tra le febbri dei nobili e dei servi  
hai saputo cercare.

Tra la glossa e la cronaca  
la guarnigione  
    il golfo  
        il Viceregno  
non giungono risposte.

Tu solo con il vento del tuo cuore  
l'hai presa per la mano,  
l'hai trascinata nel tempo dell'anima,  
Giulia,  
fuori del sogno e dell'umana gloria  
nel mistero di un'epoca al tramonto.

Non prediche ma versi

non bolle ma parole  
carezze  
e *Considerazioni*,  
divine ed ultime,  
ostinate e dolcissime.

VI.

Nella carne fiaccata la risorsa  
il *Beneficio*  
dal silenzio del corpo  
raccogliere i caratteri  
ricostruire l'*Alphabeto* e il cuore.

Non faranno rumore le parole.

**Notizia.**

**Matteo Lefèvre** (Roma, 1974) insegna lingua e letteratura spagnola. È critico e traduttore; recentemente ha pubblicato il volume *Una poesia per l'Impero* (2006), dedicato ai rapporti tra poesia spagnola e italiana nel Rinascimento, e ha curato un'antologia della lirica di José Agustín Goytisolo (*Poesia civile*, 2006) nonché un'edizione italiana dei *Cuentos morales* di Clarín (*La moglie imperfetta e altri racconti*, 2008).. Ha inoltre tradotto dall'inglese una biografia di Malcolm X (1998) e dallo spagnolo, su rivista o in volume, poesie di diversi autori contemporanei. Con la sua raccolta poetica d'esordio, *Salamina e Seattle* (2004), ha ottenuto il premio Alfonso Gatto e il premio Penne per l'opera prima. È appena uscito il suo secondo libro di poesie, *Ultimo venne il porco* (Giulio Perrone Editore, 2008), di cui presto si conoscerà il destino...

**LITANIA NOTTURNA**  
(da *Strade bianche*, inedito)

Ed ecco, il giorno continua  
ad alzarsi con spugnosa lentezza:  
e il sole sembra scaldare come sempre  
tra l'alto bianco della tenda spiegazzata...

...ma la notte combatteva un fuoco di silenzio  
scena oscura, balenante  
di crolli imminenti, dentro l'acqua untuosa,  
e la porta  
per un istante sembrò aperta dal vento  
o da uno spirito vano e cattivo;  
fissi gli occhi sul muro  
a chiedere strappando al petto la domanda  
tutto è inutile?

\*

Lui russava poco e triste, nell'altra stanza  
tra pareti che non avevano lisca di mattone  
ma tufo scuro di anni  
come un lento roteare d'ignavia  
che prende il largo.

E quando la mattina ha riso uguale  
è stato un tonfo nel senso del reale  
come se i lati arcuati del sapersi  
non combaciassero più:  
il quotidiano col suo corteo di sazietà,  
il mare lento dei dolori  
o il più acuto volere tutto, acuminato,  
che la notte nascondeva.

\*

Allora apparve all'orizzonte un animale  
con figura dolorante ma dozzinale  
gli anni sconfitti che non volevano andare  
appesi al collo  
e l'occhio fisso della dissipazione che strappa  
verso il basso le parole.

Il combattimento non ha mai fine, diceva,  
la bocca riarsa non ha  
acqua che basti nei pochi giorni di bonaccia  
e le luci si spengono mestamente.

Di tregua in tregua si va  
con questa cappa di passato negli occhi,  
gli echi di giorni consumati nel grido  
a schiacciare la nuca; morsa,  
iattura.

Griderà forte, diceva in un ghigno contratto,  
il crisantemo delle disperazioni di sempre  
mentre pareva già estinta l'arsura,  
l'inferno allontanato disciolto  
nelle curve sempre più bianche del sogno.

\*

E l'angoscia s'inarcava  
e a spirale saliva nella notte,  
la gremiva in uno zampillo  
di passi scuri e boschivi  
di parole.

E a mattino, il vento spazza le strade  
di una polvere rosata,  
tutto si copre di miele  
ma la dolcezza non basta, onda, marea,  
a saldare le mani desolate.

E il bacio, il lieve posarsi sul polso di un sospiro,  
l'attraccarsi alla solitudine dell'altro  
è una stanza fredda occupata dalla memoria.

Come un groviglio di insetti,  
un grumo di cose scostanti  
e a ribadire l'assenza,  
il cumulo del nome di allora.

\*

... ma sotto premono territori di lava  
e la solitudine necessaria al tuffo  
è spinata e cangiante.

S'inventano allora salvazioni apocalittiche,  
destini belli di santi da baraccone  
e negli specchi ci si perde ma non si sa  
se veramente ci appartengono  
e quali tra tanti portano scritto nel rovescio il proprio nome  
quali mentono  
e quali bestemmiano ma dicendo il vero

per arpionare una parvenza  
di esistere  
poi  
dire...

\*

Ma cosa chiedono i fantasmi della notte?  
Quelli del buio arroccato  
e dell'antro nativo in cui siamo bestie ed abbiamo paura?  
Cosa intendono le parole quando parlano,  
strappi di nervi e muscoli in cattività?

Mai che s'innalzino verso la volta della stanza  
dove un po' d'amore si è rattrappito per sopravvivere.

Chiudiamo gli occhi finalmente, intatti,  
tenendoci stretti alla coperta di un fiero dolore  
nell'angolo del letto a strapiombo sul niente.

Forse il mattino ci troverà senza forza.  
Ma non corrotti, né  
abbandonati.

#### **Notizia.**

**Pierre Lepori** (1968) si è laureato in Lettere a Siena (con una tesi su *Melodramma e melodrammatico nel Visconti neo-realista*) e ha conseguito un dottorato in Storia del Teatro all'Università di Berna (*Il teatro della/nella Svizzera italiana 1932-87*, Premio Migros 2005). Vive a Losanna, dove è corrispondente per i programmi culturali della Radio Svizzera. Ha diretto la redazione italiana del *Dizionario Teatrale Svizzero* (Zurigo, Chronos, 2005). È traduttore dal francese (Laederach, Burri, Roud), autore di poesia (Prix Schiller 2004 per *Qualunque sia il nome*) e narrativa (*Grisù*, 2007). È redattore della rivista trilingue "Viceversa Letteratura" ([www.culturactif.ch/viceversa](http://www.culturactif.ch/viceversa)) e fondatore di "Hétérographe: revue suisse des homolittératures ou pas:" ([www.heterographe.com](http://www.heterographe.com)).

da *QUADERNO DI PRIMAVERA*

*Marzo è ancora  
il mese che muove  
di più. Meno male  
sono nata di marzo.*

### **L'ODORE DEL TEMPO**

È odore di materia  
nel primo profumo  
di febbraio. E d'uomo –  
forse le labbra  
che s'annusano.

\*

### **LA TRAMA DEL TEMPO**

È dolore il disgelo  
e odora. Piega e apre  
il corpo daccapo,  
quasi fosse carne.  
Non c'è solo la neve  
abbagliante il cielo  
fin da sotto gli abeti,  
né la crescita soltanto  
cedevole alle dita  
dei polpastrelli.  
È indelebile il fatto  
che ti ricordi  
e annusi.

\*

### **EFFUSIONE**

Non amo le cornucopie,  
si vede. Ma chiara luce  
di fine febbraio torna  
con folle di odori  
piegati in due, lasciandomi  
un altro respiro lene.

Il giorno che viene  
mi levi in alto  
dove mi cambia il volto

se ti guardo. Mi disfi  
i capelli, che mai  
non sai fare. Mai.

\*

#### **NULLA SI PERDE**

Cambia perfino il suono.  
Quando cambia la luce.  
Non la cerchiamo, quella  
differenza nell'aria  
che s'affina e ci chiama.  
Tiratardi, la sera.  
Conduce ogni odore e rumore  
che avevamo dimenticato.  
Non ci lascia riposare.  
Non possiamo più pensare  
a altro che non sia la stagione  
e le sue conseguenze.  
Tutto torna. Smetto di fare.  
Si spalanca la visuale.

\*

#### **CANTO DI MARZO**

Perché fa così male  
la nuova stagione?  
Perché ci stordisce  
il volere? Vorrei potere  
cantare di quante tinte  
di felicità si colora  
il dorsale, ma mi confondo.  
Mi piego sul senso da dare  
alle cose. Sulla luce che è  
troppa e non dovrebbe andar  
via (perché torna).  
Questo moto al sorriso  
che si libera in ogni gelo  
può volgersi ovunque  
e resistere al föhn. Ma piange,  
dentro piange. Dice non vuole  
morire. Dice taci. Ascolta:  
domani vien l'ora legale.

\*

### **M'ATTARDO**

Che pace che cala nel cuore  
l'indugio della stagione  
che è una promessa rappresa  
per sempre, che è neve rimasta  
in biancore a cui manca, ancora,  
quell'ora di luce che chiamano  
la primavera. Magari  
potessi ignorare, ugualmente,  
la mia direzione.

\*

### **PRIMI SINTOMI**

Son cominciate le nausee della stagione:  
nasce la primavera. È il primo caldo che le causa.  
Ho paura di non farcela a passarla. Ho paura  
della luce aperta, del suo vasto orizzonte.

### **Notizia.**

**Paola Loreto** è nata a Bergamo e insegna Letteratura Angloamericana all'Università di Milano. Ha pubblicato *L'acero rosso* (Crocetti 2002; *Premio Tronto* 2003), *Addio al decoro* (LietoColle 2006, *Premio Calabria-Alto Ionio* 2007), *La memoria del corpo* (Crocetti 2007; *Premio Alpi Apuane* 2008), una silloge di poesie sulla montagna (*Premio Benedetto Croce* 2003), la plaquette *Spiazzi dell'acqua* (pulcinoelefante, 2008) e numerosi testi in rivista (*ClanDestino*, *Ciminiera*, *La mosca di Milano*, *La colpa di scrivere*, *Wordtheque-Scripta Manent*).

Tra gli altri premi: *Un fiore di parola* (2008), il concorso di poesia amorosa del comune di Bellaria-Igea Marina & Edizioni Kolibris (2009), la segnalazione al *Premio Montale* e al *Premio Edda*. Ha curato il *LucaniaPoesiafestival* (2005 e 2008). Fa parte della giuria del *Premio San Pellegrino*, del premio *Città di Legnano-Giuseppe Tirinnanzi* e del premio *Subway-poesia*.

[www.paolaloreto.net](http://www.paolaloreto.net).

## PRIMA CHE IL GALLO CANTI

*Ch'amico in terra al lungo andar nessuno  
resta a colui che della terra è schivo*

E quanto lontani  
i custodi del tempio, i battitori  
che a colpi di pennato spalancano  
il folto dei notturni rampicanti, i salvatori  
della sua patria rotta e invasa.

Lo sbandamento procede per il meglio.  
Iniziarono le iene  
a stringere i loro cerchi  
arrochendo i mugolii e le risa.  
Anche l'aria intanto  
si punteggiava di sgorbi  
pronti alla picchiata.

Agli alleati doleva la mano  
tante firme posarono:  
dichiarazioni di non belligeranza.

Tutto è apparecchiato per la mattanza.  
Estremo e accasciante insulto,  
la compagine delle carezze  
non sa che volgendosi ripetere  
che è il momento di mostrarsi adulto.

Sarà – gli dicono – quel che sarà,  
o ciò che potrà essere.  
Ognuno figge il suo nemico smemorando.  
Ognuno assorto nella stesura del suo bando,  
nella misura della propria costituzione.

Tra i primi articoli l'assoluzione  
per i reati troppo frequenti e sottili,  
piena comprensione per le necessità  
dei vampiri, per le debolezze dei mostri.

Il cratere cresce ogni ora di raggio,  
ingrossano le crepe e l'aria si scurisce;  
con sornione coraggio si fanno avanti  
a valutarne l'altezza i becchini.  
Lui sente inchinarsi il coraggio  
al cospetto di quel corteggio  
di giovani e ridenti sicari.

Ma non è che un minimo cretto  
in uno spazio già folto di rughe.  
Si ferma, rimane, definitivamente sazio  
di volti preghiere richieste... di fughe.

Infine s'inizia, fiutate e morsi  
s'avvicinano da ogni lato,  
colpi di frusta di spada e di coltello.

A lui sembra d'essere morbido marmo  
che uno scalpello lavori con il fine  
di trarne un'esile gingillo,  
un oggetto inanimato e tranquillo  
da tirar fuori per le feste  
senza temere muscoli lunghi o proteste

\*

## **DAL MATTINO**

In piedi non barcolla, no: oscilla  
Appena con morbide incertezze alle giunture.  
La cucina coi suoi richiami lo rassicura e il corridoio  
si gingilla in benevola penombra.  
Ai fornelli s'inchina e s'infiammano.  
I sanitari, bianchi e ancora bianchi, mantengono la disciplina.

Suntuosamente, con sussiego papale, la vasca piena lo accoglie.  
Il computo delle voglie da rinvigorire  
Avviene dopo l'abluzione delle ascelle e prima  
Dell'immersione completa nel bagnoschiuma.  
Nei secondi non più di dieci di perplessa genuflessione.

Nessun essere inanimato ha le labbra se non le ha  
Una vasca inondata schiumosa di molle schiuma.  
Uscirne è nascere, rorido nella luce e infreddolito,  
appena partorito nel sudario vigoroso dell'accappatoio.

Ultimata la vestizione guata  
il frontespizio della giornata.

Ha indossato i vestiti del giorno prima e di quello  
Prima ancora. Dal velario  
Steso uniforme sugli occhi  
Non si direbbe giovinezza.  
Ma è giovinezza e se di qualcosa si duole  
La scala comune che ora lui scende  
È la mania del passo lento  
Mentre i sorpassi dei vicini  
Non sono insulti né rimbrotti

Basta procedere fino al portone e oltre  
Tuffarsi nel dileggio della luce  
Per osservare che è iniziato  
Lo stesso gioco a cui non si è mai divertito.

\*

## **VARIAZIONI AL TRAMONTO**

1.  
Dalla parte scura della riva  
eccoli di nuovo, e ripersi in promesse  
che inadempite sembrano baci  
senza calore come a volte  
quelli che si riceve  
dalla parte scura della riva  
dalla piega delle vette scintillanti in un attimo spente  
col gesto svelto dei concertisti  
quando unanimi si bloccano  
e il concerto vibra nell'aria  
nel passato.

2.  
La profondità dell'atmosfera prima che tutto piova  
che diventino paesi piovosi la coscienza  
e il palcoscenico del mondo. La profonda  
verità appena prima, quando sospetto e stupore  
sono un magico bolo immobile in gola.

3.  
Pensa ai lunghi drappaggi forse celesti che rasentavano  
la tua schiena senza ali le scapole puntate  
verso un bersaglio in alto e poi ancora ancora amore  
perditi nel pensiero che l'ebbrezza sgomitava  
e aveva un suo profilo amaro ignaro  
e imperdibile come occorre sapere per rovinarla  
un grande pulviscolo di futuro roteava intorno rischioso  
ma così inascoltato che quasi era felicità  
fossi stato, oh amore, solo se fossi stato meno ferito

so che devi rimbrottarmi e non conoscerai perdono  
per quel sangue già sparso, il mio, a tingere uno sguardo, il mio,  
di nero secco, di rosso stinto. E addio lunghi drappaggi, addio celeste.

\*

## ESERCIZI DI LIBERAZIONE

Sotto gli auspici  
più scoloranti incerti  
non sparigliare –  
*tenta l'impresa*

Tratti a forza tra i frammenti  
di una memoria offesa  
pensieri amici –  
*tenta l'impresa*

Tentare l'impresa  
tentarla con fiducia:  
la mente invasa  
la lingua che brucia.  
Scegliere con emozione di riuscita  
la mattina propizia  
con la luce che sazia,  
con luce sgombra e pulita.

(Dimmi che riuscirò o non dirmelo  
trepida o non trepidare per me  
puoi anche dirmi o non dirmi  
che ne vale la pena.  
Ma intanto osserva questa mia pena  
che mi chiama all'impresa.  
Soffri o goditi la scena  
di me che parto  
- la paura arresa -

a dare l'assalto  
al dolore paludoso che cresce.  
Forse non se ne esce  
forse cadrò nel salto  
ma tu scegli uno spalto  
chinati sulla scoscisa  
di quella mattina inebriata  
quando drogato di pensieri amici  
tenterò la mia impresa)

Con tutto il garbo degli incubi migliori  
antagonisti e catastrofi di cieli  
s'inchineranno a persuadermi  
della loro confessione.  
Tentare l'impresa di lasciarsi tentare  
e con gesto di terribile armistizio  
sospendere il giudizio,

assaporando il tremito delle mani  
e l'avvampare di un nuovo pallore  
come sorsi di sudato liquore.

Darsi tutto all'esercizio  
di non affrettare la fine  
di questo estremo inizio.

\*

## **FINE DI ROMANZO**

Ora che è sola chi la consolerà  
D'essere sola?  
Se lo chiedeva mentre, solo,  
la fuggiva, consolato dalla sua pietà.

\*

## **LETTERA A UN AMICO SUI TEMPI PRESENTI**

Hai visto come prospera lo spasso  
della pingue combutta dei sognatori  
che danno di piglio alla penna  
per comporre in gran stile alti tesori?

Non hai visto perché odi la baruffa.  
Ti volgi altrove o peggio fai lo struzzo.  
Tropo fracasso? E ti turi le orecchie.  
Tropo fracasso, e poi sudore germi puzzo.

Rivoluzioni, morti, abusi? Cose vecchie.  
Non è mai colma la misura.  
Non la finisci mai di camuffare  
da indifferenza la paura.

E la tua paura, come i pericoli  
sempre meno temibili,  
sempre più ridicoli,  
immeschinisce e non ha brividi.  
Ha vaghi malcontenti risolvibili.

Se Don Abbondio almeno  
(quell'essere umano)  
rischiava la sua unica  
- e lo sapeva - pelle,  
tu non rischi che la tua mano,  
a rischio d'uscire fangosa  
dalla contemporanea, falsa contesa.

Dalla mischia tranquilla: dal pantano.

Che pena vederti affogare  
dentro l'oro raggranellato  
purissimo di un'aristocrazia  
venata di rinunce soddisfatte  
orgogliosa delle piccole sconfitte  
cui il decoro persuasa la costringe.

Sapessi quanto è duro non averti al fianco  
tu fresco ironico beffardo  
e io affannato, in mezzo al branco,  
a non rassegnarmi a vivere felice  
dentro il fuoco incensato del ricordo,  
né tantomeno a sguazzare come la fenice  
nel bel mezzo di morti e resurrezioni  
troppo simili alle parole dei motti e delle canzoni  
di chi non si conosce e si piace  
e senza parlare dice dice dice

#### **Notizia.**

**Paolo Maccari** è nato a Colle di Val d'Elsa (Siena) nel '75. Si è trasferito diciottenne a Firenze per frequentare l'Università, presso la quale svolge attività di ricerca. Nel 2000 ha pubblicato la raccolta di versi *Ospiti* (con prefazione di Luigi Baldacci) a cui sono stati attribuiti il premio "Bagutta Opera Prima" e il premio "Città di Pisa". Nel 2006 è uscita una plaquette, *Mondanità* ("Premio Città di Biella", finalista "Premio Dessì"), anticipazione di un libro più corposo ormai pronto e prossimo all'uscita. Ha curato una ristampa di *Rarefazioni e Parole in libertà* di Corrado Govoni e il carteggio tra Romano Bilenchi e Paolo Cesarini *È bene scrivere poco*. È autore di un'ampia monografia, scaturita dalla tesi, su Bartolo Cattafi: *Spalle al muro*. Collabora, con saggi e articoli militanti sulla prosa e sulla poesia del Novecento, a vari periodici, «L'indice dei Libri», «Poesia», «La rivista dei libri».

Se si potessero misurare i balzi dell'attenzione, il lavoro dei muscoli oculari, i moti pendolari dell'anima e tutti gli sforzi ai quali un individuo che cammina per strada deve sottoporsi per non essere travolto... Il problema era filtrare la voce, svincolare la fitta delle braccia, riportare le parole al proprio posto.

Suppongo che sia così che si conservi la specie, ci sono stelle dure, puntute, appese basse sulle nostre teste. Le altre erano state abbattute fino ai prefabbricati, tane discrete, nuovissimi traffici.

\*

Si pensa sia frutto del caso  
se il sentimento balza  
privo di ogni incertezza.  
Gli innamorati si amano senza  
alcun merito. Nessuno più di loro  
conosce l'evidenza e i loro occhi  
vanno in coda all'infinito. I campioni, poi, vanno  
ciechi su più strati, e contemporaneamente.

\*

## **NET MEETING**

I

Talvolta vi penso come semplici pedoni, è orribile, lo so, ma è l'olfatto a tradirmi, l'odore che rimbalza sul servizio informatico. Eppure, quando vi tocco, col peso della schiena sui polmoni, dopo reticoli, lucchetti e password, rimonto l'orlo del corpo a pezzi.

II

Hanno evitato accuratamente la strada  
della tenerezza. Trovano un complice  
gradito nell'altro corpo, anche  
se l'acqua sa un po' di malessere.  
Li sogno con le mani inarcate  
e sulla pancia ho una grazia  
insuperabile, senza animo.  
Non solo il cielo mette a nudo i numeri,  
le figure.

\*

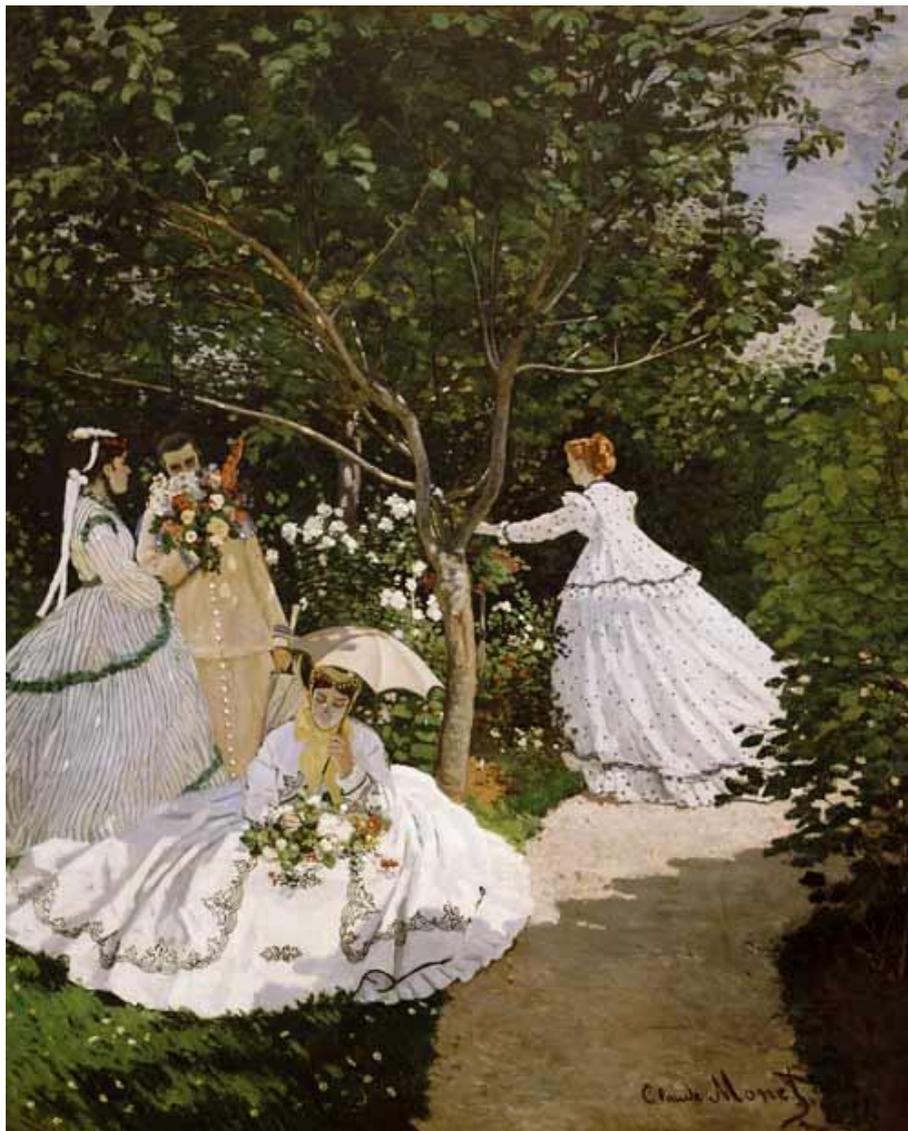
*Guardai indietro, dicono, per curiosità  
ma, curiosità a parte, potevo avere altri motivi.*

A quest'ora, di notte, il buio non ha fretta, resiste  
in ogni angolo. È scolpita come l'acqua nella botte  
che non ha un posto preciso. A casa non ci sono  
gatti, ribalte, mappamondi, ma vestiti di serie in armadi  
di serie. Forse scrive un diario puntuale – non baciare – e dietro  
al paravento so per certo di una foto dove non trattiene  
né il gesto né il respiro. Da fuori il luccichio  
delle calze, la pelle soda, rasata sul gonfiore. Dentro è tutto  
un vuoto ben curato. Tengo il sesso per un angolo.

(lei parla con la voce mozza e cretina dei corpi destinati al massacro)

\*

Molti se ne sono andati, singoli individui,  
famiglie intere, generazioni di tetti a punta  
che si spingono. In sogno li dipingo  
alla Van Dick, con una luna poco  
lunare. Tubature, soppalchi,  
pareti non sono più che rammendi.  
Lo spazio dà rilievo al soggetto,  
una civetteria dell'epoca, una fine  
di diaboliche impertinenze.  
Le stagioni morte diventano eterne  
e durano sempre più a lungo. Vanno  
ripetendo che hanno avuto un cuore  
con gli occhi fissi al sogno. Ma la vita  
mica è una questione di cuore.



Claude Monet (1840-1926), *Donne in giardino* (1866 circa)

## DONNE IN GIARDINO

Da qualche parte tutto è iniziato. Ci vogliono  
anni, qualche svago,  
    unico nel suo genere, vetri  
e cardini alle porte, salotti oltre  
l'eternità, donne belle e con la mente a posto.  
Per esempio un quadro con signore in giardino. Per la felicità  
della ricerca la scena è di genere, le foglie  
non cambiano forma nel più bianco gesso  
forestale. Contare i giorni, lì dentro, è un fatto  
privo di senso. Stanno persino riflettendo, ma non  
nella nostra direzione. Nastri, parasole,  
pois, possono accogliere la fine, ma non in ogni  
modo. La vita? Se mantiene le promesse. L'immagine  
non è affatto innocente: a terra sogna un grande  
numero sotto un sole occidentale che fila e che turbina.

**Notizia.**

**Mary B. Tolusso** è nata nel 1966, vive tra Trieste e Milano dove lavora come giornalista.

Ha pubblicato i volumi di poesia *Cattive Maniere* (Campanotto, 2000), *L'inverso ritrovato* (Lietocolle, 2003, Premio Pasolini 2004). Svolge attività di consulente editoriale e collabora con diverse riviste e quotidiani.

Dirige la rivista "Almanacco del ramo d'oro" (Il ramo d'oro, Trieste) e collabora alla nuova edizione dell'"Almanacco dello Specchio" (Mondadori).

Sue poesie sono uscite su varie riviste tra cui "Nuovi Argomenti", "Lo Specchio", "Daemon", "Gradiva".

## FESTA DI CAPODANNO

•

l'ossigeno nelle vasche

il colore arancio  
per l'erba notturna

mangia più lentamente, mastica bene, che tornano,  
sono fuori a comprare pigmenti,  
violetto per le palpebre  
nel perimetro

tossiscono le volpi  
dietro le sagome a forma di salici  
le canalette di scolo  
con le esche,  
le luci a forma di stelle

torna di moda la carità  
vodka e medicinali,  
tornano i fili per stendere  
sui terrazzini

tossiscono i bambini  
nelle inquadrature  
non c'è più niente da credere  
basta guardare

••

le auto sopra il ponte  
nel perimetro  
cassette di babbo natale  
luci accese per occupare

quanta notte ho sognato bevuto mangiato  
quanta notte ho pregato bevuto mangiato

vomito  
dolcemente  
l'anno passato

notte monoporzione

un unico strappo e notte  
nutriente, veloce  
a disposizione

le cosce spalancate

finoltre il Centro Assistenza Anziani

armare le telecamere  
cliccare sui desideri  
*sono già qui*  
qualcuno ci dica che cosa fare

•••

brucia vomito e mezzanotte, resti animali, pròtesi  
sui lastroni

fuochi egizi  
con materiali da imballo, carcasse  
con pelliccia, nastri, bottiglie  
e bucce

costa ossigeno  
e benzina, ma iridescente è il giorno  
prima ancora

freschi i bulbi oculari,  
i colori nello spettro  
prima ancora

dal giallo  
così intensamente ti penso  
al violetto  
che sfinisce

la sagoma con lunghe gambe,  
fiorisce il contorno  
nero e sangue,  
le corna arcuate

per le foto con i cellulari  
per mandarle ai tuoi cari lontani domani  
uno dell'uno del duemilaeotto

era del minotauro  
era delle pattinatrici  
era dei roghi egizi  
con piramidi di immondizie  
era dei salici lungo il perimetro  
buttati  
come per un forte vento  
verso l'alba

••••

finché non si ferma la notte  
tocca a te,

tu dici perdono, dici condanna  
con la stessa stressante emozione

proclamano il vincitore

tu dici rugiada, dici forra, dici ametista  
prima di salire le scale  
con i giacconi e le sciarpe di lana  
per la visione dei roghi

distribuiscono mani  
generi di conforto  
con pieghevoli illustrativi  
per domani – riaprono:

desideri monoporzione  
sottocosto,

tu stai pensando,  
tu stai male

surriscaldano i muscoli  
nel recinto, colori giallo e fucsia,  
con tutto l'ardore che manca

vai a guardare  
il ponte con le automobili,  
con le novantuno parole del gioco  
e il numero diciotto  
compri riso e una confezione  
di fiducia  
il resto in sms  
firmati "*con umiltà, tuo gm*"

•••••

distingue l'ora la freccia delle date  
nell'anno che appena nato già estingue  
la sua poca luce

e rossi AUGURI! dissangua il display  
mimetizzato ruggine  
fortemente voluto dall'assessorato  
sotto le arcate-ricordo dell'età industriale

dello stesso colore  
l'acqua scorre, anche il parapetto

pare scorrere per effetto dei fari  
sui pochi appoggiati non che aspettano  
non che salutano qualcuno  
dentro la luminescenza  
gialla, che toglie il cielo,  
e ammanta ponte e parcheggio,

che aumenta il nero dei campi  
findove le onde rotte dell'aratura  
hanno interrato l'erba

senza più buio vero  
ma solo sguardo attraverso la grata

nella cantina dove un uomo accumula cavi  
arrugginiti, fusibili, vecchi estintori, bobine  
dalle fabbriche incustodite dove cerca,  
cerca, non trova altro che cose  
abbandonate - quella sua età, l'invasione  
di quando era giovane -  
le porta a casa - è la sua  
casa

.....

delta del silenzio, dell'ascendere  
del nero a luce curvatura  
perfetta

nello smarrimento, nella distanza

vengono per ardere i fuochi, già ubriachi  
di vino e di speranza  
che si ripeta

portano i bambini  
perché una volta è accaduto,  
il buio che s'inconca  
nello stupore di fiamma

la facciata dell'ospedale, le pareti  
incurvate dal fiato  
che nutre i macchinari

qualcuno che soffi tre volte  
tre trilli  
sullo zero a zero, per questa notte  
almeno, per questa notte

il latte nei bicchieri, il tichettio  
nel pane

dimenticato dalle inservienti

a questo pensano senza sapere  
a cosa pensano mentre vengono  
per fare fuoco  
armano mani di bambini  
perché scoppi il seme  
pieno di lacrime  
e sazi il male  
con cifre

**Notizia.**

**Gian Mario Villalta** è nato nel 1959 a Pasiano (Pordenone). Laurea in Lettere a Bologna, insegna in un liceo scientifico dal 1984. È direttore artistico della manifestazione letteraria pordenonelegge.it.

Ha pubblicato le raccolte di poesia: *Altro che storie!*, Campanotto (Udine 1988); *Vose de Vose/ Voce di voci*, Campanotto (Udine 1995); *L'ass ingrevà de la tera/ L'asse storto della terra*, in *Cinque poeti in dialetto veneto*, "In forma di Parole", III, 1998 nel dialetto di Visinale. In italiano: *L'erba in Tasca*, Scheiwiller (Milano, 1992); *Malcerti animali* in *Poesia Contemporanea*, Terzo Quaderno Italiano, edito da Guerini e Associati (Milano 1992); *Nel buio degli alberi*, Circolo Culturale di Meduno (Meduno 2001).

Numerosi gli studi e gli interventi critici su rivista e in volume - tra questi: Andrea Zanzotto, *Le Poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, "I Meridiani" Mondadori (Milano 1999); Andrea Zanzotto, *Scritti sulla letteratura*, a cura di Gian mario Villalta, Mondadori (Milano 2001).

Il suo primo libro di narrativa, *Un dolore riconoscente*, è uscito presso Transeuropa (Editori Associati), Milano, nel 2000. Poi è venuto il romanzo *Tuo figlio* (Mondadori) nel febbraio 2004, e un secondo romanzo, *Vita della Mia vita* (Mondadori 2006). Del 2005 è il saggio *Il respiro e lo sguardo*. Un racconto della poesia italiana contemporanea (Rizzoli, Milano).

Del 2007 è la pubblicazione del volume di poesia *Vedere al buio*, che ha inaugurato la collana "Arte poetica" dell'editore Sossella di Roma.

*I TRADOTTI*

**PIERRE ALFERI**

***LE ANDATURE NATURALI***

**2 (dissipazione)**

2.

un apparecchio a forma di scatola  
che non fa nessun rumore  
su cui non si vede muoversi niente  
perforato da piccoli buchi a cui si può avvicinare  
la mano senza sentire niente  
che ci si dimentica di spegnere mentre  
non ci si dimentica di accenderlo  
è un umidificatore  
dell'aria.

**7 (traslazione)**

3.

oppure avvicinandosi in macchina ad un campo  
di grano – di mais – di tratteggi che fanno massa  
blocco – macchia – caos quando  
le linee di fuga tra  
i solchi (la più semplice  
figura imposta) all'improvviso  
compaiono, poi scompaiono, annodate  
in mazze: lettura in cui  
la chiarezza  
non è questione di profondità  
e d'analisi ma di velocità  
e d'angolo.

**10 (arretramento)]**

1.

forse un movimento di arretramento che precede e prolunga  
un gesto da assalitore, quando inseguendo una palla  
nell'acqua si crea un'onda e lo allontana o quando l'aria  
spostata fa volteggiare il granello di polvere brillante  
a cui si avvicinava la mano, diventato per l'ameba  
riflesso e per le antenne di lumaca, le unghie  
retrattili, potrebbe imporsi come un tratto  
del carattere se l'autentica discrezione  
in effetti non cancellasse i tratti man mano che aumenta

la distanza.

[...]

3.

*a E.H. & O.C.*

un buco al centro della volta produce  
quando si apre la porta di bronzo  
un richiamo d'aria in questo *bel monumento*  
che ci riporta *indietro così lontano* –  
da nessuna parte: puro ritorno, incessante, né da  
né a, piuttosto un bel rivolgimento, dal momento che  
ciò che commemorava, l'ha  
eclissato o perlomeno convertito  
in catastrofe nel giorno dell'inaugurazione;  
e l'iscrizione che testimonia – vale a dire  
testimonia una dimenticanza e una serie  
di riutilizzazioni – come tutte le frasi lette  
per la prima volta, con la testa  
rovesciata, decifrando a fatica,  
fa indietreggiare la lingua.

[Da: *Les allures naturelles*, Paris, P.O.L.. traduzione di Michele Zaffarano.]

**Notizia.**

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre\\_Alf%C3%A9ri](http://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Alf%C3%A9ri)

## MARCO ANTONIO CAMPOS

### *FORESTIERO SULLA TERRA*

#### ÁLBUM INFANTIL

En fotografías de los años cincuenta,  
a Carlos puede vérselo con cara  
de angustiado o de tristemente escéptico,  
que luego borraría del todo.  
Ricardo tiene ojos de tigre listo  
para lanzarse a través de la selva  
o a la calle o adonde fuese.  
Gabriela disfraza de gorrión en fresno  
porque las hojas son ala natural.  
Él mira en el álbum el niño que fue:  
el niño gesticula, grita, golpea, hace  
ademanes, anhela ser visto, siempre  
y nada más y siempre, el gran payaso.  
Ve lo mal que vestían, si vestir es eso,  
y si la ropa ésa. Ve la casa agrietándose,  
ve la cara y la casa.

Andando el tiempo ha andado por el mundo.  
No cambió, o mínimamente, de cara,  
de máscaras o de hábitos. Sólo una leve  
tristeza, sólo un leve dolor que le ha minado,  
que le ha sangrado el cuerpo, el corazón, el alma,  
como si hubiese enfrentado parsimoniosas fieras,  
como si hubiese cabalgado ferozmente solo  
entre las patas de los caballos.

\*

#### ALBUM INFANTILE

Nelle fotografie degli anni cinquanta,  
Carlos lo si può vedere con la faccia  
da angosciato o da tristemente scettico  
che poi avrebbe cancellato del tutto.  
Ricardo ha gli occhi di tigre pronta  
a lanciarsi attraverso la selva  
o in strada o dovunque sia.  
Gabriela è mascherata da passero sul frassino  
perché le foglie sono ala naturale.  
Egli guarda nell'album il bambino che è stato:  
il bambino gesticola, grida, colpisce, fa  
dei cenni, anela di essere visto, sempre  
e nient'altro e sempre, che gran pagliaccio.

Vede come vestivano male, se quello è vestire,  
e se quelli indumenti. Vede la casa che si screpola,  
vede la faccia e la casa.

Con l'andar del tempo è andato per il mondo.  
Non è cambiato, o minimamente, di viso,  
di maschere o di abitudini. Solo una lieve  
tristezza, solo un lieve dolore che lo ha minato,  
che gli ha fatto sanguinare il corpo, il cuore, l'anima,  
come se avesse affrontato parsimoniose fiere,  
come se avesse cavalcato ferocemente solo  
tra le zampe dei cavalli.

\*\*

## CINE ERMITA

Claro y caro era el mundo para él.  
Claro e insólito el filme con la figura del héroe.  
Combatiente o artesano, trapecionista o estudiante,  
da lo mismo, y no importa.  
La primera película inicia  
a las cuatro veintiocho de la tarde,  
y los rasgos del niño se transfiguran en héroe,  
y da lo mismo, y qué importa, bailar a lo  
Astaire o lo Kelly, ser vaquero a lo Wayne,  
el gran chulo a lo Gassman.  
Relatos e historias (no lo ignora el niño)  
se han hecho para él,  
y en qué forma, y formidablemente, claro.  
Ríelo y llóralo en el melodrama nacional,  
extravíalo de frente y de perfil en el perfil  
italiano de Gina Lollobrigida o en la alba  
desnudez de Carrol Baker,  
abúrrelo con Disney o con filmes  
donde el protagonista es elefante o perro,  
diviértelo, en fin, del todo, distráelo, en fin  
– mientras afuera, sobre Revolución,  
se lee en enormes letras: CINE ERMITA,  
y el tren eléctrico color pajizo enfila hacia  
el sur,  
y llueve,  
y la larga lluvia de agosto  
se alarga y cae desde las goteras, y el agua  
se mezcla en el pavimento oscuro  
con el lodo o con aceite blando o espeso,  
y en el asiento trasero del tren eléctrico  
despierta el niño, se despereza, y mete  
el dinero en el bolsillo roto del pantalón.

\*

## CINEMA ERMITA

Chiaro e caro era il mondo per lui.  
Chiaro e insolito il film con la figura dell'eroe.  
Combattente o artigiano, trapezista o studente,  
fa lo stesso, e non m'importa.  
La prima pellicola inizia  
alle quattro e ventotto del pomeriggio,  
e i lineamenti del bambino si trasfigurano in quelli dell'eroe,  
e fa lo stesso, e che importa, ballare  
alla Fred Astaire o alla Gene Kelly, essere cow-boy alla John Wayne,  
bullo alla Gassman.  
Racconti e storie (non lo ignora il bambino)  
sono stati fatti per lui,  
e in che modo, e formidabilmente, certo.  
Ridi di lui o piangilo nel melodramma nazionale,  
perdilo di fronte e di profilo nel profilo  
italiano di Gina Lollobrigida o nella nivea  
nudità di Carrol Baker,  
annoialo con Disney o con film  
dove il protagonista è elefante o cane,  
divertilo, infine, completamente, fallo distrarre, insomma  
– mentre fuori su Rivoluzione,  
si legge in lettere enormi CINEMA ERMITA,  
e il treno elettrico color paglierino si dirige verso  
il sud,  
    e piove,  
e la lunga pioggia di agosto  
si allunga e cade dalle fessure, e l'acqua  
si mescola nella pavimentazione scura  
con il fango e con l'olio morbido o denso,  
e sul sedile posteriore del treno elettrico  
si sveglia il bambino, si stiracchia e mette  
i soldi nella tasca rotta dei pantaloni.

\*\*

## MI CASA QUEMADA

Yo tenía una casa. Yo tuve una casa en Pinos 8.  
Era una casa de portón y muros altos, una casa  
donde la gruesa Epifania nos servía algo para  
simular que se tiene algo en el estómago, donde  
guardaba entre páginas de libros el viaje golondrino  
para esperar el viaje, donde  
en los estantes del librero mal mirábamos  
la Enciclopedia Barsa y el azul del *Tesoro*, donde  
a fines de los cincuenta se reunía ávida  
la familia de tarde a las cinco en el comedor

para reconocerse en la vida y las historias  
en blanco y negro de melodramas que veía  
en una rústica televisión de bulbos, donde  
madre nos hablaba de la ciudad del centro en que moró  
como de un lugar donde las víboras alargan  
el cuello en comedores y salas, prestas a perforar,  
con afilados dientes, alma, corazón y cuerpo  
de amigos y enemigos no menos emponzoñados,  
ah esa casa, en alboroto continuo por escaramuzas y pleitos  
que armábamos de nada los hermanos, donde  
solidario conmigo mismo solía jugar solitario  
con dados y barajas o leer historietas  
de vidas ejemplares o heroicas o amores juveniles, o  
vislumbraba en la adolescencia como nube y nube,  
imágenes y metáforas y símiles  
de poemas de Lorca y de Neruda, o el saludo y  
la sonrisa y el perfecto nueve de Beatrice di Folco Portinari, o  
las caminatas impetuosas de Rimbaud por el África terrible, o  
escenas, en grabados de Doré, del Antiguo y  
el Nuevo Testamento, o navegaba en la nave de Odiseo  
creyendo posponer en las mareas la vuelta a Ítaca,  
ah mi casa, donde lloré sin darme el pésame  
la pérdida del primer amor como la pérdida del reino,  
donde vi brillar el espejismo de una vida artística,  
donde supe que un sujeto como yo, sujeto siempre  
a la culpa y a la Culpa, sólo sabe  
de paraísos sin luz, ah esa casa,  
esa casa se quemó completamente,  
se quemó en el 2000 completamente,  
se quemó con los años de infortunio,  
con imágenes armadas en la noche  
en el teatro del sueño, donde a personajes  
femeninos los solía llamar la reina o la alegría.  
Yo era un muchacho delgado, alto y fuerte pero  
también muy tímido, y tenía como el aire melancólico.

\*

## LA MIA CASA BRUCIATA

Io avevo una casa. Io ebbi una casa in via Pinos, 8.  
Era una casa col portone e i muri alti, una casa  
dove la grassa Epifania ci serviva qualcosa per  
fingere che si ha qualcosa nello stomaco, dove  
conservavo tra pagine di libri il viaggio della rondine  
per aspettare il viaggio, dove  
negli scaffali della libreria mal vedevamo  
l'Enciclopedia Barsa e l'azzurro del *Tesoro*, dove  
alla fine degli anni cinquanta si riuniva avida  
la famiglia di pomeriggio alle cinque nel tinello  
per riconoscersi nella vita e nelle storie

in bianco e nero di melodrammi che vedeva  
in una rozza televisione a valvole, dove  
mamma ci parlava della città del centro dove aveva abitato  
come di un luogo dove le vipere allungano il collo  
in tinelli e sale, pronte a perforare,  
con affilati denti, anima, cuore e corpo  
di amici e nemici non meno avvelenati,  
ah quella casa, in continuo subbuglio per scaramucce e liti  
che scatenavamo per un niente noi fratelli, dove  
solidale con me stesso solevo giocare solitario  
con i dadi e le carte o leggere fumetti  
di vite esemplari o eroiche o amori giovanili, o  
intravedevo nell'adolescenza come nuvola e nuvola,  
immagini e metafore e similitudini  
di poesie di Lorca e di Neruda, o il saluto e  
il sorriso e il perfetto nove di Beatrice di Folco Portinari, o  
le camminate impetuose di Rimbaud nell'Africa terribile, o  
scene, nelle illustrazioni di Doré, dell'Antico e  
Nuovo Testamento, o navigavo sulla nave di Odisseo  
credendo di rimandare nelle maree il ritorno a Itaca,  
ah casa mia, dove piansi senza farmi le condoglianze  
la perdita del primo amore come la perdita del regno,  
dove vidi brillare il miraggio di una vita artistica,  
dove seppi che un soggetto come me, soggetto sempre  
alla colpa e alla Colpa, solo sa  
di paradisi senza luce, ah quella casa,  
quella casa bruciò completamente,  
bruciò nel 2000 completamente,  
bruciò con gli anni di sventura,  
con immagini montate nella notte  
nel teatro del sogno, dove i personaggi  
femminili li solevo chiamare regina o allegria.  
Io ero un ragazzo magro, alto e forte ma  
anche molto timido, e avevo come un'aria malinconica.

\*\*

#### SONIA EN EL INVIERNO DE 1981

Busco precisar a esta hora de la noche  
*ese instante* del invierno azul, cuando al salir  
de clases de la universidad nos vimos casualmente  
frente a la biblioteca porque desde hacía años  
en el fondo anhelábamos vernos.  
Inclinaste un poco la cabeza  
y el aire leve de las hojas mínimas  
de las jacarandas murmuró verde la lengua  
de los pájaros que venían del ártico.  
Para mí fuiste (y seguirás siéndolo) el invierno azul.  
¡Qué de cuándo y cómo yo viví por ti como si fuera uno!:  
los cafés de Insurgentes a las cinco de la tarde,

los bares semivacíos de San Ángel que nosotros  
colmábamos, los paseos en el claustro y el jardín  
de la iglesia de Santo Domingo en Mixcoac,  
las caminatas bajo los fresnos en la calle de Goya,  
las rimas de poetas ingleses que al leerlas – que al  
*oírlas* – nos sabían a mar,  
las baladas baladíes de vanos baladistas  
que escuchabas en discos y casets,  
aquello, aquello que pudimos compartir,  
que hubiéramos querido compartir  
– si no hubiéramos apostado puerilmente  
la mala carta o pensar que podíamos soportarnos  
los domingos siete sin que el hígado reventase.  
Tu perfecto rostro oval estaba hecho de la  
Geometría de la luz, pero no de los adioses.  
Tu cuerpo de veinte años se extendía  
sobre la hierba y la tierra incendiadas.  
Era una rosa abierta para la creación del mundo.  
¡Cuánto hubiera dado por más! ¡Por algo más!  
No había tiempo que perder, y lo perdimos.

No hay fotografía, Sonia, que precise  
la gran belleza de *ese* preciso instante,  
pero ni *ese* primer instante, ni los meses compartidos,  
valió, créemelo, el sufrimiento de ese año,  
el terrible sufrimiento de ese año.

Y palomas picotean el grano que les echo.

\*

#### SONIA NELL'INVERNO DEL 1981

Cerco di precisare a quest'ora di notte  
*quell'istante* dell'inverno azzurro, quando all'uscita  
dalle lezioni dell'università ci vedemmo casualmente  
di fronte alla biblioteca perché da anni  
in fondo desideravamo vederci.  
Chinasti un po' la testa  
e il lieve vento delle piccole foglie  
delle jacarande mormorò verde la lingua  
degli uccelli che venivano dall'artico.  
Per me fosti (e continuerai a esserlo) l'inverno azzurro.  
Da quando e come vissi per te come se fosse l'unico!  
i caffè di via Insurgentes alle cinque di sera,  
i bar semivuoti di San Ángel che noi  
riempivamo, le passeggiate nel chiostro e nel giardino  
della chiesa di San Domenico a Mixcoac,  
le camminate sotto i frassini in via Goya,  
le rime dei poeti inglesi che al leggerle – che  
all'*udirle* – ci sapevano di mare,

le banali ballate di inutili ballatisti  
che ascoltavi in dischi e in cassette,  
quello, quello che avremmo voluto condividere  
– se non avessimo puntato scioccamente  
sulla carta sbagliata o pensato di poter sopportare  
le nostre idiozie senza che ci scoppiasse il fegato.  
Il tuo perfetto volto ovale era fatto della  
geometria della luce, ma non degli addii.  
Il tuo corpo di vent'anni si stendeva  
sopra l'erba e la terra incendiate.  
Era una rosa aperta per la creazione del mondo.  
Quanto avrei dato per di più! Per un po' di più!  
Non c'era tempo da perdere, e lo perdemmo.

Non c'è fotografia, Sonia, che definisca  
la grande bellezza di *quel* preciso istante,  
ma né *quel* primo istante, né i mesi condivisi,  
valsero, credimi, la sofferenza di quell'anno,  
la terribile sofferenza di quell'anno.

E le colombe beccano i chicchi che butto loro.

\*\*

## CEFALONIA

Era agosto. Era 1988.  
Yo veía desde lejos, como si estuviera  
en cubierta, la línea verde, la línea larga  
verde y sinuosa de la isla de Ítaca.  
Oía el silbido de las embarcaciones  
a punto de partir.

Bajo el sol en fuego de las cuatro de la tarde  
a diario subía la colina para contemplar Ítaca  
y oía los versos de los líricos arcaicos en el murmullo  
de plata de los olivos. E imaginaba Ítaca.

En los caseríos de la isla miraba a las ancianas  
tejer asiduas a la hora del atardecer y a los viejos  
hablar como sólo lo hace el rumor de las olas.  
Oía pláticas de los ancianos (que me *sonaban*  
pero no entendía) frente a puertas y ventanas  
de pequeñas casas albas que fulguraban más  
con la fulguración del sol. E imaginaba Ítaca.

Con dos barcelonesas en las noches  
cenaba cordero y ensalada,  
mal gustaba del vino de resina, y decía que sí,  
con seguridad decía que al día siguiente  
me embarcaría hacia Ítaca: me esperaba el barco

en el que iría a la isla que era el final de la navegación.  
La isla donde pensaba llegar. La isla  
donde siempre pensé llegar.  
Pero al alba siguiente posponía el viaje  
para el alba siguiente y al alba siguiente  
para el otro día. Mientras tanto,  
subía a diario las colinas, visitaba en el bus  
precipitados pueblos, saludaba  
de mañana a los recién llegados,  
los despedía al partir, y miraba  
de tarde desde la colina  
la costa esmeralda y ligeramente sinuosa  
de la isla de Ítaca.

\*

## CEFALONIA

Era agosto. Era il 1988.  
Io vedevo da lontano, come se stessi  
in coperta, la linea verde, la linea lunga  
verde e sinuosa dell'isola di Itaca.  
Udivo il fischio delle imbarcazioni  
sul punto di partire.

Sotto il sole infuocato delle quattro di pomeriggio  
salivo giornalmente sulla collina per contemplare Itaca  
e udivo i versi dei lirici arcaici nel mormorio  
d'argento degli ulivi. E immaginavo Itaca.

Nei villaggi dell'isola guardavo le anziane  
tessere assidue nell'ora del crepuscolo e i vecchi  
parlare come solo lo fa il rumore delle onde.  
Udivo le conversazioni degli anziani (che mi *suonavano*  
ma non capivo) di fronte a porte e finestre  
di piccole case bianche che folgoravano ancor più  
con la folgorazione del sole. E immaginavo Itaca.

Con due ragazze barcellonesi di sera  
cenavo con agnello e insalata,  
non sopportavo il vino di resina, e dicevo di sì,  
sicuramente dicevo che il giorno dopo  
mi sarei imbarcato per Itaca: mi aspettava la nave  
su cui sarei andato nell'isola che era la fine della navigazione.  
L'isola dove pensavo di arrivare. L'isola  
dove sempre pensai di arrivare.  
Ma all'alba seguente rimandavo il viaggio  
per l'alba seguente e all'alba seguente  
per l'altro giorno. Nel frattempo,  
salivo giornalmente sulle colline, visitavo in pullman  
paesi precipitati, salutavo

la mattina i nuovi arrivati,  
mi congedavo da loro alla partenza, e guardavo  
di sera dalla collina  
la costa smeraldo e leggermente sinuosa  
dell'isola di Itaca.

\*\*

#### INSTRUCCIONES DE MACBETH EN BUENOS AIRES

«Ya lo saben ustedes o apréndanselo de memoria:  
para guerrilleros y subversivos son costumbre y goce  
los deportes del clavatismo y de la natación»,  
pronunció el alto oficial de la Marina  
esa fría y húmeda mañana de julio  
de mil novecientos setenta y siete  
a los integrantes del Grupo de Tarea.  
Detrás de él colgaban los retratos  
de los tres generales en jefe de la Junta Militar.  
«Por eso, para que los subversivos no olviden  
ni placeres ni hábitos, los subimos en el avión,  
y desde muy alto en el aire los arrojamos al río.  
Ya hemos realizado la práctica con cinco mil».

\*

#### ISTRUZIONI DI MACBETH A BUENOS AIRES

«Lo sapete già, se no imparatelo a memoria:  
per guerriglieri e sovversivi sono un'abitudine e un piacere  
gli sport del tuffo e del nuoto»,  
sentenziò l'alto ufficiale della Marina  
quella fredda e umida mattina di giugno  
del millenovecentosettantasette  
ai componenti del Gruppo di Tarea.  
Alle sue spalle pendevano i ritratti  
dei tre generali in capo della Giunta Militare.  
«Per questo, affinché i sovversivi non dimentichino  
né i piaceri né le abitudini, li facciamo salire sull'aereo,  
e da molto in alto li scagliamo nel fiume.  
Abbiamo già sperimentato questa pratica su cinquemila».

\*\*

## RUE DE PRINCE

Quando quis tirar a máscara,  
Estava pegada à cara.  
Quando a tirei e me vi ao espelho,  
Já tinha envelhecido.  
ALVARO DE CAMPOS, *Tabacaria*

«No me es dable imaginar infierno o paraíso  
Imágenes de salvación y de condenación terminan  
siendo en los libros buena o mala literatura  
Raros paraísos, tristes purgatorios y largos infiernos  
es lo único habitable en este mundo, que más parece  
un set que un director de cine ordena y señala  
los lugares dónde deben colocarse actores, actrices,  
extras, camarógrafos, luces, micrófonos, diferentes pantallas,  
paisaje o decoración efímeros, hasta que un asistente idiota,  
modificando las indicaciones, arruina la escena y también el filme»,  
el forastero se oye a sí mismo hablarle a amigos quebequenses  
en la acera del café-resto Veranda

El sol cae obstinadamente sobre la calle,  
y la humedad se pega, pegostea la piel,  
hace difícil la respiración, cuando así, así  
de pronto llega el viento, pega, golpea con la mano dura,  
golpea, echa abajo las mesas de la calle,  
y la clientela huye, huye de aceras y terrazas,  
se refugia en el interior de los locales, pero  
de pronto llega en ráfagas la tormenta,  
una y otra vez, y una y otra vez regresa el sol,  
regresa el viento, regresa la tormenta

Los amigos quebequenses se despiden  
Dentro del establecimiento, solo,  
al lado del ventanal, con un café espresso  
a mano izquierda, mirando lo que queda de la calle,  
el forastero se dice, que a lo largo de los años,  
como los cambios de clima, fueron  
cayéndose – acabándose – las máscaras  
y ya es difícil cambiar el personaje

\*

## RUE DU PRINCE

Quando quis tirar a máscara,  
Estava pegada à cara.  
Quando a tirei e me vi ao espello,  
Já tinha envelhecido.  
ALVARO DE CAMPOS, *Tabacaria*

«Non mi è possibile immaginare inferno o paradiso  
Immagini di salvezza o di condanna finiscono  
per essere nei libri buona o cattiva letteratura  
Rari paradisi, tristi purgatori e lunghi inferni  
sono gli unici abitabili in questo mondo, che più assomiglia  
a un set che un regista ordina e indica  
i luoghi dove devono mettersi attori, attrici,  
comparse, cameraman, luci, microfoni, diversi schermi,  
paesaggi o scenografia effimeri, finché un assistente idiota,  
modificando le indicazioni, rovina la scena e anche il film»,  
il forestiero sente se stesso parlare ad amici quebecchesi  
sul marciapiede del Café Resto Veranda

Il sole cade ostinatamente sulla strada,  
e l'umidità si appiccica, penetra nella pelle,  
rende difficile il respiro, quando così, così  
all'improvviso arriva il vento, picchia, colpisce con la mano dura,  
colpisce, butta giù i tavolini della strada,  
e la clientela scappa, scappa da marciapiedi ed esterni di bar,  
si rifugia all'interno dei locali, ma  
all'improvviso arriva a raffiche la tempesta,  
più volte, e più volte ritorna il sole,  
ritorna il vento, ritorna la tempesta

Gli amici quebecchesi se ne vanno  
Nel locale, solo,  
vicino alla finestra, con un caffè espresso  
nella mano sinistra, guardando ciò che resta della strada,  
il forestiero si dice, che col passare degli anni,  
come i cambi di clima, andarono  
cadendo – finendo – le maschere  
ed è ormai difficile cambiare il personaggio.

\*\*

## LOS REBELDES

Llegaron diciendo lo que no fuimos capaces de decir.  
Algo falló, de veras, algo nos faltó.  
Tal vez audacia, convicción, coraje. Tal vez.

Los oíamos en la calle gritando a voz en cuello,  
alzando coléricas pancartas, queriendo destruir  
castillos, iglesias, ministerios, derribar estatuas  
de falsos redentores, derruir la luz,  
escupir el periódico de las mentiras diarias,  
la televisión de las mentiras diarias,  
denostar unánimes al juez  
que escribe sentencias con estiércol,  
romper ante el banco los números de usura,  
y decir *no* – repetir *no* – a la jerarquía y el orden.  
Con tristeza y nostalgia, con soledumbre trístida,  
nos vimos como ellos cuando éramos como ellos,  
pero algo falló, algo en verdad entonces nos falló.  
Quizá un centímetro del paso. Quizá algo más ¿quién sabe?  
De pronto, de pronto algo, un grito ahogado,  
un grito de tigre saltó de nuestro cuello,  
quisimos pasar, integrarnos a la fila, vociferar el lema antiguo,  
derruir estatuas como roe la luz, pero una voz atrás,  
una leve palmada sobre el hombro,  
nos detuvo.

\*

## I RIBELLI

Arrivarono dicendo quello che non fummo capaci di dire.  
Qualcosa è mancato, davvero, qualcosa ci è mancato.  
Forse l'audacia, la convinzione, il coraggio. Forse.  
Li sentivamo nella strada gridando a squarciagola,  
alzando collerici striscioni, volendo distruggere  
castelli, chiese, ministeri, abbattere statue  
di falsi redentori, demolire la luce,  
sputare sul giornale delle menzogne giornaliera,  
la televisione delle menzogne giornaliera,  
ingiuriare unanimi il giudice  
che scrive sentenze con lo sterco,  
rompere davanti alla banca gli interessi usurari,  
e dire *no* – ripetere *no* – alla gerarchia e all'ordine.  
Con tristezza e nostalgia, con triste solitudine,  
ci vedemmo come loro quando eravamo come loro,  
ma qualcosa mancò, qualcosa veramente allora ci mancò.  
Forse un centimetro di passo. Forse qualcosa di più, chi lo sa?  
All'improvviso, all'improvviso qualcosa, un grido soffocato,  
un grido di tigre saltò dal nostro collo,  
volemmo passare, inserirci nella fila, strillare il motto antico,  
abbattere statue come rode la luce, ma una voce da dietro,  
una leggera pacca sulla spalla,  
ci trattenne.

\*\*

## CIUDAD DE MÉXICO

...yo nací aquí, escribí aquí,  
perseguido, no por demonios,  
sino por trasgos y fieras, crecí  
en una ciudad ilímite,  
y pese a su horror, miseria y caos,  
a su humo y su trajín sin alma,  
amé su sol, su enorme y dulce otoño,  
sus plazas como firmamentos,  
las tibias tardes en leve marzo,  
el perfil montañoso al sur,  
la máscara y cuchillo de su gente,  
su ayer feroz, su hoy incierto,  
y la amé, la amé siempre, la amé,  
la amé como ama un hijo duro.

\*

## CITTÀ DEL MESSICO

...io nacqui qui, scrissi qui,  
inseguito, non da demoni,  
ma da folletti e fiere, crebbi  
nella città illimitata,  
e nonostante il suo orrore, la sua miseria e caos,  
il suo fumo e il suo viavai senz'anima,  
amai il suo sole, il suo enorme e dolce autunno,  
le sue piazze come firmamenti,  
le tiepide sere nel lieve marzo,  
il profilo montagnoso a sud,  
la maschera e il coltello della sua gente,  
il suo ieri feroce, il suo oggi incerto,  
e l'amai, l'amai sempre, l'amai,  
l'amai come ama un figlio duro.

\*\*

## LOS VIEJOS

Los viejos son insoportables. A menudo creen que la edad les amerita todo y buscan ser amados y comprendidos por su sola edad. Con los años les crecen los defectos de tal forma que parecen ramas doliéndose del nudo. Suponen una obligación, o casi, tolerarlos, porque simbolizan, según creen, el conocimiento y la experiencia de ciprés numeroso, que de poco

o nada les sirvió para su emblema o vida.  
Ven desde engañosas cumbres de años vividos  
y creen ser memoria de *un* tiempo y *de un* país.  
Qué insoportable, irrita, desconcierta,  
cuando quieren mostrarle la vía y luz  
a los más jóvenes, cuando los jóvenes poseen  
fuerza y tiempo para equivocarse,  
cuando es tarea fructuosa equivocarse solo.

Los viejos son de tal forma insoportables,  
que olvidamos siempre, siempre,  
que ya llega el enemigo, nos alcanza,  
que empezamos a ser insoportables.

\*

### I VECCHI

I vecchi sono insoportabili. Spesso  
credono che l'età li renda meritevoli di tutto e  
cercano di essere amati e compresi  
per la loro sola età.  
Con gli anni crescono loro i difetti a tal punto  
che sembrano rami che si lamentano del nodo.  
Credono che sia nostro dovere, o quasi, tollerarli,  
perché simboleggiano, come credono, la conoscenza  
e l'esperienza del cipresso numeroso, che poco  
o niente servì per il loro emblema o vita.  
Vedono da ingannevoli cime di anni vissuti  
e credono di essere la memoria di *un* tempo e di *un* paese.  
È una cosa insoportabile, irrita, sconcerta,  
quando vogliono mostrare la via e la luce  
ai più giovani, mentre i giovani posseggono  
forza e tempo per sbagliarsi,  
mentre è esercizio fruttuoso sbagliare da soli.

I vecchi sono talmente insoportabili  
che dimentichiamo sempre, sempre,  
che arriva già il nemico, ci raggiunge,  
che cominciamo a essere insoportabili.

\*\*

¿QUIÉN LEERÁ MIS VERSOS?

Quem sabe quem os lerá?  
Quem sabe a que mãos irão?  
ALBERTO CAEIRO, *O guardador de rebanhos*

¿Qué será de mis versos? ¿Quién los leerá?  
Pronto me iré, y así será, y me iré ¿y qué pasa?

Me he resignado a irme, como me resigno  
a los dolores de la tendinitis, a los cólicos  
que arquean el cuerpo y a la mala circulación.  
Qué importan las novelas, los cuentos,  
las crónicas o ensayos ¿pero mis versos?  
Si en el futuro alguien los lee, tal vez perciba  
que los escribí con la llama del sol en la hoguera del mediodía  
sobre los girasoles, con los matices múltiples  
del púrpura y del violeta en la disminución del crepúsculo,  
con el grito doloroso del tigre lanceado  
en el momento de fallar la red,  
con gotas de sangre del pecho de las golondrinas  
que no lograron completar el vuelo.

\*

### CHI LEGGERÀ I MIEI VERSI?

Quem sabe quem os lerá?  
Quem sabe a que mãos irão?  
ALBERTO CAEIRO, *O guardador de rebanhos*

Che sarà dei miei versi? Chi li leggerà?  
Presto me ne andrò, e così sarà, e me ne andrò e allora?  
Mi sono rassegnato ad andarmene, come mi rassegnò  
ai dolori della tendinite, alle coliche  
che inarcano il corpo e alla cattiva circolazione.  
Che m'importa dei romanzi, dei racconti,  
delle cronache o dei saggi, ma i miei versi?  
Se in futuro qualcuno li leggerà, forse percepirà  
che li ho scritti con la fiamma del sole nel rogo del mezzogiorno  
sopra i girasoli, con le molteplici sfumature  
del porpora e del viola al calar del crepuscolo,  
col grido doloroso della tigre uccisa con la lancia  
nel momento in cui la rete ha fallito,  
con gocce di sangue del petto delle rondini  
che non riuscirono a completare il volo.

[Traduzioni di Emilio Coco.]

### Notizia.

**Marco Antonio Campos** è nato a Città del Messico nel 1949. Poeta, narratore, saggista e traduttore, ha pubblicato i seguenti libri di poesia: *Muertos y disfraces* (1974), *Una seña en la sepultura* (1978), *La ceniza en la frente* (1979), *Monólogos* (1985), *Los adioses del forastero* (1996) e *Viernes en Jerusalén* (2005, V Premio Casa de América de Poesía Americana). È autore dei romanzi *Que la carne es hierba* (1982) e *Hemos perdido el reino* (1987), dei libri di racconti *La desaparición de Fabricio Montesco* (1977) e *No pasará el invierno* (1985), dei saggi *Señales en el camino* (1984), *Siga las señales* (1989), *Los resplandores del relámpago* (2000), *El café literario en ciudad de México en los siglos XIX y XX* (2001), *Las ciudades de los desdichados* (2002) e delle

raccolte di interviste *De viva voz* (1986), *Literatura en voz alta* (1996) e *El poeta en un poema* (1998). Ha pubblicato anche un libro di cronache *De paso por la tierra* (1998) e un quaderno di aforismi *Árboles*. Ha tradotto e pubblicato opere di Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, André Gide, Antonin Artaud, Roger Munier, Émile Nelligan, Gaston Miron (in collaborazione con Hernán Bravo Varela), Gatién Lapointe, Georg Trakl, Reiner Kunze, Umberto Saba, Vincenzo Cardarelli, Giuseppe Ungaretti, Salvatore Quasimodo e Drummond de Andrade.

Spoglie di ogni inutile retorica, intrise di una sottile malinconia e di un tenero disincanto, le poesie di Marco Antonio Campos, arrivano direttamente al lettore perché, come annota giustamente Evodio Escalante, “sembrano sorgere da una conversazione all’orecchio di un amico fidato. Sdegnoso delle sperimentazioni avanguardistiche, il poeta opta per una poesia dove pensiero e sentimento, lucidità e nostalgia si percepiscono a fior di pelle, o meglio ancora, a fior di splendida cicatrice”.

## DURS GRÜNBEIN

### *EXALTATIONEN IM SCHLAF*

Wie tief man sinken kann, kaum ist das Licht  
Gelöscht und von den Schultern fällt das Schwere.

So fiel die Rüstung ab von dem erschöpften Ritter,  
Der lange mithielt auf dem Fresko Totentanz.

*Hoc corpus meum.* Unterm Schutz der Nacht  
Ist er verstrickt in sich, in Träumen frei, gefesselt.

Von allen Lebenslagen die extremste ist der Schlaf,  
Der einen einhüllt, überwältigt und vorübergeht.

Extrem: Im Schlaf kämpft man wie Don Quichote  
Mit seinen Träumen, bis der Körper Ruhe gibt.

Im Schlaf, wie viele Positionen nimmt man ein?  
Den Fötus, den Gekreuzigten, Laokoon, Gott Shiva.

Steif auf dem Rücken liegend, überfällt es mich –  
“Ein Tapir war ich, an den Ufern einst des Orinoco”.

### *ESALTAZIONI NEL SONNO*

Quanto puoi sprofondare appena spenta  
la luce e già ti cade dalle spalle il peso.

Come la corazza dal cavaliere esausto  
del suo star nella danza macabra affrescata.

*Hoc corpus meum.* Protetto dalla notte  
è impigliato in se stesso, libero di sognare.

Degli stati vitali quello più estremo è il sonno,  
ti avvolge, sottomete e dopo passa.

Estremo: nel sonno lotti, un Don Chisciotte  
con i suoi sogni finché dà pace il corpo.

Nel sonno quante posizioni prende  
ognuno, feto, crocifisso, Laocoonte, Shiva.

Sto rigido sul dorso e mi aggredisce –  
“Ero un tapiro, un tempo sulle rive dell’Orinoco”.

\*

### WAS ICH BIN

Mein Zweifel in der Stunde der Vergeltung,  
Wenn sich Bewusstsein rächt für seine Orgien.  
Mein Abstand zu mir selbst und allen andern.  
Der Schmutzfilm Einsamkeit, genannt die Seele,  
Sein Silberschimmer früh am unrasierten Kinn.  
Mehr als im Spiegel dies Gesicht, und weniger  
Als noch der Hauch, von dem das Glas beschlägt.  
Der Traum, sich aufzulösen, zu verschwinden.  
Doch nie der faule Trick „Ich ist ein Anderer“.  
Sehr oft die Ausgeburt grotesker Phantasien –  
Wie wärs mit sechzehn Fingern oder dreissig?  
Und erst mit Hundekopf, Anubis im Profil?  
Der Funken Selbstmitleid beim Blutabnehmen,  
Wenn sich das Rote zeigt, mein Innennfutter.  
Mein Widerwille gegen die verborgnen Höhlen,  
Am Körper, der Verderbnis brütet gegen mich.  
Mein Körper im gestreiften Anzug (Givenchy).  
Von hinten der Beschatter aus dem Film noir,  
Nicht eben gross, mit einer Zeitung unterm Arm.  
An seltenen Tagen ausgelassen, fast schon froh.  
Zuweilen Trance auf dem halben Weg zu einer Logik.  
Im Schnee von weitem eine Himmelsleiter,  
Manchmal im Dunkeln eine vulgärer Mund.  
*In memoriam Max Beckmann*

### CHE COSA SONO

Il mio dubbio alla resa dei conti.  
Quando il conscio si vendica per le sue orge.  
Il mio distacco da me e da tutti gli altri.  
L'oscuro film solitudine, detto l'anima.  
La sua traccia argentea sul mento non rasato.  
Più che nello specchio questo volto, e meno ancora  
dell'alito che il vetro appanna.  
Il sogno di dissolversi, sparire.  
Mai però l'infimo trucco "io è un altro".  
Sovente il parto di fantasie grottesche –  
come sarei con sedici, con trenta dita?  
E con una testa canina, un profilo da Anubis?  
Scintilla di autocompassione al prelievo di sangue,  
quando compare il rosso, la mia fodera interna.  
Il mio disgusto delle cavità nascoste  
sul corpo che mi cova contro dei disastri.  
Il mio corpo in un bel gessato (Givenchy),  
e dietro il pedinatore dal film noir,  
non alto, il giornale sotto il braccio,

a giorni scatenato, quasi allegro,  
a tratti in trance a metà via verso una logica.  
Nella neve, da lontano, una scala per il cielo,  
a volte, al buio, una bocca volgare.

\*

## LÄRCHEN UND SÄGEN

*für Andreas Slominski*

Hört ihr noch zu, ihr Brüder Grimm?  
Ach, diese Sprache, unverwüstlich,  
Geschändet oft, spricht auch für euch.  
In welcher Mauerritze, welcher Stimme  
Wohnt euer Märchengeist, der gute, böse, heute?

Was hier geschah, was ihr geschieht,  
Ist unaufhaltsam. Denn die Worte fallen  
Aus losen Mündern, Zeitungsspalten,  
Und keiner schert sich um die alten Stämme,  
Wie sie gesammelt sind in euern Eichenwäldern.

Was spricht der Teer, der Jägerzaun,  
Vor dem der Wald zurückweicht, angewidert?  
Der Wolf ist tot, sein Fell versoffen.  
Das aber war der Anfang erst, und keine Ruhe  
Für Brüderchen und Schwesterchen und Reh,

Nun passt gut auf, was daraus wird,  
Der Holzwurm weiss es schon, und so das Mehl  
Im Schrank, das aus den Büchern rieselt.  
Du, Bruder Lustig, sollst es auch noch sehn:  
Wie alles anders kommt, als du dir ausgemalt.

Klein fängt es an, am Biertisch reisst  
An einer Silbe einer sich die Lippen auf,  
Dann springt der Funke über auf das Land,  
Wird Flächenbrand, dann setzen ganze Heere  
Toter Metaphern sich in Marsch, und es ist Krieg.

Hört ihr noch zu, ihr Lumpensammler?  
Von einem Sündenfall der alten Sagen,  
Vom Sturz der Märchen raunt die Radiofee.  
Die Motorsäge kreischt noch, doch die Lärche  
Gibt sich geschlagen, lang bevor sie niedersinkt.

Es ist gekommen, wie es kommen musste.  
Die Maus frass Gift, die Katze frass die Maus,  
Dann fiel das Haus in Trümmer. Keiner weint.  
Jung auf den Dorn gespiesst der Präzision,  
So ging es zu in dieser Welt. So geht es zu.

*LARICI E SEGHE*

*per Andreas Slominski*

Fratelli Grimm, state ancora a sentire?  
Ah, questa lingua che è indistruttibile,  
spesso sconciata, parla anche per voi.  
In che crepa di muro, in quale voce oggi  
dimora il vostro spirito fiabesco, il cattivo, il buono?

Inarrestabile ciò che qui succede,  
ciò che le succede. Le parole cadono  
da bocche molli, colonne di giornali,  
nessuno ha cura delle antiche radici  
da voi raccolte nei vostri querceti.

Che dicono il catrame e il cacciatore  
da cui il bosco si ritrae in disgusto?  
Il lupo è morto, la pelle l'han bevuta.  
Ma questo era l'inizio, niente tregua  
per i due fratellini e il capriolo.

Ora fate attenzione a quel che segue,  
il tarlo già lo sa, anche la farina  
che scende giù dai libri nell'armadio.  
Tu, allegro leggerone, lo vedrai:  
tutto diverso da quel che pensavi.

In piccolo si comincia, al tavolo, alla birra,  
uno si squarcia la bocca su una sillaba,  
poi la scintilla attacca il territorio,  
si fa incendio diffuso, e si mettono in marcia  
le metafore morte, eserciti, è la guerra.

State ancora a sentire, cenciaioli?  
Dalla radio bisbiglia una fatina  
di una caduta delle vecchie saghe, la fiaba che precipita.  
Ancora stride la motosega, il larice  
si dà per vinto prima di cadere.

Ciò che doveva avvenne. Mangiò il topo  
il veleno, il gatto il topo, poi in rovina  
andò la casa. E nessuno piange: sin da piccolo  
sei messo in croce sulla precisione.  
Così andavan le cose in questo mondo, e così vanno.

[Da: *Strophen für Übermorgen*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 2007. Traduzione di A.M.Carpi]

**Notizia.**

**Durs Grünbein**, nato a Dresda nel 1962, vive dal 1985 a Berlino come poeta, traduttore e saggista. Autore di numerose raccolte di poesie e saggi, tra cui *Grauzone morgens* (1988), *Schädelbasislektion* (1991), *Falten und Fallen* (1994), *Vom Schnee* (2003), *Antike Dispositionen* (2006), *Strophen für übermorgen* (2007; tutte edite da Suhrkamp). Oltre a molti altri riconoscimenti, nel 2005 ha ricevuto il Premio Georg Büchner, nel 2004 il Premio Friedrich Nietzsche, nel 2005 il Premio Friedrich Hölderlin, nel 2006 il Premio letterario della Città di Berlino e il Premio Pasolini a Roma. Presso Einaudi, sono uscite, a cura di Anna Maria Carpi, le raccolte *A metà partita* («Collezione di poesia», 1999) e *Della neve* («Collezione di poesia», 2005).

**MICHEL HOUELLEBECQ**

**POESIE – AGOSTO 2005**

*ESISTERE, PERCEPIRE*

Esistere, percepire,  
Essere una sorta di residuo percettivo (se si può dire)  
Nella sala d'imbarco del terminale Roissy 2D,  
Aspettando il volo diretto ad Alicante  
Dove la mia vita proseguirà  
Per alcuni anni ancora  
In compagnia del mio piccolo cane  
E delle gioie (sempre più brevi)  
E dell'aumento regolare delle sofferenze  
In questi anni che precedono immediatamente la morte.

01.06.2005 (6 h 09)

\*

*LEGGETE LA STAMPA BELGA!*

I morti sono vestiti di blu  
E i piscelli vestiti da morti  
Ancora un posto dove piove,  
Non c'è vita al di là dei corpi.

Uccidere uomini per gioco?  
Ritrovare il senso del rimorso?  
Nessun motivo d'esser felice,  
La ripetizione di ogni sforzo

Sotto il sole livido e nervoso,  
La presenza indicizzata dei morti  
Le carni oppresse, il vento annoso,  
La notte che non conosce aurora.

\*

*ISOLAMENTO*

Dove sono finito?  
E lei chi è?  
Che cosa ci faccio qui?  
Mi porti ovunque,

Ovunque ma non qui,  
E mi faccia scordare

Quello che sono stato  
Inventi il mio passato,  
Dia senso alla notte.

Inventi il sole  
E l'aurora sopita  
No, non ho sonno,  
E sto per abbracciarla  
Mi è amica?  
Risponda, risponda.

Dove sono finito?  
C'è fuoco dappertutto  
Non sento più rumori  
Forse sono matto.

Bisogna che mi stenda  
E che dorma un poco,  
Bisognerà che tenti  
Di pulire i miei occhi.

Mi dica lei chi sono  
E guardi i miei occhi  
Mi è amica?  
Mi farà felice?

La notte non è finita  
E la notte è in fiamme  
Dove è il paradiso?  
E dove sono gli dei?

\*

### *LE LORO TESTE SONO CIECHE*

Le loro teste sono cieche rodono le teorie distruggono le basi  
Fanno delle esperienze usano le ragioni di vivere e fanno tabula rasa  
Della vita e delle regole essenziali della vita. Stroncano le teorie  
E nulla più unisce gli uomini accecati, nessuna regola di vita

La luna è priva d'acqua, il sole di cenere grigia  
Stronca i passi, logora i passi, l'andatura s'assottiglia  
Sotto il chiaro della Terra, lontano dalla vita carnale,  
Qualcosa dispera e si tramuta in tunnel.

Noi forziamo il tunnel, è la fine di un'epoca, ci saranno altri esseri  
Ma dentro questo soliloquio ci sembra crudele dover sparire;  
Noi dobbiamo sparire, noi non siamo più degni, noi abbiamo meritato  
L'indifferenza, l'oblio, la cenere sulle nostre teste, un buco presto scavato.

\*

La terra accumulata  
Sulle nostre teste indegne  
Una traccia cancellata,  
Più nulla. L'oblio. La linea.

\*

HMT

I.  
In fondo ho sempre saputo  
Che avrei trovato l'amore  
E che sarebbe accaduto  
Poco prima di morire.

Ho sempre avuto fiducia,  
Non l'ho mai abbandonata  
Prima della tua presenza  
Tu mi eri stata annunciata.

Ecco, questa sarai tu,  
La mia presenza effettiva,  
Sarò dentro la gioia  
Della tua pelle non fittizia

Così dolce alla carezza,  
Così leggera e fina  
Oh Entità non divina,  
Animale di tenerezza.

II.  
Per me che fui Re di Boemia  
Che fui animale innocente  
Desiderio di vita, sogno insistente  
Dimostrazione di un teorema.

Non è affatto un enigma essenziale,  
Io conosco la posizione e l'istante  
Il punto centrale, assolutamente,  
Della rivelazione parziale.

Nella notte che riposa senza stella,  
Al limite estremo della materia  
S'installa uno stato di preghiera  
Il secondo segreto si svela.

III.  
Quando dovrò abbandonare questo mondo,

Fa' che io rimanga nella tua presenza  
Fa' in modo che nel mio ultimo secondo  
Ti riguardi con confidenza

Tenero animale dai seni inquietanti  
Che tengo nell'incavo delle mie palme:  
Chiudo gli occhi: il tuo corpo bianco  
È il limite del reame.

IV.

Una mattina di un gran bel tempo chiaro,  
Tutta riempita di pensieri carnali  
E poi il grande reflusso di sangue,  
La condanna essenziale:

La vita che se ne va ridendo  
Riempirla di entità nuove,  
La vita non è durata a lungo,  
La fine del giorno è così bella.

V.

Un telefono portatile  
Lasciato sulla spiaggia,  
La fine ineluttabile  
Di un amore di passaggio

E la morte che avanza  
Al passo d'un gemito vivo,  
La sua strana danza  
Sul mio centro emotivo

Che s'arrampica sul letto  
E solleva le coperte;  
Mio amore distrutto,  
Perché tutto è così duro?

VI.

In capo a qualche mese  
(O a qualche settimana)  
Ti sei stancata di me,  
Tu che eri la mia regina.

Conoscevo il rischio,  
Messo a mortale prova;  
Il sole, come un disco,  
Splende sulla mia vita lesa.

VII.

Non c'è amore

(Non proprio, non molto)  
Viviamo senza conforto,  
Moriamo nell'abbandono.

L'appello alla pietà  
Risuona dentro il vuoto  
Storpiati i nostri corpi,  
Ma avido le carni.

E svanite le promesse  
Di un corpo adolescente,  
Entriamo nella vecchiaia  
Dove nulla ci attende

Se non la memoria vana  
Dei nostri giorni scomparsi,  
Un soprassalto di odio  
E la disperazione nuda.

VIII.

Vita mia, vita mia, antica compagna,  
Mio primo voto incompiuto  
Mio primo amore invalidato  
Occorreva proprio che tu tornassi,

Bisognava proprio che io conoscessi  
Tutto quello che la vita ha di migliore,  
Quando due corpi felici nel gioire  
Senza fine si uniscono e rinascono.

Affondato in una dipendenza totale  
Ora conosco il tremore dell'essere  
L'esitazione a scomparire  
Il sole che colpisce sul margine

E l'amore, dove tutto è facile,  
Dove tutto è dato nell'istante.  
Nel bel mezzo del tempo, esiste  
La possibilità di un'isola.

[da: <http://www.houellebecq.info/temoignages.php3#21>. Traduzione di Italo Testa.]

## SALAH STÉTIÉ

### *INVERSIONE DELL'ALBERO E DEL SILENZIO I-V*

#### I

Il mio arco o la mia ferita  
Portati in questo specchio, altrove  
La forma della mia forma in distruzione  
Di viva lampada viva

Lampada d'acanto  
Nuvola in un'anima a forma di  
Nuvola a forma di  
Ardente nuvola

Arco:  
– Contro la notte formata da queste nuvole  
Il suo viso rischiarato dal poco terrestre  
Freddo  
    , di questa nuvola.

#### II

: di questa, lampada annodata amorosamente  
L'olio di una parola proferita  
La notte caduta su una lampada, la  
Lingua in questa lampada ha radice

Il freddo mutamente  
Prima (dopo) il nodo delle lampade, fiamma  
In questa lampada slegata da questi nodi

E chi parlerà, lampada, mal-  
Grado il soffio che su essa soffierà  
Lingua parlante di lampada  
La donna seduta ad ascoltarla oscura  
Tenendo sulle sue ginocchia ginocchia le sue mani oscure

#### III

Idea in lei, oscura.  
Fermata (idea fermata) su una lampada.

A pena, e poco, accesa. Portata  
Di freddo in freddo fino a  
Lo stato oscuro, aggravato, vicino al sangue.

#### IV

Ritirata in pensiero oscuro  
È lampada oscura

In lei è il pensiero  
Di (quasi) lampada ritirata nella sua lampada  
Per conservare

L'oscura lampada di quello, lampada di gelo  
/ Quel che si è prodotto dalla neve  
Guardando la neve e la lampada, e quello

#### V

Lampada di gelo fruttata di neve  
Il giorno di giorno è luce  
Tra le mani di chi farà giorno

Per una lampada addormentata poi risvegliata  
In una seconda lampada macchiata  
Di freddo ma risvegliata dal risveglio

Tomba  
Della parola  
: raccolta per la cenere

[da: Salah Stetié, *Inversion de l'arbre et du silence. Poèmes*. (Gallimard 1980). Traduzione di Paola Cantù.]

#### **Notizia.**

**Salah Stetié**, nato a Beirut nel 1929, dopo gli studi in Libano e in Francia si è interessato ai problemi della poesia contemporanea, intrecciando rapporti con scrittori come Jouve, Ungaretti, Bonnefoy e Dubouchet. Ha pubblicato numerose opere di poesia e saggistica, tra cui ricordiamo *L'Eau froide gardée*, 1973, *Inversion de l'arbre et du silence*, 1981, *L'Étre poupée*, 1983 e varie traduzioni e presentazioni di poeti arabi. Nel 1995 ha ottenuto il Gran Prix della Francophonie.

## CHRISTOPHE TARKOS

### *MI AGITO*

mi agito.  
non mi trattengo più.  
sono agitato. mi perdo via.  
senza guida.  
non so più dove sono.  
qualcosa non va.  
si agita.  
sono nervoso.  
non so più dove girare lo sguardo.  
i miei occhi si sono girati.  
mi rigiro.  
non sono altro che agitazione.  
nervosismo.  
nervi.  
agitazioni incontrollate.  
incontrollabili.  
non mi controllo più

\*

mi agito.  
non voglio più saperne di me.  
voglio che se ne vada.  
se non può andarsene voglio sollevare.  
allontanare.  
levare di mezzo.  
smettere.  
posso smettere tutto.  
posso farmi morire.  
posso suicidarmi.  
mi farò smettere.  
se non posso continuare smetto tutto.  
mi farò sparire.  
smetto.  
ci do un taglio.  
la pianto.  
muoio.  
mi uccido.  
mi suicido

\*

mi agito.  
ho male.  
agitandomi non fermo il male.  
si agita.  
non fa che accentuare l'agitazione.  
il male agita.  
il dolore continua precisa insinua insiste martella s'agita.  
mi agito.  
non smetto di aver male.  
il male c'è.  
mi agito.  
voglio che finisca.  
non ho.  
non ho più mezzi per smettere.  
non potrò più smettere

\*

di ciò che si agita.  
di ciò che si dibatte.  
di ciò che non vuole essere.  
di ciò che non vuole essere ciò che si è accumulato.  
che ha accumulato.  
che deve portarsi dietro.  
che deve sopportare.  
di ciò che ha visto tutto ciò che si è accumulato.  
di ciò che è diventato agitato.  
di ciò che è diventato insopportabile da sopportare.  
da dover sopportare.  
da saper incollato alla pelle per sempre

\*

mi agito.  
sono nervoso.  
voglio la morte.  
voglio morire.  
non posso più continuare.  
è continuare in queste condizioni che è impossibile.  
quando è divenuto impossibile bisogna poter smettere.  
ho il potere di farlo finire.  
posso fermarmi qui.  
posso finirla.  
voglio finirla qui.  
voglio fermarmi.  
voglio farmi morire.  
suicido

\*

non voglio più che mi si guardi.  
non voglio più occhi.  
non voglio più posare il mio sguardo su di me.  
non voglio più sguardi.  
non voglio più avere occhi.  
non voglio più vedere.  
non voglio più vederti.  
non voglio più veder vivere.  
voglio vedermi morire.  
voglio vedermi perdere la vista.  
entro un secondo non veder più niente

\*

di ciò che vuol crescere i suoi capelli.  
di ciò che vuole che i suoi capelli crescano.  
di ciò che sente di avere vedere crescere i suoi capelli.  
sentire che crescono.  
sentire che crescono tutti.  
vuole che si allunghino.  
che siano ancora più lunghi.  
di ciò che vuole avere dei capelli lunghi che sono cresciuti.  
che li ha sentiti crescere si sono allungati

\*

mi agito perché perché vuole uscire da questo sacco.  
è in un sacco.  
non vuol più saperne di questo sacco qui.  
perché vuole tirarsi fuori.  
perché vuole che questo sacco sparisca.  
sia levato di mezzo.  
sia allontanato.  
sia dimenticato.  
sia morto.  
non vuol più saperne di questo sacco che gli sta appiccicato.  
vive in questo impiccio.  
vive in questo sacco.  
in ciò che lo vive.  
vuole levarlo di mezzo.  
vuole che si tiri fuori

\*

i demoni sono dei buoni racconti che fanno degli incubi.  
che fanno dei deliri.  
che fanno delle illusioni.  
che fanno delirare.  
che fanno spavento.

che fanno paura.  
che fanno molto spavento.  
che fanno scivolare.  
che fanno scendere.  
che fanno cadere.  
che fanno delle storie strane stranamente spaventose.  
stranamente spaventevoli a voler uscire a volerne uscire

\*

mi agito.  
per la decisione di non essere più della materia che sono.  
della materia di cui sono fatto.  
di questa materia.  
di questa cosa collosa.  
di questa cosa vischiosa.  
di questa pelle.  
di questo cuore.  
se non voglio più essere in questo modo.  
non ho altra soluzione che ripartire.  
raggiungere un'altra materia.  
ritornare indietro.  
far cessare tutto.  
ciò che non potrebbe continuare con questa materia.

\*

si muove.  
si agita.  
mi muovo.  
mi agito.  
non vuole crepare.  
ha un'idea su come uscirne.  
su come salvarsi.  
ho un'idea su come uscire.  
voglio uscire.  
uscirò.  
troverò una soluzione per uscirne.  
non posso restare così senza far niente.  
senza salvarmi.  
senza evadere

\*

non lo sa.  
mi agito.  
non lo sa.  
non so a cosa farò appello per saperlo.  
per dire.  
per sostenere ciò che sono.  
non sa a cosa appellarsi per dire ciò che è.

per sapere che è.  
per provare.  
per sostenersi.  
non so a cosa sto per appellarmi per dire.  
per dire che sono.  
per sapere

[da: Christophe Tarkos, *Je m'agite*, Station Mir, Hérouville st-Clair, 1999, ristampato in Id., *Écrits poétiques*, Pol, Paris, 2008, pp. 305-315. Traduzione di Italo Testa.]

**Notizia.**

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Christophe\\_Tarkos](http://fr.wikipedia.org/wiki/Christophe_Tarkos)

## WILLIAM BUTLER YEATS

### NO SECOND TROY

Why should I blame her that she filled my days  
With misery, or that she would of late  
Have taught to ignorant men most violent ways,  
Or hurled the little streets upon the great.  
Had they but courage equal to desire?  
What could have made her peaceful with a mind  
That nobleness made simple as a fire,  
With beauty like a tightened bow, a kind  
That is not natural in an age like this,  
Being high and solitary and most stern?  
Why, what could she have done, being what she is?  
Was there another Troy for her to burn?

### NON CI SARÀ UNA SECONDA TROIA

Perché rimproverarla, anche se ha reso  
infelici i miei giorni e di recente  
insegna agli ignoranti i più violenti  
mezzi, scagliando contro i grandi i piccoli  
se hanno coraggio pari al desiderio?  
Chi mai poteva renderla pacifica  
se ha una mente che si accende come fuoco  
e una bellezza come un arco teso  
innaturale in tempi come questi  
essendo alta e solitaria e austera?  
Che mai poteva fare, essendo lei com'è?  
C'era per lei un'altra Troia da bruciare?

[Traduzione di Bianca Tarozzi]