



a cura di
ANDREA INGLESE

Numero 5/6
febbraio 2010

6

Biagio Cepollaro, *Suite del lettore*



POESIA ITALIANA E-BOOK

www.cepollaro.it/poesiaitaliana/CRITICA/critica.htm

www.cepollaro.it/poesiaitaliana/E-book.htm

Come se fosse un'editoriale

Come se fosse un'editoriale di conclusione premetto qui alla *Suite del lettore* i primi versi di *Da strato a strato*, libro edito da La Camera verde nel 2009 e che raccoglie ventuno stanze di un poemetto e ventuno immagini di quadri dipinti nello stesso clima compositivo. (B.C.)

*pare che due siano i versanti
i lati combacianti di ogni bocca:
l'opera stesa tra la festa
della sua vita solitaria
e l'attesa del suo svolgersi
nel mondo*

*e pare che il mondo invece
non poggi su se stesso
ma tiri per schegge
e per strattoni dove poco
conti il lavoro il saper
fare ma una generalizzata
logica dell'audience:
qui in rete tutti si mettono
a parlare e più nessuno
o quasi ascolta*

(...)

*e non si tratta di chiedere
formale innovazione che nuova
è la situazione del dire: l'opera
ricapitolando si faceva di un passo
più avanti ma ora anche i più
spediti passi sono fuori
dal tempo che sparendo
il tempo anche la strada
si disfa:
ci muoviamo tutti
nell'aria e ognuno è suo
malgrado centro
di nulla*

Suite del lettore.

Non si ripete abbastanza spesso che uno scrittore è innanzitutto un lettore. Forse perché non si pensa abbastanza alla circolarità dell'esperienza della scrittura che come un Giano bifronte si compone dei due aspetti: ascolto e restituzione, stimolo formale ed elaborazione ulteriore.

In 'Suite del lettore' ho raccolto un insieme di riflessioni che circondano il nucleo dello scritto dedicato ad un testo di Giorgio Caproni, di Andrea Zanzotto e di Amelia Rosselli.

Tali riflessioni sono rivolte ai temi del dialogo, dell'attenzione, della differenza tra informazione e sapere. In un certo senso tali temi costituiscono le condizioni della lettura, i presupposti culturali ed etici, i contesti che la rendono possibile.

Passaggio I

Il dialogo è tanto etica quanto conoscenza.

Il dialogo esteriorizzato, praticato da interlocutori, incontra sin dall'inizio l'alternativa platonica del *Protagora* e del *Gorgia*, sin dall'inizio s'imbatte nella questione del relativismo e del nichilismo. E sin dall'inizio si presenta come *campo di discorso* in cui la verità (cercata) si intreccia, si distingue, si oppone, o, al contrario, s'identifica con il potere.

I massmedia possono essere in politica la realizzazione massima del nichilismo estremo della sofistica. Qui gli effetti di realtà coincidono con gli effetti di verità. E tutto è vero ed è vero il contrario di tutto.

Il dialogo-dialettica è la forma che già Aristofane ne 'Le nuvole', da conservatore, individuava come il luogo in cui il discorso ingiusto può vincere sul discorso giusto. Verità, *effetto di verità* e volontà di potenza, *potere*. Lyotard, tra Nietzsche e Wittgenstein.

La dialettica non è retorica, la dialettica non può essere degradata a retorica, come ricordava Giorgio Colli narrando il cammino dalla sapienza alla filosofia in Occidente.

Il dialogo come lo intendo io, come vorrei che fosse, sa di non essere né relativista né nichilista: il mio interlocutore non userà la retorica nominalista e relativista per non cercare in sé una risonanza a ciò che dico né punterà a nullificare la possibilità del senso attraverso una sorta di desertificazione nichilista.

Il mio interlocutore mi ascolterà *semplicemente* come semplicemente io l'ascolterò.

Il dialogo dunque è *la forma di pensiero in cui l'etica vale quanto la conoscenza*.

L'etica degli interlocutori si radica nella loro profonda appartenenza al *campo di discorso* che il dialogo disegna già dalle sue prime battute.

L'ombra che accompagna la superficie razionale del dialogo (tacite aspettative, proiezioni, identificazioni, presupposizioni) è parte integrante del campo ed è ciò che lo rende propriamente fertile.

Senza questa sostanza etica, psicologica, cognitiva del dialogo, vi sarebbe solo *interattività*.

Ed esattamente è quest'ultima a venire enfatizzata dalle tecnologie telematiche, le cui finalità iniziali e precipue non sono certo quelle che ruotano intorno alla verità (qualsivoglia) e alla sua ricerca.. La genealogia performativa del discorso interattivo non è quella della dialettica o del dialogo..

In un certo senso occorre usare le nuove tecnologie costringendo l'interattività ad esse connaturata a diventare effettiva *interazione*, cioè, come una volta si diceva , dialogo. Per realizzare ciò occorre, tra l'altro, rallentare i tempi di risposta e, a fronte dell'immediata reversibilità delle pagine virtuali, immaginare in ciò che si scrive una nuova *durata*. Non estrinseca, non quantitativa, non monumentale, ma intesa come principio di organizzazione del testo, come elaborazione di un dialogo, appunto..

Passaggio II

Il disagio delle identità

Forse davvero il dialogo è la forma più difficile di pensiero anche se il pensiero è costitutivamente dialogante. Solo che pensare tra sé e sé pur dando vita da ogni sorta di equivoci, fraintendimenti e confusioni, lascia i conflitti che ne conseguono poco visibili. Si dice talvolta che il pensiero è tormentato indicando queste guerre intestine, apparentemente silenziose. Ma quando tutto questo si esteriorizza e diventa dialogo con un altro in carne ed ossa, la compattezza guadagnata dagli interlocutori – se coerenti con se stessi- comporta spesso il rovesciarsi delle difficoltà all'esterno, in un mare di proiezioni e identificazioni, non detto, attriti e incomprensioni. Può capitare che i fraintendimenti siano così grossolani da apparire vera e propria cattiva fede dell'interlocutore..Ma qui la fede non c'entra: è che la superficie razionale del dialogo resta, appunto, solo la superficie: sono in gioco altre forze, visioni, memorie, aspettative...Che restano sotto traccia e senza nome. Il fascino del dialogo è anche in questa parte di ombra e di non definito che accompagna la parte in luce, una sorta di gestualità del pensiero, la sua vividezza che è anche la sua irriducibile oscurità. C'è bisogno di dialogo nonostante la sua difficoltà. E si riprova sempre, nonostante tutto.

Chi entra in dialogo con atteggiamento rigoroso lo sa e fa di tutto per schiarirsi bene la voce, per ascoltare ciò che di nuovo sta per arrivare, si prepara a ringraziare l'interlocutore per l'opportunità di guardare le cose da un altro punto di vista. E l'accogliere l'altro non vuol dire cessare di essere se stessi ma anzi, vorrà dire anche far fluire una fissità, smuovere ed allontanare il pericolo di una cristallizzazione, allontanarsi da una rassicurante quanto mortifera identità.

Le identità sono coerenti e relativamente stabili momenti di passaggio: configurazioni storiche di senso che comprendono un insieme di risposte

ad un certo tipo di circostanze. Attraverso il dialogo possono sorgere nuove domande (percezioni di nuove circostanze o nuovi punti di vista) per le quali quella forma di identità non ha ancora o non può avere una risposta. E' proprio in quel disagio dell'identità che può continuare o anche cominciare il processo di evoluzione.

Passaggio III

L'attenzione

L'attenzione richiede una drastica riduzione di ciò che si osserva. C'è, è vero, l'attenzione rilassata, o il rilassamento vigile, ma nell'accezione che qui si vuol usare, attenzione è fare davvero caso a ciò che si sta facendo, oppure se non si sta facendo nulla, davvero non fare nulla.

L'attenzione rivolta ad un testo poetico non necessariamente coincide con lo studio di esso: alla fine si sarà attenti al metodo, alla tradizione critica, alle strutture linguistiche, alla ricezione documentata –tutte cose utili e buone-, ma si rischierà di distrarsi dal testo.

L'attenzione, si potrebbe dire, è prendere sul serio un testo poetico. E' sentirsi tirati dentro alcune sue questioni, fosse anche l'impossibilità di stabilire qualsiasi contatto. Il piacere del testo non è la cosa più importante: uno sta sulla sua soglia tirando il fiato, nell'attesa che qualcosa accada, la cosa che può accadere è scoprire un senso del testo, e ciò che importa di più, un senso per il nostro stare lì alla sua ricerca.

L'attenzione si porta con sé un desiderio di libertà: mi sento libero di fronte a qualcosa che mi tira dentro e che mi prende sul serio.

Che la poesia sia poco letta è più che ovvio in un tempo che ha fatto della distrazione una struttura ormai neurologicamente rinforzata: da scelte culturali e tecnologiche a mutazioni della specie, come per il cristianesimo potremmo dire che siamo tutti distratti, così come siamo tutti cristiani. Siamo distratti e ci dispiace di esserlo, perché sentiamo che perdiamo molte cose, e solo per la necessità di stare a galla, per ricominciare, cioè, a tralasciare.

Passaggio IV

Su L'ultimo borgo di Giorgio Caproni, 1976

in Giorgio Caproni, *L'ultimo borgo, Poesie (1932-1978)* a cura di G. Raboni, Milano, 1980.

La spoliazione

La spoliazione che qui tocca anche la fluidità dell'amato settenario, ma soprattutto investe il *cantabile*, in opere precedenti riproposto in modo così *lieve*, in pieno Novecento, è ciò che emerge subito dalla superficie del testo. Economia estrema di segni, basso tasso di retoricità, impianto allegorico ridotto all'osso: procedimento ascetico di *diminuzione* che chiede di essere interrogato.

In questo movimento di *alleggerimento formale* non c'è traccia di polemica anti-letteraria (e dunque letteraria, ancora), non c'è *risentimento* per questo. Anche se altrove, in altri testi, qui e là, la citazione ha funzione spesso ironica e dolente, tale ironia non si fa mai sarcasmo.

La sapienza dell'arte, come gli altri saperi d'altra parte, non hanno deluso. L'arte, come il resto, continua solo a mostrare il suo *limite*, la sua inadeguatezza. Ma di che limite si tratta? Di un limite costitutivo, consustanziale all'umano, di un limite, anche se culturale, in definitiva, naturale.

La spoliatura, la riduzione del tasso di retoricità, il controllo di conseguenza assoluto su ogni più piccolo e marginale segno in campo, non costituiscono *atti sacrificali* tesi a ingraziarsi una qualche rivelazione proveniente dall'incommensurabile. Questi movimenti tratteggiano una via euristica e fondamentalmente un adeguamento all'*oggetto* cercato. Alla morbidezza dell'*aria* metastasiana si oppone, appunto il *muro* della terra.

La narrazione verticale

Se si provasse a ridisporre i versicoli de 'L'ultimo borgo' in orizzontale, tutti a comporre frasi di prosa narrativa, avremmo effettivamente una pagina di narrativa. Franta, nervosissima, tesissima, sincopata...Ma narrativa. Eppure la disposizione versale non può cambiare: la sua *necessità* sta nella *verticalità* della narrazione. Ma è proprio questa necessità ad orientare la lettura. La verticalità permette all'*enjambement* di operare fermando l'attenzione ad ogni gradino di questa scala ideale rappresentata dall'insieme dei versi. L'andamento della lettura è quello *scosceso* di un sentiero di montagna, dove si è costretti a fare attenzione ad ogni *quota* raggiunta. La poesia inizia con una sosta in osteria, alle spalle, il viaggio compiuto, e davanti, trattandosi dell'ultimo borgo, la 'frontiera e l'altra terra', nonché il presentimento della frana finale, 'acqua diroccata e lontana'.

La spezzatura a fine verso isola una ad una le sentenze criptate nel disegno allegorico del testo.

Ogni gradino è un bilancio di esperienza umana, una tappa e un'acquisizione. Il viaggio si racconta per dettagli ma sono proprio i dettagli ingigantiti ad inventariare le esperienze effettive: i 'sassi', le 'crepe dell'asfalto', i 'ponti rotti o barcollanti' per lo più. La ricerca di un senso resa impossibile fino allo sfinimento per le specifiche qualità del territorio, non per la malafede degli abitanti, al più per reticenza possibile o per inattendibilità delle risposte. Il limite insuperabile della ricerca, è limite naturale.

La narrazione verticale è come il taglio di Fontana: accadimento del sostrato, del supporto, frattura prima che qualcosa cominci a fingere una storia, un quadro, è richiamo al *limite*.

Oltre il limite del linguaggio, oltre l'ultimo borgo.

E' nell'osteria che i viaggiatori si fermano a fare la loro pausa. E, intorno ad un tavolo, si rivela ancor più chiaramente la solitudine silenziosa di ognuno. La stanchezza del viaggiare, del vivere,

le ferite riportate, 'le ossa a pezzi' chiudono ognuno nel proprio rimuginare. E ciò, viene precisato, accadeva già alla partenza, non vi erano mai stati, insomma, momenti di vera apertura e di fiducia, 'cenavano/ a fronte bassa', ognuno avvolto in pensieri ridotti a 'nube vuota'.

Questa poesia indica il limite del linguaggio alle prese con un senso che si rifiuta di farsi accogliere dal linguaggio, di farsi *trovare* dal linguaggio. Si tratta dello *scandalo logico* di un senso che balugina e scompare al di là, o al di qua, del linguaggio. La scrittura attraversa lo scandalo con la sua spoliatura: non si ritira dentro se stessa, non si fa *lingua seconda* per mimare un senso agguantabile con accorto artificio retorico, come pura intellettuale invenzione. Né si risolve in nichilistico manierismo.

No: si ferma al limite, esattamente come i viaggiatori della locanda, si ferma all'ultimo borgo. Risolvere il mondo (e la sua esperienza) in linguisticità, per questa poesia equivarrebbe a negare l'extraletterario, in una sua particolare modalità.

La lezione di Caproni

Sono trascorsi trent'anni dalla composizione di questa poesia. E dopo quasi trent'anni torno a leggerla con la curiosità iniziale di me adolescente. E ogni atto di lettura è un'esperienza che come tale si realizza in nuovo *accadere*. Oggi, cosa mi dicono *questi versi*, cosa del mio lavoro *comunica* con questi versi? Quali frequenze risuonano in questa mia lettura, in questa mia esperienza?

La lingua di questo testo di Caproni si è assottigliata e alleggerita per assottigliare e alleggerire il peso della retoricità della poesia e della psicologia del suo autore, per porsi al servizio del pensiero. Una lingua che pensa *al limite del pensabile*, che riesce ad aggirare il divieto di Wittgenstein sul tacere intorno a ciò che non si sa, perché è un *dire* che non presume di sapere ma è abbastanza libero per indicare in modo diretto, con ciò che si ha a disposizione, l'esperienza del limite, senza inutili cerebralismi e senza travestimenti.

Passaggio V

Informazione e sapere #1

Il paradigma cartesiano del sapere come informazione consolida l'artificiale dicotomia tra incertezza e certezza, dove ciò che non corrisponde ai criteri della certezza viene automaticamente messo in ombra. E l'ombra come si sa, lavora alle spalle...

Il presunto sapere si presenta come interfaccia sradicata dal linguaggio-macchina che lo produce.

La virtualità del sapere è nella natura stessa dell'informazione, del suo statuto, non nella tecnologia che la esplicita e l'enfatizza. Il computer è onesto: esegue le istruzioni.

La teoria dell'informazione è per lui anche se il codice genetico ne ha beneficiato. Eppure il segreto della vita resta tale, sfugge l'essenziale che non è quantitativo, è proprio un altro ordine di idee...

Ciò che non va, ciò che è tanto parziale da diventare letteralmente irreali è l'aver scambiato l'*efficacia* dell'informazione con il suo *senso*.

Il senso resta scoperto, come all'inizio.

Anche per questo il pensiero ricomincia il suo lavoro ogni qualvolta appartiene veramente a qualcuno.

Ma chi se ne assume la responsabilità? Che vuol dire risponderne in prima persona...

Non riesco più a conversare con piacere con chi parla 'in nome di' (un libro, un autore, un'ideologia, una teologia, una ribellione a un libro, al padre, alla madre, alla classe, ad un sesso, ad un'ideologia, ad una poetica, ad un'estetica...) Non riesco più a conversare con piacere con chi mi trasmette informazioni, ancora, ancora informazioni...

Che poi non sono tanto informazioni su di un oggetto relativamente 'pulito', quanto sulle sue proiezioni e sui suoi nodi irrisolti che passano e si mimetizzano attraverso i libri, i giornali, i telegiornali...

Vi sono persone che mi restano nella memoria come dei 'titolanti'. I 'titolanti' sono quelli che parlano citando titoli oppure sottointendendoli...

Mi piace conversare con gente che non parla 'in nome di', che ha realizzato abbastanza l'*insulsaggine dei nomi*, che ha vissuto abbastanza per guardarsi indietro e scorgere nel palmo aperto delle mani l'amore sprecato e, in mezzo, il poco, giunto a buon fine.

Con queste persone lo si capisce subito che si può star bene.

Le guardi negli occhi e gli occhi sono mossi da una sorta di pudore.

Provano pudore e talvolta un fremito quasi inavvertibile: ci sono, ci sono davvero, sono proprio loro a parlare, ne senti l'emozione...

Con queste persone mi piace condividere la tavola, le pietanze speziate, il vino corposo, le mani che si appoggiano ad un braccio per dire meglio, la risata improvvisa, le parole in dialetto, il canto orgogliosamente stonato, la costernazione muta per il conto...

Informazione e sapere #2

Una delle ragioni per cui non si *evolve* è la mancanza di umiltà che ci fa ritenere non bisognosi dell'essenziale ma solo di qualche nozione che ci manca.

La supposta autosufficienza si radica in un sistema immaginario puntualmente introiettato secondo il quale il soggetto titolare di diritti in qualche modo è anche già un *individuo*. Da notare, per inciso, che tale supposizione si estende nel suo schematismo fondamentale anche alla creatività e ai suoi prodotti.

Il che è vero ma si confonde attraverso questo principio di emancipazione - portato importante della Modernità- la *potenzialità* di ogni essere umano con la *realtà*.

Ancora per inciso: il fenomeno della moltiplicazione esponenziale degli scriventi è anche resa possibile dalla mancanza di inibizione, oltre che di consapevolezza.

La splendida compiutezza a cui possiamo tutti aspirare non coincide però con le diverse realtà e i diversi livelli della nostra consapevolezza. Così accade di vedere delle persone che pur non avendo compreso a fondo quasi niente parlano di tutto.

Costoro sono di fatto *informati* di tutto o quasi, dalla situazione in Palestina ai problemi di viabilità di Palermo o di Milano.

La versione più rigorosa di questa tipologia si aggiorna continuamente sovrascrivendo i suoi files: l'impostazione e la struttura restano le stesse, si tratta appunto solo di un aggiornamento.

L'umiltà di ammettere che manca l'essenziale spinge ad *imparare* nel senso evolutivo, cioè non di crescita quantitativa ma qualitativa. Sono le persone che maturano presto o tardi la percezione che il sistema delle maschere, in cui si risolve il gioco sociale delle identità e dei riconoscimenti fantasmatici, in loro si è esaurito e li ha lasciati letteralmente a terra...

Come dire che si impara davvero qualcosa di essenziale solo quando ci si sente *costretti dalla necessità* a riconoscere che ci manca l'essenziale. A questo punto il Maestro non è più una Funzione prezzolata di cui possiamo ritenere di poterne fare a meno grazie alla nostra inesauribile e già evoluta creatività ma diventa lo *specchio* della nostra necessità e, più in profondità, della nostra umiltà conquistata.

Informazione e sapere #3

Spesso ho sentito dei poeti e degli 'organizzatori di cultura' lamentarsi per la mancanza di *attenzione*. E' l'altra faccia del tema della 'visibilità'. Questi lamenti mi pongono degli interrogativi, mi spingono a riflettere. Oggi è più facile far 'circolare' le proprie opere di ieri. Soprattutto in rete. Eppure il disagio che ascolto è sempre lo stesso. E' come un'ansia che non si scioglie.

Ma cosa vuol dire *attenzione*?

Pare che nella maggior parte dei casi si riduca alla ricezione del nome o del titolo. Anche perché prestando questo tipo di attenzione ben presto non c'è più umanamente tempo per andare al di là del titolo e del nome. *L'attenzione, per definizione, implica una complementare disattenzione.* Ed è questo il prezzo da pagare: conoscere qualcosa è necessariamente ignorare delle altre.

Il problema però non è quantitativo: ridurre drasticamente gli oggetti su cui riversare la propria attenzione non dice nulla sulla *qualità* di quell'attenzione. Il cerimoniale della recensione, con la sua retorica più o meno trita, con il suo carattere 'informativo', con il suo essere, nelle migliori delle intenzioni, uno stimolo all'acquisto, è ancora disattenzione, è ancora ricezione del nome e del titolo con qualche amplificazione generica degli stessi.

Ed il nocciolo è proprio qui. La nostra cultura dell'informazione non prevede l'attenzione ma la registrazione di alcuni tratti distintivi che vanno dal nome, al titolo, e al massimo, in pochissimi casi tanto cerebrali quanto sofisticati, alla ricorrenza di tratti lessicali, e in generale, retorico-stilistici. Il tema dell'attenzione non può essere svolto dalla nostra cultura dell'informazione perché questo tema è proprio del *sapere*, non dell'informazione.

L'attenzione prolungata, la capacità di concentrazione su di un singolo punto (un suono, un'immagine, un testo), la capacità di ascolto di quel singolo punto e quindi di sé a partire da quel punto nella corrispondenza e nella differenza tra umane esperienze veicolate dalle parole del testo come dal *ricordo* di chi legge, tutto questo richiede un lungo addestramento.

Si capisce perché l'attenzione è cosa rara. Si capisce anche perché i lamenti sull'essere ignorati non richiedono soluzioni sul piano dell'informazione ma a monte, in quei momenti in cui si impara umilmente a *leggere*, cioè a mettere in gioco le proprie dimensioni intellettuali ed emotive in quella sintesi comunque misteriosa che è l'esperienza estetica. Per chi lavora a questo livello, per chi oggettivamente resta all'interno del 'regime dell'informazione' e si ritaglia, malgrado ciò, la verticalità di spazi di sapere, per chi è disposto ad *imparare ad ascoltare*, la disattenzione relativa è necessaria e non è più un problema.

In conclusione: di attenzione all'informazione nel suo complesso ce n'è fin troppa.

Quel che manca, ed è limite quasi di portata antropologica presso di noi, è quel tipo di *attenzione* che genera significativa *esperienza*.

Passaggio VI

Biagio Cepollaro, Su L'Uomo avanzato di Mariano Baino, Le Lettere, 2008

1. La metafora del naufrago è solo lo spunto iniziale, un pretesto, per avviare un'indagine sul senso del titolo: 'L'uomo avanzato'. Una ricognizione della piena maturità di Baino che sceglie, come punto di osservazione, una terra che non è propriamente una terra –piccola isola- e un orizzonte tanto vasto e preciso quanto 'inattendibile', giacché questo è il mare e insieme la condizione naturale dell'uomo. Per rovesciamento dei significati: la natura seconda, artificiale, metropolitana avrebbe il pregio dell'attendibilità, mentre la natura prima no.

E questo rovesciamento porta con sé la corrosione dell'ironia ma anche la posizione del problema: per l'uomo avanzato non c'è propriamente un luogo in cui collocarsi e riconoscersi. E' avanzato sia perché è un di più rispetto alla direzione che la Storia ha preso, sia perché testimonia di un 'più' rispetto alle vulgate ideologiche che provano ad acclimatare gli uomini nelle odierne società occidentali. E sembra che questi due sensi del termine 'avanzato' siano una conseguenza dell'altro.

2. Nel radicale isolamento fisico è possibile saggiare la costitutiva natura sociale dell'uomo. Ma questi altri uomini, organizzati in società, sembrano non soddisfare le richieste di prossimità e vicinanza che il sogno della sparizione della solitudine esige.
3. Il personaggio all'inizio si mostra accondiscendente ma anche inquieto. La nave-crociera raccoglie in emblema la convenzionalità delle relazioni: è chiaro che qualcosa deve accadere, che le azioni compiute apparentemente per confermare tali convenzioni finiranno per sabotarle. Il divieto viene trasgredito: il contatto diretto –assolutamente proibito– con la dimensione dell'Anima (il mare burrascoso) quasi per un lapsus viene realizzato. L'uomo perde l'equilibrio e finisce in mare, risucchiato dal mare degli archetipi e restituito ad un piccolo isolotto, cioè: ad un punto di vista assolutamente personale, critico, essenziale, impietoso e lirico, insieme.
4. Da questo punto di vista la scrittura tende a diventare bianca. Scrittura che appare denotativa ma il cui oggetto è già in prima battuta una connotazione. Guardare e descrivere all'interno di una situazione metaforica ha la concretezza del viaggio figurale.
5. In epigrafe al libro le citazioni da Eliot, Merton ed Eraclito. Cammino a ritroso verso il sapienziale a partire dallo scacco del Novecento.
6. Condizione postmoderna è assenza di futuro pur in presenza dello scorrere del tempo. Paradosso per il quale la storia non finisce ma i suoi racconti deperiscono in nulla, in nichilismo.
'Sì, io sono come intrappolato in una zona del tempo in cui manca il futuro. L'avvenire potrebbe riguardarmi solo se io vivessi in una collettività e se una collettività vivesse in me. devo imparare a perdermi nell'attuale, in una miriade di presenti...' (pag.41).
7. A partire da questo sentirsi eccedenza, sia pure piombata in un punto di vista, il mondo appare una 'confusa iniquità' (pag.47).
8. Nella scissione c'è solo infinita descrizione dei resti. Prolissità vegetale, escrescenze delle spiagge. Fantasie, ricordi, allucinazioni: alghe che 'avanzano' ipertrofiche (sovralimentate da simboli) sul suolo disumanizzato della mente. E' il narcisismo della scrittura che viene meno alla sua natura relazionale. Il mondo attendibile è iniquo ma è anche l'unico mondo in cui la parola ha davvero il suo senso. Al di fuori di esso risuona come , ancora una volta, un'escrescenza del silenzio.
9. La resa e la lotta ad oltranza, come quella che fu del soldato giapponese di cui il personaggio trova la spada.

10. Nella scissione c'è il germe della follia. Ma prima della follia vi è la lucidità del paradosso. Che è quello del nostro tempo che ci costringe a fare a meno della storia (della comunità, del legame sociale, della narrazione condivisa) pur in presenza dell'avanzare del tempo biologico tendenzialmente privo di articolazione di senso.

11. Non c'è soluzione in questo dramma, Lo si capisce non tanto dal fatto che la scissione non viene ricomposta neanche con il semplice ritrovamento del naufrago, quanto dal fatto che il pensiero critico ha fallito o mentito. 'Questa è un'avanguardia, questa una retroguardia, questa è la scuola di Francoforte: volta la carta, Hiroo, ci vedi il denaro!' (pag.102).

Passaggio VII

Parlare a qualcuno

Nel *regime dell'informazione* il sapere è costituito, per così dire, da quantità discrete di informazioni veicolabili sostanzialmente da qualsiasi supporto.

Se l'informazione è digitalizzata i supporti sono molteplici.

In tale regime tecnologico-politico-economico si ha la sensazione di poter sapere istantaneamente molte cose.

E di fatto si possono avere, con un semplice clic, una gran quantità di informazioni.

Il punto però è che una cosa è il *sapere* e un'altra è l'*informazione*.

Si può 'possedere' un'informazione e continuare a non *sapere* nulla di ciò di cui si tratta.

Perché il *sapere* è legato all'*esperienza*.

Dentro un'esperienza l'informazione è talmente incarnata da non poter essere più veicolata da *qualsiasi* supporto.

Il sapere non è costituito da quantità discrete e non è digitalizzabile.

Il sapere è sempre incarnato. E' di qualcuno, di alcuni.

E' questo uno dei motivi per cui oggi si diffondono fondamentalismi laici e religiosi.

I fondamentalismi speculari denunciano i *saperi mancati* richiamando il nichilismo come esito pratico: uccidere, negare, cancellare, insultare, bonificare territori geografici o concettuali, il concetto come una nozione geografica, territoriale...

Le informazioni uccidono per la facilità con cui, nella radicale inconsapevolezza, si fanno ideologia religiosa o politica...
I saperi *resistono*, distinguono, i saperi sono concreti, sempre...
La differenza che passa tra un'informazione che ho e un sapere che acquisisco è la stessa che passa tra l'interattività e il dialogo.
Questa è la ragione per cui nessuna interattività potrà essere un vero dialogo ma solo la sua riduzione a informazione, a interattività.
Che tra il regime dell'informazione e quello del sapere la distanza percepita si vada sempre più assottigliando (l'ossimoro dell'antropologia dell'inorganico) dimostra solo come sia ormai raro che l'esperienza sia *radice* di ciò che uno *dice e pensa* e come il *sentito dire* e la *riduzione simulata* siano il materiale ordinariamente scambiato.
Di questo materiale si nutre la discussione argomentativa ma anche l'insulto.
Il tifoso e l'intellettuale, ulcerosi polemisti...
In queste condizioni è difficile parlare a qualcuno che non ti sia di fronte in carne e ossa.
Eppure c'è sempre qualcuno in cui il residuo organico urla e si fa ascolto...
E' ciò che leggo tra le righe, nei post, nei commenti, ma soprattutto nei silenzi attoniti e sgomenti in metropolitana....
E' il non-detto che urla e chiama.
E' per questo che non scema il desiderio di parlare a qualcuno...

Passaggio VIII

La povertà di esperienza e le letture stimolanti

Uno dei portati della diffusione dei discorsi, dei commenti, dei dibattiti in rete è lo spingere a partecipare, dal momento che oggi tecnicamente è possibile ad un gran numero di persone, almeno qui, in questa parte del mondo e dell'Occidente.
Il risultato per ora è l'incremento dell'ipertrofia dei flussi comunicativi e la natura sempre più 'nervosa' del pensiero. Si è stimolati a rispondere, ad intervenire, e a farlo in tempo reale, a qualsiasi ora e in qualsiasi contesto uno si trovi. Se si ricorda che Nietzsche già nell'Ottocento lamentava *la povertà di esperienza* del suo mondo contemporaneo, ai suoi occhi troppo reattivo, troppo nervoso, troppo *malato*, ci si potrebbe sentire un po' imbarazzati.
Si parla e si scrive *troppo* rispetto all'*esperienza* che si riesce a fare.
Un mondo verboso riempie le televisioni, i giornali e la rete, un mondo reattivo e nervoso che non riesce a stare in silenzio. Eppure noi tutti abbiamo la possibilità di *avvicinare* le nostre parole a ciò che realmente abbiamo da dire, noi tutti possiamo *resistere* alle letture 'stimolanti', resistere al commento che ci viene così 'naturale'...
Bisognerebbe chiedersi quanta *esperienza* sia necessaria per poter formulare un giudizio su qualsiasi cosa, quanta esperienza per leggere qualsiasi libro che non sia dozzinale...Ecco perché voler stimolare non è

proprio la migliore delle intenzioni: il lettore dall'ascolto più *denso* potrebbe essere proprio quello che non ha voglia di essere stimolato dal momento che piuttosto farebbe a meno di altra esperienza da *macinare*; per lui la vita è già troppo ricca per esasperarla con impasticcamenti intellettuali o con letture narcotizzanti.

Il lettore dall'ascolto più denso non è bulimico né anoressico rispetto all'informazione, possiede un fisico asciutto e, sorridendo, si dispone a leggere.

Passaggio IX

Chi è l'Autore?

Riferire un testo poetico che si sta per leggere ad un autore se da un lato orienta un atto (la lettura) che pare non aver punti di riferimento iniziali, contesti, presupposizioni, collocazioni storicizzanti e spazializzanti, dall'altro limita di molto l'esperienza della risonanza di quel testo, la sua potenza che si dispiega nell'incontro a tu per tu con delle parole. Come se le parole del testo lasciate a se stesse potessero significare *qualsiasi* cosa: ma non è così.

L'origine di quelle parole, anche se non viene collocata in un contesto spazio-temporale e in una biografia, non attinge solo dai riferimenti espliciti condivisi da una cultura, da un tempo e da un luogo, ma si radica anche in qualcosa che va al di là di quella cultura, di quel tempo e di quel luogo. E' ciò che una volta idealisticamente (e spesso ideologicamente) si diceva 'universalità', ma che potremmo oggi chiamare con semplicità (senza neanche appellarci agli archetipi junghiani) 'risonanza e latenza' di una poesia, il suo potere.

Tale potere si attua e vive di relazione sempre nuova con il lettore che lo evoca e gli dà letteralmente corpo. Come una situazione concreta (di lettura) dà corpo ad una possibilità di senso.

Questo è anche il motivo del perché la poesia, letta con ordinaria superficialità, in realtà non ha nessun effetto di rilievo sul lettore che troppo spesso la cita ad ornamento del suo narcisismo, a coprire un vuoto di esperienza che resta tale.

E ciò vale anche troppo spesso per i 'tecnici' e per gli addetti ai lavori.

D'altra parte per *fare davvero esperienza* di una poesia occorre un sapere che non si acquisisce solo leggendo dei libri ma che affonda le sue radici nel *contatto profondo* con la forza delle immagini, dei suoni e del senso, contatto a cui non siamo abituati e che, nelle nostre tradizioni estetiche occidentali, in fondo, non è richiesto.

Non vi sono prescritti, né almeno sospettati, addestramenti specifici: un pò di metrica, retorica, stilistica, analisi testuali, contestualizzazione storica, nel migliore dei casi, costituiscono il bagaglio e l'armamentario critico.

E ciò vale perfino per chi la fa, la poesia e si dice 'poeta'. Che spesso, a tal proposito, ne sa di meno.

I discorsi novecenteschi sulla poetica, poi, stanno lì a richiedere una condivisione razionale-ideologica che viene prima dell'esperienza estetica e che spesso ad essa finiscono per sostituirsi, anche per mancanza di alternative.

Questi sono stati i *tradimenti* della poesia in buona fede, in presenza di autentico interesse e passione per la cosa letteraria, figuriamoci gli altri...

Passaggio X

La poesia tra descrizione ed invarianti

Ad un certo punto delle *Ricerche Filosofiche*, Wittgenstein se ne esce con una domanda che buca la pagina (pensiero n. 610) : 'Descrivi l'aroma del caffè! –Perché non si riesce? Ci mancano le parole? (...)'. Mancano le parole per una descrizione sensoriale di qualcosa che è evidente, forte, riconoscibile e, in molte culture, nota ed esaltata. Davanti ad un testo poetico ci si può trovare nella stessa situazione: tutta la macchina testuale, la sua chimica e finanche la sua biologia puntano a qualcosa di sintetico e, insieme, complesso. Lo stile, anzi, la percezione dello stile, qui varrebbe l'aroma: qualcosa di semplice, sintetico e, insieme, complesso. E' chiaro che il paradosso non si può sciogliere conservando il senso fattuale al termine 'descrizione': in gioco, nella lettura, come nell'esperienza dell'aroma del caffè, c'è appunto *un'esperienza*.

Non tanto la relatività del soggetto che la fa qui m'interessa, quanto *l'appartenenza* dell'oggetto –il testo- a questa relatività.

Si può descrivere in tanti modi l'aroma del caffè, modi diversi, a seconda delle culture, ma l'oggetto resta pur sempre lo stesso, e, in generale, si sa di cosa stiamo parlando, comunicandoci le nostre descrizioni.

L'insieme delle descrizioni dell'aroma *fanno* l'aroma, che è un insieme aperto e in divenire.

L'unica avvertenza è che l'aroma va sentito, va fatta un'esperienza diretta, priva di preconcetti, e soprattutto di *precetti*: non si potrà mai dire *cosa deve essere* l'aroma, restando sempre la sorpresa di *ricoscerlo* come tale nella diversità delle culture.

Passaggio XI

Due poesie di Amelia Rosselli e una stanza di Andrea Zanzotto secondo i criteri della poesia integrata.

Nell'ambito di un corso di aggiornamento per insegnanti di italiano dell'istituto Virgilio di Milano, ho proposto dieci incontri dedicati allo studio dei principi e dei metodi della 'poesia integrata'.

Gli appunti seguenti relativi a due poesie di Amelia Rosselli e di Andrea Zanzotto sono scaturiti dal lavoro sull'immagine, sul suono e sul senso realizzato insieme al gruppo di lavoro.

(a)

Quanti campi che come spugna vorrebbero
arricchire il tuo passato, anche il
tuo presente soffocato.

Quante viuzze del tutto pittoresche
che tu vorresti tramutare in significato

dell'essenza di questa tua sofferenza.

Ma geme nell'essenza della tua sofferenza
un desiderio di sonno o di carne. Oh

come i merli tacciono! Hanno confuso
la tua idea della pace con il tramonto

che offrì ai tuoi occhi penduli solo
un sofisticato sequestro della tua brama

d'essere solo, e te stesso.

*

C'è come un dolore nella stanza, ed
è superato in parte: ma vince il peso
degli oggetti, il loro significare
peso e perdita.

C'è come un rosso nell'albero, ma è
l'arancione della base della lampada
comprata in luoghi che non voglio ricordare
perché anch'essi pesano.

Come nulla posso sapere della tua fame
precise nel volere
sono le stilizzate fontane
può ben situarsi un rovescio d'un destino
di uomini separati per obliquo rumore.

da *Documento* (1963-1966), in *Antologia poetica*, Milano, 1987

Queste due poesie si collocano tra il 1963 e il 1966, incrociano
cronologicamente le inquietudini della neoavanguardia ma non ne

assorbono l'a-sintattismo caratteristico: il testo conserva una sua 'tranquillità' sintattica per spostare altrove la sua ricerca. Piuttosto il lessico sembra risentire della tradizione sperimentalista degli anni '50 (il primo lettore entusiasta delle poesie della Rosselli fu proprio Pasolini), ma al di fuori sia dell'ironia che dell'estetismo crepuscolare, così come dall'intenzione esplicita di coltivare registri basso-colloquiali. Anzi, il colloquiale è sostenuto e l'eventuale sprezzatura conferma la sostanziale altezza del dettato, inanellato con *leggerezza* non priva di vera e propria maestria: la densità del senso scorre via perfettamente incanalato dalla sintassi tendente all'ipotassi.

Un lessico per lo più ordinario, costruzione sintattica lineare ma *sconvolgimento sottile*, per leggeri slittamenti all'interno dell'impianto logico della disposizione dei versi.

Il piano sintattico viene costantemente 'superato' da quello semantico, così come un fiume che tracimi debolmente ma costantemente dalle sue sponde in alcuni punti-chiave.

Lo slittamento è dovuto all'utilizzo della retorica *mimetizzata*.

Una retorica *mimetizzata* nel discorso diretto fa apparire come ordinarie delle metafore assolute e carica di ambiguità termini di paragoni – anche scopertamente letterari e abusati- collocati con disinvoltura senza preavviso e senza apparente necessità.

Il riferimento storico più immediato, per alcune di queste caratteristiche, non è tanto rintracciabile nella poesia italiana quanto nella poesia metafisica inglese, in *Anatomia del mondo* di J.Donne, ad esempio.

In quel capolavoro di poesia 'di pensiero' la posizione della storia individuale veniva radicata in un costante rispecchiamento tra micro e macrocosmo, coinvolgendo nella sorte di una perdita e di un lutto, la più universale perdita di punti di riferimento, psicologici e cognitivi.

Solo che nella poesia novecentesca della Rosselli il pensiero si contrae, i passaggi delle equivalenze vengono saltati: è assorbito tutto dal simbolo. Poesia di pensiero che organizza logicamente simboli mimetizzati nell'andamento ordinario del discorso. Qualsiasi oggetto può caricarsi di valore simbolico grazie alla sua collocazione nella trama di simmetrie e opposizioni del testo. Questa sovranità della nominazione è atto giudicante e ricostruzione di precarie configurazioni di senso.

In un'intervista-video degli anni '80, la Rosselli dichiarò che ogni poesia era un problema da risolvere. La soluzione poteva essere anche contraddetta dal testo successivo (a differenza della prosa e della sua coerenza). Quindi porre un problema in poesia significava per lei assumere la contraddizione come elemento costitutivo del pensare-dire.

La struttura profonda di questa poesia si rivela poi 'sonora-musicale': è il piano fonosimbolico ad organizzare simmetrie e movimenti che saranno poi percepiti dal pensiero. La struttura 'musicale' dispone l'argomentazione del pensiero: questo potrebbe essere il limite estremo,

l'asindoto mai raggiunto. La struttura musicale è il luogo più naturale della mimetizzazione. Evidenziate le ripetizioni, le simmetrie, le corrispondenze e le inversioni di alcuni fonemi si ha come spianata la strada all'interpretazione del testo.

Le relazioni tra i fonemi comunicano direttamente con il piano semantico, lasciando a quello sintattico solo la funzione del nascondere, del mimetizzare. Questa priorità del suono (che è priorità logica ma anche generativa, germinale, della cellula) è ciò che conferma l'interesse così preminente e attivo per la musica sperimentale a lei contemporanea. Ed è la ragione per cui la musica è al fondo dell'argomentazione, della particolare 'argomentazione' poetica.

Ma anche: rintracciate le parole-chiave che strutturano la pseudo-ordinarietà del discorso, è possibile individuare la rete dei fonemi. I due movimenti vanno insieme.

Tutto ciò sta a significare che la superficie della vita è già intessuta di significati profondi: la nominazione poetica non fa che portare alla luce questo nesso. Non si aggiunge ad una precedente nominazione: non è lo scarto lirico, l'effusione lirica, la variazione retorica del noto, ma è atto di conoscenza essa stessa che va ad installarsi come mondo autonomo e completo di senso, come pragmatica, relazione speciale con il mondo. E più sembra esserci qualcuno dall'altra parte, dalla parte del 'tu' a cui la parola si riferisce, più questo 'tu' perde i contorni possibili, reali, noti: è la situazione deittica a cui tende questa sorta di uscita pragmatica dal circolo chiuso della poesia di pensiero e del suo essenzialismo.

E come la sintassi aveva la funzione di nascondere/far funzionare la relazione tra suono e significato, addomesticandone la forza, così la situazione deittica tende a nascondere/far perpetuare la solitudine del pensiero con se stesso e con i propri fantasmi.

Appendice 1

Tavola di lavoro n. 1

Struttura della contraddizione, ossimorica.

Campi-spugna : arricchire e soffocare (passato e presente)
un desiderio di sonno o di carne

Struttura dell'opposizione esplicita: pittoresche e significato

Idea della pace con il tramonto

Campi (i legami) e merli (il canto)

Tema centrale d'indagine: l'essenza di questa tua sofferenza

Sviluppo: Ma geme nell'essenza

l'opposizione esplicita: tra morte e vita, tra futile e significativo, apparente e reale, esteriore e interiore, tra passato che assorbe e presente che soffoca.

Scioglimento e soluzione: La struttura della contraddizione è solo il risultato della confusione tra tua idea di pace (vita) e tramonto (morte) (sequestro: sofisticato e cerebrale).
Emerge la brama di essere solo e te stesso

Area del significato

L'essenza della tua sofferenza è nell'essere prigioniero (sequestrato, soffocato) di un tentativo inutile di tramutare in ricchezza e in significato una contraddizione esplicita tra il desiderio di morire e il desiderio di vivere. L'essenza della tua sofferenza è nella confusione, operata dal pensiero che ha legato questa situazione concreta ad un desiderio di autenticità non riconosciuto.

Tavola di lavoro n.2

Elementi della struttura formale

Il testo è diviso in due parti : 5 versi che preparano il verso centrale , 6 versi che sviluppano il tema e la chiusa che raddoppia il centrale.

Prima parte.

Struttura iterativa e anaforica dell'argomentazione..

Seconda parte

Struttura avversativa dell'argomentazione

Struttura iterativa della sillaba **so** (solo, sofferenza, sonno), presenza del se (sé) (sequestro).

Appendice II

Tavolo di lavoro n.3

Elementi di analisi semantica

Strofe organizzate in modo anaforico.

Nell'ultima strofa c'è un'inversione che prepara il 'rovescio': verso cerniera (*come nulla e sapere*)

Si chiude il cerchio tra l'incipit 'dolore' e la rima con 'rumore'.

Il peso (dolore) degli oggetti e del colore, il peso del suono: il rumore.

La fame è generica e caotica, il getto delle fontane è preciso, è volontà : stilizzate.

Il rumore è obliquo, non diretto: il dolore è obliquo, non diretto

Non diretto come la precisione del volere delle fontane (vita e arte: stilizzate)

Il cambiamento potrà essere un rovesciamento di un destino: la separazione potrà essere superata, superando il carattere non diretto del dolore.

Il senso. Per concludere o quasi.

Il rilevamento del significato del testo, momento sintetico e conclusivo, non ne esaurisce il senso.

Non solo perché il senso si costituisce di volta in volta in relazione alla latenza del lettore (mentre in qualche modo il significato resta più accosto al testo), ma perché il potere proprio di questa poesia si manifesta *dopo*, per così dire, averne compreso il significato.

E dopo tale comprensione ciò che resta può anche profilarsi come un falso movimento all'esterno: la poesia non ci parla di una diagnosi dell'altrui difficoltà ad uscir fuori dalla propria prigione ma della *propria* difficoltà. Di conseguenza la mancanza di direzione netta e precisa (della comunicazione, del sentire, dell'esserci, significato generale di entrambe i testi) riguarda il *chi dice*.

(b)

Su una stanza di Andrea Zanzotto, da Idioma (1986)

Stanza immaginata o intravista

Raggi d'emblema e –santificato- incipiente autunno

Lesività combinate, fattive

ma ributtate da sempre, e uscite

in vero, altissimo silenzio!

Lampada accesa ogni oggetto s'illustra

per una divina desuetudine

e prepotenza,

nessun tempo è mai passato

ogni tempo –unicamente- verrà

Nulla in più da attendere, da nessun

clivo o frattura

da nessuna memoria né semenza

Là sta idea, consistenza, renitenza

Là fu, mai fu, là –unicamente- accogliere.

*

Il cielo è limpido sino ad

essere sconosciuto

Tutto è intossicato dal sole

Io tossisco sotto questo, in questo

brusire di entificazioni

e sono distratto

molto distratto dalla violenza

di un freddo

che pur non fa nulla di male

Adocchio solitudini

già mie ora di se stesse

unicamente

Tutti i rimproveri pare si calmino
riverberando
Tutto è distrazione e
forse meno, un
poco meno del previsto, pena

Elementi di analisi del testo

Prima parte della poesia.

L'avverbio *unicamente* si ripete tre volte ed abbraccia entrambe le parti della poesia.

E' tenuta insieme da un proposito di atteggiamento esistenziale generale che si concreta nell'iniziale opposizione tra *ributtate* ed *accogliere*. Rifiuto ed accoglimento sono le azioni, compiute e da compiere, gli attori sono: il Tutto e Io. Questo rapporto tra Io e Mondo tende a porsi come astratto, come concetto di una relazione ma nello stesso tempo sensazione tattile, concretissima: il freddo e sentimento psicologico: pena.

L'esterno del paesaggio e l'interno della stanza sono governati dallo stesso tipo di relazione Io- Mondo: straniamento, tendente all'omogeneo (*brusio di entificazioni*).

La divina desuetudine degli oggetti corrisponde al cielo *sconosciuto*: la luce (*lampada o raggi d'emblema*) invece di illuminare, rivela l'unica mente (*unicamente*) che accomuna le entificazioni del mondo con i loro sommessi suoni indistinti (*brusio*).

Estraneità del paesaggio che appare prossima al sacro, all'inumano (*brusio di entificazioni: non umane qualificazioni dell'essere*). Estraneità e violenza del sacro, nel suo imporsi non umano.

Rispetto a questa omogeneità in cui il mondo si dà non c'è spazio per lo svolgimento del tempo e quindi della speranza. Ciò in cui consiste l'innominabile sostanzialità del mondo, sua eventuale ragione o logos, è *renitente*, non si dà.

Il baratro tra il Sacro (il Logos) e l'Io non viene mai colmato e l'unica mente impone di essere accolta, senza distinzione.

Nella prima parte della poesia l'Io è assente, presente come un riflesso del mondo, presente come percezione dell'impossibilità dello svolgersi del tempo e come mancanza di familiarità e consuetudine.

Notevole la presenza della sillaba *me*, anche invertita come *em*, e della sillaba *ma* che compare anche invertita come *am*.

Nella seconda parte della poesia, la sillaba *me* si dà anche come *mi* e la sua inversione *im*.

Nella relazione tra Io e Mondo, l'Io si dissemina oggettivandosi nel paesaggio, disseminando la sillaba che lo indica non soggetto ma oggetto tra le cose, all'interno delle parole, *me* e *mi*.

Idioma è il libro della trilogia in cui il dialetto è vero e proprio protagonista: coesiste con l'italiano standard e insieme resiste e collabora al vortice linguistico, vortice esplosivo ed effusivo della trilogia.

Questa disseminazione fa sì che in realtà la mente sia unica e la distinzione impossibile.

Sul piano semantico questa contemporanea trascendenza dell'idea renitente del mondo, o Logos, e questa sostanziale indistinzione dell'Io, si esprimono nei versi:

*Adocchio solitudini
già mie ora di se stesse
unicamente*

Qui vi è come un passaggio di consegne dove si sprigiona tutta l'ambiguità di questa relazione tra trascendenza e immanenza. Infatti le solitudini non sono più dell'Io ma proprie delle cose stesse, delle entificazioni di cui si sente il brusio confuso. Eppure *unicamente* invece di consegnare il dolore all'alterità del paesaggio, lo reintegra in un Tutto che è logos, che è *unica mente*, identica mente, renitente Logos.

Seconda parte : *Il cielo è limpido*

Qui, in seguito al proposito dell'accoglimento e dell'accettazione, si presentano i due personaggi: il Tutto e l'Io. E subito si pone la questione della trascendenza/immanenza del mondo/logos

Tutto è *intossicato* dal sole/ Io *tossisco* sotto questo (...)

Sotto il segno della ripetizione e dell'allitterazione delle *t* e delle *s*, si coagula fino quasi all'identificazione il doppio piano del Tutto e dell'Io. Qui il carattere sacro, numinoso, della luce e del cielo non sono più emblema di una lotta tra rigettare e accogliere, ma vero e proprio parossismo e impossibilità: il principio dell'altissimo silenzio si fa veleno, difficoltà a respirare e a relazionarsi ad un molteplice tanto indistinto quanto presente in una sorta di sommessa violenza.

L'intreccio che le *t* e le *s* creano tra il Tutto e l'Io continua anche nei versi successivi dove le strade sembrano separarsi: Io è sotto ma anche *dentro* il brusio ed è *distratto* dalla violenza.

Vi è sviluppo di consapevolezza: dal tossire al sentire il freddo; dallo spasmo del corpo inconsapevole alla più elementare percezione del tatto, fino alla percezione psicologica della *pena* alla fine della poesia. Eppure qualcosa deve qualificare in modo nuovo la posizione del Tutto e dell'Io: è l'*occhio-sguardo* esterno che scopre solitudini oggettivate, non più proprie e nello stesso tempo unica mente, identico Logos che tutto abbraccia.

Questa identità era stata già anticipata a livello fonemico grazie all'intreccio delle *t* e delle *s*, qui viene esplicitata anche se ancora nell'ambiguità dell'avverbio: da *unicamente* a *unica mente*.

*

Questa poesia di Andrea Zanzotto appartiene alla raccolta *Idioma* (1986), terzo libro della cosiddetta trilogia. In nota il poeta ci riferisce che la poesia è dedicata a Jabès e che il termine 'stanza' va inteso anche nel suo senso letterario, come parte di una canzone.

Idioma è contemporaneo di fatto a *Galateo in bosco* (1978) e a *Fosfeni* (1983) e cioè al periodo che va dal 1975 al 1982 in cui viene scritta la trilogia. Alcuni componimenti sono dell'83 e dell'84.

Vi è, dice il poeta, rinvio continuo tra i tre libri ma anche 'sconfessione reciproca'. Come se ogni libro raggiungesse una certa profondità e una certa spazialità e da lì riferisse in mancanza di una visione che avrebbe potuto ambire ad essere totalizzante. La 'sconfessione reciproca' tra i libri garantisce proprio questa frammentazione e, insieme, relazione. Proprio come tra *Io* e *Mondo* vi è tanto relazione quanto diffrazione (S. Agosti), instabilità, oscurità, indifferenziato...

Ma cos'è *Idioma*? Il poeta si pronuncia chiaramente: è 'pienezza del parlare nascente e incoercibile', è 'singolarissima fioritura'...Ma anche all'opposto è 'chiusura nella particolarità', 'per cui si arriva al termine *Idiozia*'. Si tratta insomma di 'enfasi di particolarità' ma anche di 'mezzo linguistico tutto inteso al traboccarne fuori'. Vi è, in conclusione, un dentro e un fuori, un *Io* e un *Mondo* che pure in qualche modo devono tralucere attraverso la lingua.

*

Dunque anche qui la confusione possibile tra scrittura e mondo, tra segno e cosa e, sullo sfondo, il tema del silenzio e del brusio, il riferimento a Jabès.

'Stanza immaginata o intravista' è la penultima poesia della terza e ultima sezione in cui consiste *Idioma* (cfr. il 'Meridiano' mondadoriano). Si considera qui 'Stanza immaginata o intravista' insieme a 'Il cielo è limpido' come un unico componimento, anche se le note al testo del 'meridiano' appaiono separate.

In ogni caso il flusso magmatico e a spirale della testualità di Zanzotto in molti casi sarebbe difficilmente delimitabile. Si pensi alle sue dichiarazioni relative alla trilogia: si tratterebbero più che di tre libri 'successivi', di tre strati sovrapposti, anche cronologicamente...

La seconda sezione di *Idioma* comincia con *Vorrei saperlo*, in cui protagonista è Nene, l'ottantacinquenne dell'osteria o casa dei contadini. Qui lo stile è piano e le rime hanno dell'ironico crepuscolare ma senza nostalgia, come ci si potrebbe attendere, al contrario: la chiusa va costruendosi come una meditazione metafisica sulla natura del tempo, dei tempi, delle cause e degli effetti.

Il dettato s'inerpica improvvisamente in verticale non abbandonando la precisione geografico-spaziale che in definitiva muove la poesia. La meditazione su tempo ed eternità :

*'Così immediato è qui l'eterno, così
tangibile frutto del tempo, suo qualitativo
luore, così in saliente colloquio.*

*E' così falso ogni sospetto
su cose e parvenze. Che qui non passano mai
come non passano le loro cause e ragioni perfette.'*

Questo 'saliente colloquio ' tra immediato ed eternità ne 'Il cielo è limpido ' diventa collasso fonemico, intreccio pulsionale e sofferto, panico da cui lentamente prendere le distanze, unico punto di catastrofe:

' Tutto è intossicato dal sole/ Io tossisco sotto questo,'

Ed è così che il piano del suono evita quello dispiegato e tutto esplicito del sapienziale, non sacrificando un residuo, talvolta graffiante, di ironia (espressa soprattutto dall'inclusività onnivora lessicale nella pseudo-trilogia largamente praticata).

Il piano psicologico della pena viene come rimandato, risospinto verso la chiusa della poesia dove il tema del *rimprovero* e della *prepotenza* sembrano perdere in minacciosità grazie alla distrazione, un movimento di diversione che sta nelle cose. L'accogliere possibile è quello dell'unica mente: Io non è diverso dal Tutto, il Tutto stesso sembra aver riassorbito il dolore di Io che, a sua volta, non sente più sensi di colpa e rimproveri, mancanze, incompiutezze.

Il dolore-rimprovero è riverberato, distribuito, diluito in paesaggio. Il sentire si è ridotto ad una generica ed astratta sensorialità (un freddo tanto violento quanto innocuo) prima di giungere alla constatazione di una pena minore di quella vista prima, vista prima nell'immaginazione o intravista nel paesaggio immaginato.

*

In un certo senso la differenza così forte posta da Agosti tra *Idioma* e gli altri due libri della trilogia dovrebbe essere di molto attenuata, anche stando alle stesse dichiarazioni del poeta.

La 'pressione del significante originario' che produrrebbe effetti di omogenizzazione-indifferenziazione (secondo i termini di Agosti) verso il 'basso' in *Galateo in bosco* e verso l'alto in *Fosfeni*, non sarebbe presente in *Idioma*, raccolta che sarebbe piuttosto 'fuoriuscita del sistema' perché 'lingua mediana' e 'approssimativamente comunicativa', 'sperimentazione di una non sperimentazione' (perché sui contenuti e non sulle forme).

Eppure la relazione decisiva Io-Mondo che torna ad essere quella dell'*unica mente*, almeno in questa poesia, presuppone ancora proprio quell'indifferenziato e quella omogeneizzazione (*brusio di entificazioni*) che avrebbero dovuto caratterizzare gli altri due libri della trilogia ma non *Idioma*. La contemporaneità delle stesure e dei concepimenti dei testi della pseudo-trilogia probabilmente spiega la cosa. In ogni caso è certo che non si può parlare per Zanzotto, come pure fa in una sua certa accezione Agosti, di 'sistema', né tantomeno di 'fuoriuscita dal sistema'.

Passaggio XII

Sul breve saggio di Di Spigno 'La credibilità del contrabbando: poeti contemporanei e lo spirito del tempo'.

Indipendentemente dalle scelte testuali che come sempre sono mosse dal gusto, dalle occasioni, dalla storia e anche dal caso, più o meno fortunato, dagli incontri che si fanno, ciò che mi convince e mi stimola del saggio di Di Spigno apparso su *Per una Critica futura n.4*

www.cepollaro.it/poesiaitaliana/CRITICA/crit004.pdf è l'impianto dichiarato da cui si formano innanzitutto le domande. La prospettiva è quella di un lettore che vuole dalla poesia contemporanea qualcosa d'importante che riguardi tutti, al di là di ogni ragionevole relativismo, di ogni ragionevole autismo, di ogni prezzo corporativo da pagare. Il suo discorso parte da una diagnosi della condizione in cui viviamo e la considera un dato di partenza, un postulato a partire dal quale costruire il suo discorso. Se ne assume fino in fondo la responsabilità. Lo scritto comincia con una serie di criteri espliciti di partenza: 'Ogni testo poetico, per quanto apparentemente insensato o superfluo, può definirsi riuscito solo se condivide con lo scrivente un'indagine sull'essere stesso delle cose nella sua specifica pertinenza temporale; non soltanto un approccio *realistico* alla realtà circostante, sia essa ambientale, scientifica, antropologica, *meta*-fisica o quant'altro.'

Viene stabilito qui un criterio iniziale di coerenza, la più elementare, la più fondante: tra *chi scrive* e il suo stare al mondo e *cosa scrive*. Infatti la 'necessità' dei versi sta tutta in quel tipo di percezione che è capacità 'di non farsi ingollare dalla serialità delle vicende quotidiane o dalla sopraffazione del vissuto' per poter 'intercettare quel tanto di vibrazione, inquietudine, novità, senso del presente che ognuno percepisce, seppure in gradi diversi.'

Dunque la necessità dei versi sta nella capacità di cogliere un presente a tutti comune ma offuscato pesantemente dalla situazione attuale, caratterizzata dalla minaccia 'di una perdita (anche parziale) dell'efficienza delle facoltà cognitive personali: dalla saggistica, sempre più settoriale e specialistica, alla narrativa, sempre più commerciale ed evanescente' ma più in generale da un subire quotidiano che si stratifica e che ottunde le menti, le capacità discriminative...Non solo in ambiti culturali...

E dunque cosa chiedere alla poesia, e, in definitiva, perché leggere poesia? Per restare intrappolati nel 'puro stilismo', per 'rassegnarsi alla correttezza verso il disastro' (del senso, dell'esperienza, del dire qualcosa che ci riguardi davvero)? Al crollo dei valori umanistici o dell'etica sostantiva dei valori (Habermas) come rispondono i poeti? Dove si può trovare forza 'veritativa' nelle loro parole?

I versi avranno a che fare, se lucidi, con 'la vessazione mediatica del biopotere' (nel senso di Foucault), con 'l'anatomia del nichilismo postmoderno', con 'una sorta di testimonianza di una catastrofe epocale,

della fine di un tempo definito, per qualcos'altro di non ancora comprensibile',
con la necessità di 'mostrare' il Nulla in cui si nasconde 'l'economia sociale.'

L'assunzione di questo punto di vista permette al coraggioso Di Spigno di aver in mano dei criteri di discriminazione per poter valutare se certa poesia è vitale oppure no, se certi percorsi sono significativi perché rispondono ad angosce e necessità collettive oppure se sono coerenti con la vessazione mediatica e con l'inebetimento che sempre più si offre come attuale 'spirito del tempo',

tanto violento nello sterminio quanto sordo e incapace nel percepire la realtà (qualsiasi sia il senso che si vuole dare a questa parola) del proprio presente. La soggettività del punto di vista è dichiarata. Ma è dichiarata anche la sfida che viene posta ad un possibile senso 'oggettivo' di questa soggettività: l'opportunismo, insomma, viene messo alle strette da un'evidenza. Cioè: 'E nella troppa considerazione della realtà, senza riuscire a trascenderla, sta il *gap* culturale di molta *intelligenza* attuale, con le sue pose socratiche, sempre troppo schiacciata sul contemporaneo, sempre troppo impegnata su di esso per arrivare alle cause di ciò che descrive. La critica letteraria, nell'ultimo decennio, non è stata esente da questa trasformazione che l'ha impoverita fino a farne una retroguardia ornamentale per almanacchi e antologie'. E se questa è responsabilità della critica non meno grave è quella di tanta poesia 'di aggressione al reale' (anche manierista) che è 'quella di contrabbandare il malessere personale con la sua formalizzazione declamatoria, con una retorica, magari anche virtuosistica, che lascia cadere ogni ipotesi di credibilità, intellettuale ed estetica.'

Queste dure affermazioni di Di Spigno sono difficilmente contestabili e spiegano in gran parte anche l'ipertrofia versificatoria della rete nei suoi aspetti più deleteri perché privi anche del sapere manierista.

Passaggio XIII

Il Decimo Numero conclude la prima serie dei Quaderni di Poesia da fare

Con il decimo quaderno di *Poesia da fare* si conclude la prima serie dei quaderni, iniziata nel 2003. Una delle motivazioni fondamentali di questa iniziativa è stata quella di coagulare il flusso del blog e, in seguito, della omonima rivista, selezionando o compattando ciò che una periodicità mensile tendeva a frammentare.

I quaderni in pdf alludono strutturalmente e materialmente alla stampa, costituiscono per così dire l'immediata vigilia della materializzazione cartacea. E nell'essere a metà strada tra la volatilità delle pagine della rete e la consistenza oggettuale dei libri, può capitare, come a me è capitato, di chiedersi se è poi davvero desiderabile il concludersi del processo, se valga la pena, insomma, di stampare su carta tutto questo.

Questa esitazione nasce dalla circolazione e dalla diffusione, in modi specifici e ancora tutti da studiare, sicuramente più significativi per questi testi 'scaricabili gratuitamente dalla rete' rispetto al buco nero della distribuzione 'terrestre'.

E i numeri, anche se sempre interpretabili, parlano chiaro.

Ma il coagulo di ciò che è emerso in rete e non, almeno di una parte rilevante di ciò che è emerso in materia di poesia in Italia, certamente in questi quattro anni e più, si è concretizzato negli indici dei dieci quaderni, tanto nutriti quanto a loro modo essenziali e severi.

E' come se i quaderni avessero registrato, senza averne l'intenzione, un vero e proprio *mutamento di paesaggio*: apparizione di nomi e voci della poesia mai ascoltati prima, trasformazioni di percorso di poeti più avanti negli anni, vitalità di traiettorie nel tempo fedeli a se stesse.

La prevalenza di questi voci si radica, nel suo formarsi e primo esprimersi alla luce, tra gli anni '90 e i primi cinque anni del nuovo millennio. Ed è proprio questa prevalenza a fare il paesaggio mutato che dicevo prima. Nel licenziare questa prima serie dei quaderni se mi chiedo qual è il sapore che mi resta di tanta poesia letta e dei poeti incontrati spesso attraverso mail ma qualche volta incontrati di persona e, davanti ad un bicchiere di vino, diventati istintivamente amici, mi rispondo che è la *precarietà*, la *provvisorietà* di una lingua che non si carica più di *istanze supplementari* di poetica, con i suoi segni evidenti di rifiuto e ripulsa, con il suo fitto e denso dialogare intertestuale.

Basti pensare agli anni '80 e '90 e l'attuale paesaggio si staglia con le sue radicali *differenze*: dissolto di fatto il manierismo, le diverse forme di citazionismo, evitate le secche *trash* così devastanti per la narrativa coeva, sgonfiata sostanzialmente ogni pretesa orfica risalente agli anni '70, ciò che è venuto fuori è la pervasività di un *quotidiano non realistico* (non quello, almeno, generato dal realismo degli anni '50 e 60), quasi a mostrare, attraverso gli strumenti della 'percezione estetica', questa 'nuova generazione di realtà' come avrebbe detto Paul Virilio.

Non più contrapposizione tra alto e basso, tra nobile e volgare, tra tradizione e avanguardia: sviluppo e disseminazione di ciò che avevo intuito tra gli anni '80 e '90 nelle riflessioni sul deterioramento delle polarità moderne (cfr. *Perché i poeti?* www.cepollaro.it/poeti.pdf).

Questo *quotidiano non realistico* può toccare indifferentemente i temi del sacro o del profano, della sessualità nelle sue diverse forme o delle difficoltà di stabilire un senso alle circostanze, può stringere in nodi intellegibili relazioni attraversate dal potere anche sociale, anche storico e le miserie degli umani rapporti. Anche questo è quanto emerge dalla mia ricognizione nei quattro anni di vita di questa prima serie dei quaderni e raccolto in *Incontri con la poesia* (www.cepollaro.it/CepInconTes.pdf).

Ma è comunque, anche se non configurato e radicato in una biografia, il quotidiano di *qualcuno*. Ed è questa, credo, la nuova modalità in cui si presenta la *condizione idioletale*.

Non è nella lingua, nel lavoro microlinguistico, nell'insistenza sui significanti da scomporre e ricomporre, come attestato in modi diversi e

secondo diverse finalità, negli anni '70-'90, ma è in una sorta di *condizione antropologica idiolettuale*.

D'altra parte l'impossibilità -che si fa palese con la diffusione dei testi e di sempre nuovi autori in rete- di costringere in qualche schema inventato *ad hoc* quel tipo o quell'altro di poesia, sta proprio a significare l'orizzontalità del nuovo paesaggio.

Si tratta di un orizzonte dove ognuno cerca di disegnare la *propria rappresentazione*, non perché veicoli dei sensi ulteriori, progettuali, di 'conversazione sociale' sulla base di uno spazio pubblico di riferimenti condivisi, ma semplicemente per poterle abitare.

E' questa *lingua d'emergenza*, come una volta mi sono espresso per caratterizzare la poesia più recente *incontrata*, che ha *fatto* il 'movimento' della poesia di questi ultimi dieci anni.

Passaggio XIV

La 'poesia visiva' e le conseguenze del digitale oggi. Appunti per una riflessione.

Molta parte dell'esperienza degli anni 60 e '70 di ciò che è stata chiamata 'poesia visiva e poi 'poesia concreta ' e poi 'poesia tecnologica' (con evidenti difficoltà di definizione), si muoveva all'interno del paradigma della teoria dell'informazione.

Una delle conseguenze di quest'appartenenza, quasi obbligata data l'epoca, fu, secondo me, l'insistenza sul rapporto tra i codici (linguistico e visivo-figurale) con relative tensioni che si venivano a creare continuando a parlare di 'poesia', di 'espansione della poesia', di 'fuga dal libro', di 'poesia da appendere al muro'.

Questa tensione non era stata propria delle avanguardie storiche che come ricordava Lea Vergine non avevano mai puntato a stabilire uno statuto linguistico specifico per queste sperimentazioni e si erano per lo più limitate ad un lavoro sulle possibilità 'tipografiche'. Il fatto è che allora c'era ciò che con enfasi si indicavano come 'mezzi di comunicazione di massa', l'industria culturale, i rotocalchi, il primo apparire a livello di massa della televisione, l'importanza che giustamente dava Lamberto Pignotti al problema della comunicazione e delle abitudini percettive del pubblico, alla necessità di contraddirle, di 'rispedire la merce al mittente'... Sembra passato un secolo da allora ma molte di quelle opere conservano una loro freschezza, una loro duratura energia. Forse qualcuno potrà considerarlo paradossale ma su internet è possibile, soprattutto per i più giovani, prima di andare al museo o nelle fondazioni, dare un'occhiata alla raccolta di poesia visiva custodita da Banca Intesa...

Il passaggio dall'analogico al digitale probabilmente ha spostato in profondità le questioni anche in questo ambito espressivo. E non tanto perché vi è l'elaborazione grafica del computer, quanto perché materialmente la pluralità dei codici si è ridotta ad una processualità numerica.

Una sintesi a monte che salta sia l'incontro sia la diversità di strade secolari che hanno portato alla testualità da un lato e all'immagine pittorica (ma bisogna anche aggiungere quella fotografica) dall'altro. E' nella produzione materiale, a prescindere dalla resa finale che, come sempre, può essere più o meno riuscita, che sta la differenza. E il punto è che questa sintesi digitale non è *virtuale*, come spesso si ripeteva già negli anni '90, ma ancora *materiale*. Solo che si è di fronte ad un altro 'stato della materia', per così dire. Tale stato, in questo caso dell'arte, non è informazione perché è qualcosa di più e di meno, è espressione (cioè composizione, rigore, logica strutturante o destrutturante, familiarità con le resistenze delle materie, fascinazione, e tutti gli elementi che possono costituire l'esperienza estetica nel suo concreto farsi e che non sono riducibili ad un pacchetto discreto di informazioni).

Quindi, come provvisoria conclusione di questa riflessione, si potrebbe dire che mentre negli anni '60 e '70 un poeta che faceva della 'poesia visiva' poteva essere coinvolto nel progetto di stabilire uno statuto semiologico per un settore specifico dell'espressione poetica, o un settore di confine, oggi, nel digitale, questo problema può non esserci più. Vorrei aggiungere che, se ci si sgancia dalla teoria dell'informazione, non c'è più bisogno di porre il problema dei codici (poesia, pittura) ma di considerare il lavoro a partire dai mezzi della sua produzione.

In questo caso l'indagine sarà condotta sulle diverse strategie creative che si stabiliscono tra il digitale e ciò che digitale non è ma che pur entra nel processo.

Anche per questa ragione per alcuni miei recenti lavori non parlerei di 'poesia visiva', anche se per comodità fin qui ho usato il termine 'visual-concreta' e, con molta probabilità, continuerò ancora ad usarlo per un po'. Direi semplicemente 'arte visiva', relazionandomi con questa materia non come poeta ma come artista visivo *tout court*... E non è una questione di etichetta, di definizione, ma sostanziale perché investe l'abbandono del riferimento alla teoria dell'informazione con la conseguenza riduzione ostinata di questo tipo di lavori ad una 'linguisticità' che non hanno.

La materia della poesia è altra cosa: è suono che porta il senso attraverso la sua eccedenza rispetto al significato.

Passaggio XV

Viva S. Ambrogio!

Oggi a Milano è festa: è il giorno dedicato al santo Ambrogio. Pioviggina, è grigio, umido ma passando da Città Studi al Corvetto cambia il micro(clima). E' sempre grigio e umido ma non pioviggina.

E' incredibile e piacevole ogni volta questo micromutamento in una città che appare fissa in un falso movimento. Con i *Doors* nell'auricolare, i movimenti delle spalle appena accennati al ritmo della musica, gli occhi sbarrati di figure silenziose nel metrò, e la sensazione di aver lasciato indietro molte parole inutili, molti commenti inutili, cose decisamente non buone che la rete sputa come un rimuginio direttamente connesso al

cervello. Si pensa come una periferica connessa in *plug and play*. Non c'è un *software* dedicato, non c'è ritardo, ripensamento, spazio di decisione. A parte qualche rara eccezione.

La vita davvero ha bisogno di oblio, come diceva il grande Federico, ha bisogno non di dialettica (necessaria solo in casi estremi) ma di conquistata gaiezza.

E la musica dice questo, dicendo *blues*. La tristezza infatti è dietro la seriosità di chi perde il senso del tempo connesso in *plug and play*: la vera tristezza, quella che appartiene alla vita, che scivola sul tempo, che va a tempo, è già blues...

Non sono lontano dall'aver compiuto il quinto decennio di vita e Milano stamani mi sembra addirittura bella...