



Poesia da fare

a cura di Biagio Cepollaro

Numero Nove, marzo 2006

Sommario

Editoriale

Testi

Gianluca Gigliozzi da Neuropa
Giorgio Mascitelli Non barboni

Lecture

Italo Testa, Impurità
Erminia Passannanti, su Lo spazio in Amelia Rosselli

Immagine

Fausto Pagliano

EDITORIALE

Sfogliare i giorni come le margherite...Resistere a ciò che si fa, letteralmente, fa perdere tempo. Gettarsi dentro, invece, accettare di consumarsi nelle proprie azioni, fa di sé lo svolgimento del tempo.

Tutto il discutere sulle libertà a livello individuale spesso non fa i conti con questa scansione 'giornaliera' della libertà...Quasi fosse questo l'errore iniziale che avvia e avvita il pensiero intorno a fantasma identitari (la propria storia, i progetti, i gruppi, le inclusioni, le esclusioni)...

Insomma, molta confusione nascerebbe da questa errata periodizzazione che ci accompagna. Soprattutto per chi, abituato a leggere dei libri di storia, finisce con il pensare, giudicare, valutare, sperare, temere, in secoli...

Probabilmente il risultato sarebbe molto diverso se il modo di contare fosse diverso, anche in termini di agire reciproco, di agire comunicativo, di qualità della vita, insomma...

Biagio Cepollaro

TESTI

Gianluca Gigliozzi, da *Neuropa*, Luca Pensa Editore, 2005

L'ORIGINE DELL'UOMO

Ancora leghe e leghe di aridi valloni, cosparsi di rocce grigie, campi di girasoli, vigneti che si sciolgono rossi—poi campi sabbiosi fino a una città di rame, su un golfo che acceca—ci transitano uomini a caccia d'occasioni—l'odore di reti e tonni stordisce—dovunque uno si volti son vicoli luridi e stretti, funi e ormeggi, giare spaccate e mendici—le chiese minute, scavate nella selce, con l'intonaco crivellato, con crocifissi d'avorio, altari d'osso—i panni stesi, innocenze che strepitano tra pontili ed empori, macerie e scafi—qui IO rimedia qualcosa per mettere a tacere il buzzo brontolone—poi se ne torna nei campi aridi, dove arrancano muli e pochi zappatori con le facce bruciate—per qualche dì resta a digiuno, in ascolto del vuoto ronzante dei poderi—fin quando una voce gli dice che, per quanto non possa piacergli, è un vivo tra i vivi, anche se di vivo da un po' non vede che arbusti e pidocchi—e come vivo tra i vivi deve prendere parte alle cose che vivono, perché così vuole il Signore suo Dio, pane della vita—riprende a malincuore il cammino—di tanto in tanto gli capita d'imbattersi in qualche canagliume, che alla vista di quattro ossa insaiate rinuncia alla rapina—a volte capita che un mezzadro abbia pietà del suo scheletro, e gli offra una tazza di latte con un pane rinsecchito—un giorno incappa in una compagnia di guitti raminghi—MONTA SUL CARRO gli dicono, ridendo, e IO salta su—POTREBBE FARE LA PARTE DI PADRE SIMMACO NELLA NOSTRA ULTIMA COMMEDIA!, ha detto il capocomico, e tutti con lui a sghignazzare—lo tengono qualche giorno sul loro carro, che rigurgita di stoffe e marchingegni, trampoli e scatolame—sorbisce per giorni i loro canti sguaiati, le trame di girovaghi, le zuffe posticce—con loro spartisce aringhe, patate e birra pisciosa—sta volentieri con questa ciurmaglia che non pecca mai nello stesso posto—a loro mette molta allegria l'idea di andarsene in giro con un fraticello svitato—è un vero piacere vedere come questo fraticello s'incanti ogni istante a lanciare sguardi roventi alla primatrice—Venere nomade, poema di carne, sirena che si staglia superba contro le alture d'Aragona, astro che eclissa il visibile, oblio che sgretola mondi—avido ne scruta la peripezia del ventre, il capriccio degli orli, la vertigine tra i seni e il volteggiare della sottana, quasi un secondo cielo rosseggiante—circonfusa di un'aureola di veli e risate, una volgarità immensa come la terra—una notte che IO non piglia sonno, per aver la mente sprofondata nel mistero della resurrezione, la bella sfacciata sguscia dalle braccia del concubino di turno fino al saccone dove IO sta allungato e s'abbatte come una frana squisita sulla sua magrezza, sacrificandosi in nome della concordia degli opposti—il giorno dopo il fraticello perde il diritto a esser considerato da lei più d'un carrubo o d'un dosso argilloso—dolori lancinanti nell'anima abietta—non va a genio né a Dio né a Mammona, castigato dall'uno o dall'altra per non sapersi mai offrire all'uno o all'altra come si deve—allora il Signore Dio suo si ricorda di IO, e dal cielo l'aiuta a rimettere la virtù al posto della frenesia, con l'intercessione di una scimmietta, una creaturina sfoggiata dai guitti in molti esilaranti numeri—all'alba, quando tutti dormono, viene voglia a IO di studiare questo peloso prodigio—durante la notte la piccola s'era messa a caccia di lucciole—ne aveva immesse un bel po' dentro una scatolina di latta—all'alba le riversa in un calice di vetro e ne osserva il fervore trasfigurato—a volte le inghiotte e s'adocchia il ventre, come se dovesse irraggiarsi il pelame—riprende poi il ciclo delle osservazioni—dopo un po' s'accorge del frate che la scruta, e allora pianta le lucciole e gli si para innanzi, quasi entrasse in scena—saltella qua e là, agile e circospetta, sui corpi assopiti dei suoi titolari

pare li beffi, e mostri, beffandoli, le loro fisime e tare—del mattatore il passo da orso decrepito, d'un altro i tratti del tiranno—quand'è il turno della magnifica sirena, la scimmietta dimena il culo nero, tira indietro la testolina, fa il gesto di soffiare un bacio, accenna un passo di gavotta o ciaccona—IO batte le mani felice e ringrazia di cuore questo portento d'imitazioni—le stringe la manina irsuta, calda—e vede quant'è accidenti simile alla sua—dentro i suoi occhietti notturni e acquosi si riflette la faccia di un animale supponente, irritato—intanto ecco farsi largo il Sole, di cui fino a poco fa si spifferava che ruotasse per blandire quella vecchietta della Terra—invece adesso è lei, si sa, che per far la smorfiosa e sbirciarselo meglio, deve rinunciare alla posa, e torcere il collo

Giorgio Mascitelli

NON BARBONI

Agli amici

PREMESSA

Sono ritornato dove ero stato giusto un anno fa, nel paesino slovacco di Štiavnické Bane, e ho ritrovato il paese uguale in tutto e per tutto a come l'avevo lasciato e in tanta continuità ho ritrovato quegli amici che avevo incontrato l'anno scorso alla fermata dell'autobus, tre visi sinceri, anche se innegabilmente rovinati, delle mani ruvide che imbracciavano bottiglie di vinazza schifosa o di birra, non mi pare di vodka o borovička perché erano le sei di mattina e a tutto c'è un limite. Quest'anno non li ho salutati nel recontrarli perché neanche l'anno scorso ci eravamo parlati in quanto che non mastichiamo molto le rispettive lingue, e poi un anno fa erano impegnati in una vivace discussione, sicché spesso dovevano bagnare la gola secca, mentre io chiacchieravo con mia moglie attendendo l'autobus, ma sono stato così contento di trovarli tutti in vita da non dubitare nemmeno per un istante che loro condividessero questa mia gioia.

A MO' DI PREMESSA

Dopo Beckett, dopo Erofeev, dopo Bukowski (per i più piccini) uno non può neanche sedersi e scolarsi la sua vinazza con l'animo in pace e dimentico delle segrete cure che subito qualcuno giulivo spunta a simbolizzarlo. Ma noi non siamo barboni: abbiamo una casa o quanto meno un giaciglio, viviamo del sussidio sociale, lo stesso che percepiscono gli zingari, che però hanno anche quello per i figli perché hanno molti figli. E' per questo che Beckett faceva aspettare indefinitamente i barboni e non gli zingari. . Comunque noi non siamo né barboni né zingari, anche se la storia degli zingari in verità l'abbiamo tirata fuori noi. Comunque qui, oltre a non essere barboni, siamo gli unici che non aspettiamo niente e anzi speriamo che arrivi presto l'autobus a portarsi via chi sappiamo noi. Non è da escludere che siamo un caso sociale.

INTRODUZIONE

Forse l'anno passato erano in quattro, ma non mi sembra, o forse uno dei tre era un altro, ma gli altri due volti li ho riconosciuti. Questa volta ci siamo visti verso mezzogiorno e loro erano più meditativi, parlavano di meno, ma le bottiglie circolavano lo stesso tra le loro mani. Soprattutto quello con la papalina aveva un'espressione a suo modo intelligente e anche una certa età, veramente mi ha fatto piacere di vederlo vivo. Ho sentito il bisogno di parlare con loro, ho sentito un'oscura fratellanza, ho sentito il bisogno di immortalarli in un racconto (immortalarli: l'umiltà non è il mio forte), ma poi ho capito che tutto questo non era necessario. Quanto agli oscuri fratelli, poi, spero proprio di non finire conciato così e non c'è alcuna comunanza tra loro e me, se non la comun madre, ma quella c'è anche con il manager di Toronto, tanto per citare un personaggio particolarmente abietto secondo i valori dei santi bevitori. Anche il racconto, al limite il soggetto già c'era, perché proprio oggi ho letto su Sme, il principale giornale slovacco, (l'ho letto io, ma poi me lo sono fatto ritradurre da mia moglie perché non ero sicuro di aver capito bene) che in Slovacchia esistono dalle quindicimila alle ventimila distillerie abusive a fronte di meno di trecento legali su una popolazione di poco più di cinque milioni; ho fatto un calcolo approssimativo, vuol dire una distilleria ogni trecentocinquanta abitanti senza contare i neonati, le cantine vinicole, i birrifici e gli ungheresi. Poi ho capito che era inutile, potevo solo essere contento che fossero vivi, perché a questi qui non li salva nemmeno la rivoluzione, tanto per citare un estremo rimedio, che dovrebbe salvare proprio tutti. Sia detto tra parentesi io alla rivoluzione ci credo per davvero perché a qualcosa bisogna credere, anche se con l'età diventerò un

piagnucoloso intellettualino dispensatore di discorsi ritenuti edificanti, ma é uno dei tanti destini che capitano a coloro che vivono. Comunque per quanto uno ci creda alla rivoluzione, questi non li salva neppure quella. La piaga sociale dell'alcol non sará sanata dalla rivoluzione, finché non sará sanata la piaga della vita.

PRELUDIO

Probabilmente noi siamo un caso sociale, anzi lo siamo con certezza. La carenza dei servizi sociali, l'assenza di prospettive lavorative dignitose, la mancanza di valori morali comunitari o di classe. C'è da farne un reportage o addirittura un romanzo, così almeno chi scrive impegna il suo tempo e non rompe i maroni a chi sbevazza la sua vinazza. Però non sarebbe male un romanzo d'impegno sociale, non delle cose d'avanguardia alla Beckett o alla Erofeev che non interessano nessuno, ma quelle storie che piacciono ai giornalisti. Se in un altro paese esce la storia, fittizia o reale, di tre alcolizzati di un paesino slovacco, secondo noi Sme organizza un incontro tra l'autore e le sue vittime, così noi si beve qualcosa di diverso dalla solita klaštorné e si gode nel vedere la faccia del sindaco e di quelle del negozio di Štiavnicke Bane. Altrimenti, é meglio al limite un manager di Toronto che passa di qui e ci dá una mancia, anche se noi non siamo barboni e abbiamo il sussidio sociale, anche se questo concetto é stato svolto in maniera simile da qualcuno tipo Brecht o Sartre. In ogni caso il corpo ha bisogno dell'alcol, per tacere dell'anima.

PROLEGOMENI

Nella rivoluzione ci hanno voluto mettere dentro tutto e il contrario di tutto, ma non tutto c'entra, é per questo che per esempio, se un appassionato filatelico si convinceva che con la rivoluzione avrebbe completato meglio le sue raccolte di francobolli, allorché scopriva che non era così, subito la colpa era della rivoluzione e non sua. Ma io dico: crederci alla rivoluzione anche oggi che fa ridere i polli perché é nell'umano di credere ed é meglio credere da umano all'umano, non perché Dio non esiste (sinceramente chi sono io per dire che Dio esista o meno?), ma perché é dell'umano essere sconfitto. Anche se a questi tre non li salva neanche la rivoluzione, anche se ci sono stati un sacco di morti. Questo sentimento di gioia che provo nel vederli ancora vivi non é rivoluzionario, non c'entra, benché non lo provi ogniqualvolta vedo quello stronzo del manager di Toronto. Io voglio vivere senza scambiare le mie simpatie personali per le leggi universali della giustizia.

PREFAZIONE

Se poi della gente, anzi dei cittadini, che si trova a una fermata dell'autobus non solo coperta, ma in muratura di modo da poter riparare meglio dalle intemperie, a bersi il suo cicchettino al mattino, viene disturbata e non é nemmeno per un'opera di impegno sociale, ma al limite potrebbe andare bene anche Beckett che a furia di dai e dai alla fine un po' si capisce., c'è da dare ragione a chi pensa che la letteratura sia inutile. Un caso sociale o un caso simbolico così interessante lasciato perdere in guisa tale da fare incazzare perfino un corvo ubriaco nella stagione degli amori, e neanche poi l'avessimo chiesto noi di essere presi in considerazione. Ma é destino che andasse così, che noi non siamo nemmeno barboni.

Cari amici bevitori, di tutto questo mi resta l'allietarsi del cuore nel vedervi ancora vivi e, per non metterla sul melodramma, la cosa non era forse difficilissima a realizzarsi, ma neanche così scontata da scommetterci sopra in tutta tranquillità.

LETTURE

Erminia Passannanti

Logos, afasia e spazialità poetica

nella poesia di Amelia Rosselli

Premessa

In questo saggio s'intende proporre un'analisi del rapporto tra *logos*, afasia del linguaggio e spazialità poetica nella poesia di Amelia Rosselli come resa della crisi del contesto attraverso la manipolazione del mezzo linguistico. Le osservazioni che seguono individuano una tendenza citazionista nella poesia di Rosselli de *La libellula* (1958 e *Serie ospedaliera* (1963-65), influenzata dallo sperimentalismo di Dino Campana. La tendenza collaterale è quella di destrutturare lo spazio testuale del *logos* per ricostituirlo in una spazialità afasica e straniata.

Riflettere sul tipo di spazio rinvenibile in una data opera è, in qualche senso, inevitabile, essendo lo spazio una dimensione che condiziona il *logos* mediatore dell'esperienza che lo scrittore fa di un dato luogo sia a livello psichico sia fisico. La poesia del primo Novecento, che vede la coerenza del *logos* farsi "scoria, detrito, residuo", registra, infatti, una fondamentale deriva della verità testimoniabile e del rapporto stesso dell'autore con il paesaggio che gli sta dinanzi. Ciò ha comportato la progressiva astrazione del reale, con la conseguente trasformazione dello spazio fisico in spazio testuale.¹ Il tipo di spazialità rintracciabile nella poesia di Campana ne rappresenta un esempio, con i suoi squarci desunti da scenari tutt'altro che unitari, restituiti in frammenti alla pagina, come si rileva negli spaccati spazio-temporali de "La notte":

Inconsciamente colui che io ero stato si trovava avviato verso la torre barbara, la mitica custode dei sogni dell'adolescenza. Saliva al silenzio delle straducole antichissime lungo le mura di chiese e di conventi: non si udiva il rumore dei suoi passi. Una piazzetta deserta, casupole schiacciate, finestre mute: a lato in un balenio enorme la torre, otticuspide rossa impenetrabile arida.²

Una stessa sinergia tra spazio e percezione lirica si riscontra nel poemetto *La libellula*, che estremizza l'instabilità semantica campaniana, dando luogo al crollo simbolico delle strutture del *logos* e alla creazione di un apparente *non-sense* ("lascia che il coraggio si smonti in minuscole / parti"). In Rosselli, come in Campana, la prevalenza della poesia afasica crea un pretesto di dissoluzione della base razionale della parola, nei termini studiati da Jakobson, come ho indicato in una mia precedente analisi del linguaggio rosselliano ne *La libellula*. Qui, Rosselli stabilisce un'elaborata corrispondenza tra linguaggio della necessità ("panegirico") e spazialità straniata in cui si libra la libellula della poesia,³ nesso che si ritrova in *Serie Ospedaliera*, costruita su costanti retorizzate del linguaggio

¹ Cfr. Giorgio Fonio, *Morfologia della rappresentazione*, Milano: Guerini scientifica, 1995, p. 15.

² Dino Campana, *Canti orfici*, "La notte", (1914) a cura di F. Ceragioli, Firenze, Vallecchi, 1985, pp. 3-4: Il "balenio" ("della torre") è infatti metafora di abbacinamento mentale, laddove il lemma "torre" potrebbe designare la memoria stessa, che come procedimento di metaforizzazione del concreto occorre in innumerevoli istanze della poesia di Campana.

³ Il testo de *La libellula* venne pubblicato inizialmente in *Civiltà delle macchine*, del 1959, quindi inserito nella rivista *Il Verri*, 8, 1963, pp. 41-62.

afasico. Entrambi i testi presentano strutture semionarrative,⁴ basate sull'ibridazione dei linguaggi, sull'afasia linguistica e sulla ricorrenza di spazi d'oppressione, chiese, scantinati e reclusori. Impiegando un fitto extratesto di citazioni da Campana, Rimbaud, Scipione, e Montale, le due raccolte presentano dunque un moto disgregatore, che ci pare aderisca alla definizione del rapporto tra "senso del limite" e parola, offerta da Maurice Blanchot ne "Il sapere del limite":

Le forze della vita bastano fino ad un certo punto. [...] Il limite segnato dalla stanchezza delimita la vita. Il senso della vita è a sua volta limitato da questo limite: è il senso limitato di una vita limitata. Tuttavia si produce un rovesciamento che si può sciogliere in vari modi. Il linguaggio modifica la situazione.[...] Il limite non sparisce, ma riceve dal linguaggio il senso, forse senza limiti, che voleva limitare: il senso del limite afferma la limitazione del senso e contemporaneamente la contraddice.⁵

Rosselli si rapporta dunque al mondo con forti figure di deviazione e scarto grazie all'assunzione di questo tipo di linguaggio che strania le cose nel loro contesto. Nelle poesie in cui questa caratteristica è più evidente, l'autrice sembrerebbe esercitare un controllo solo marginale sui significati che gravitano intorno al *pozzo* della coscienza, come indicano metacriticamente i versi "Cercando una risposta ad una voce inconscia..." (*SO*), in cui il *logos* è incalzato dalla parola afasica.⁶

1. Reclusione e romitaggio

Ne *La libellula*, un senso di angosciante reclusione pervade gli interni di edifici pubblici e privati, le cui anguste stanze, cucine, chiese, scantinati bui e corridoi separano il soggetto dall'esterno a cui aspira. Spazio materiale e spazio testuale appaiono strettamente correlati, potendo essere metafora l'uno dell'altro. Per contiguità semantica, la "camera" si collegherebbe alla strofe, la "visione a ritornello" al *refrain*, il "cerchio chiuso dei desolanti conoscenti" al gruppo letterario, il "biassicare tempeste" allo scrivere versi afasici, il "giardino della mia figurata mente" al repertorio tematico, il "retro della bottega impestata" dove si "macellavano bestie" al laboratorio sperimentale, – ovvero alla "macchina troppo leggera per tutte le violenze" – e, infine, la "vocazione ad una semantica revisione delle beghe", e l'essere "solitaria alle regioni didascaliche" all'esercizio dell'autoesegesi.⁷ Lo spazio come edificio nelle sue varie ambientazioni designa il senso unitario da cui il poeta "dalla ribelle speme" tenta la fuga sia ne *La libellula* sia in *Serie ospedaliera*. Considerato che lo spazio è definito in base al rapporto che ne instaura il soggetto, cercheremo ora di speculare sull'identità del soggetto che dà voce al "panegirico della libertà".

Corpo e spazio nella poesia rosselliana s'interpellano incessantemente. Di chi è la voce che risuona in queste stanze e dentro il corpo? Nel poemetto del 1958, gli spazi chiusi sono abitati da una persona sottomessa ad un ordine non identificato,

⁴ Per struttura "semionarrativa", Greimas intende una sintassi narrativa, per così dire, "di superficie", sulla quale si innalza "l'impalcatura-distribuzionale del materiale visivo" per lo sviluppo nel suo perimetro del linguaggio figurato.

⁵ Cfr. Maurice Blanchot, "Il sapere del limite", in *Anterem*, Quarta serie, No. 57, 1998, p. 17.

⁶ Cfr. Erminia Passannanti, "La poesia dell'afasia linguistica: una nota su Amelia Rosselli", in *Punto di Vista*, NO 39, Gennaio-Marzo 2004, Padova: Libreria Padovana Editrice, 2004.

⁷ L'immagine suggerisce un linguaggio "macchina" che "urla più forte della mia sensata voce", contenitore di regole arbitrarie con cui formuliamo giudizi sul reale.

sorta di reclusorio che la detiene insieme ad altre infelici. Confinata tra le mura di questa struttura gerarchica e disciplinare, la voce poetante si esprime in codice come a suggerire la necessità di sottrarsi ad una continua sorveglianza. In questo spazio di “miserabile sorte” la *dramatis persona* coincide in parte con l’autrice e in parte con *alter ego* influenti sull’allora giovane Rosselli. Le influenze riscontrabili nel linguaggio de *La libellula* sono essenzialmente la madre, Marion Cave, a lungo sofferente degli esiti di due ictus, morta nel ’49, la nonna, Amelia Pincherle Rosselli, drammaturga deceduta nel ’54, e, per evidenza testuale, il binomio poetico Rimbaud-Campana. Sofferente ed alienata, la voce poetante manifesta afasia e logorrea, sintesi di linguaggi avanguardistici, le cui assurdità contribuiscono a formare una singolare mescolanza glottologica. In questo destabilizzante contesto linguistico, il soggetto disorientato (“Io ne ho perso le vie”; “Io non posso ricordare”) si dice autrice di versi “*ottogenari*” (SO), mentre sostiene di avere bisogno d’aiuto (“sollevamento di peso”) perché gravemente malata (“Non so se io sì o no mi morirò”, LIB). Descrive la propria vita come un “gracile cammino”, metafora di una condizione patologica che potrebbe essere – come per Rimbaud o Amelia Pincherle Rosselli – un’artrosi ulcerante alle ginocchia. Inoltre, implora la vicinanza di una giovane interlocutrice, Esterina, o anche la campaniana “Chimera”, evocata con cadenze ossessive (“E io ti chiamo e ti chiamo e ti chiamo chimera. E io ti chiamo e ti chiamo chimera”, LIB;⁸ “Le mie forze sono prese dal tuo volare via come una caramella”, SO). Immaginiamo ora che la giovane evocata (“tu”, “Esterina”, “Ortensia”, la stessa poesia) sia la giovane poesia, Amelia, come indica l’epifonema “*O vita breve*, tu ti sei sdraiata presso di me che / ero ragazzina e ti sei posta ad ascoltare su / la mia spalla, e non chiami per le rime” (LIB, mio il corsivo).⁹

I modi dell’espressione afasica evidenziano elementi fono-prosodici di forme gergali, attinte dal toscano, insieme ad anglismi e francesismi. A livello cognitivo, il soggetto manifesta nozioni di poesia, musica e pittura, disturbate da amnesia, lapsus (“col suo violino attaccava un *paesaggio*”, SO) e afasia (“la mia mente loquace”, SO). A livello comportamentale, evidenzia eccessiva arrendevolezza e ostinazione, coazione a ripetere, misantropia, inquietudine, ostilità e insieme seduttività, fiducia e disillusione nell’amore. Manifesta alterazioni delle capacità logiche, disorientamento spazio-temporale e una crisi generale dell’identità (“questa mia virile testa” [...] saprai chi sono; la stupida ape che ronza”, LIB). Riferimenti incongrui emergono anche rispetto all’età che il soggetto dichiara, o ricorda di avere (“Io sono grande e piccola insieme”; “dissipa tu la mia fanciullaggine”, “la mia vecchiaia senza amore”, LIB). Evoca infine strutture architettoniche di dimensioni e funzioni contrastanti – chiese, case e caseggiati, ospedali, ponti – o spazi aperti come campi di grano, abissi e vette.

Questa *dramatis persona* solo apparentemente vecchia e inabile – ma in realtà contigua e perfino sovrapponibile per molti aspetti alla stessa Rosselli, è la lingua affabulatrice del poemetto.¹⁰ Il contrasto tra gioventù e vecchiaia (“questo mio vecchio corpo”, SO) rivela che, paradossalmente, è la vecchiaia a possedere dinamismo anche grazie al rapporto maturato con i suoi codici straniati della

⁸ LIB, p. 28.

⁹ LIB, p.14. “Vita breve” è metafora di gioventù. L’immagine descrive una persona giovane sdraiata presso una donna più vecchia (me che ero un tempo “ragazzina”).

¹⁰ Amelia Pincherle Rosselli, nata il 1870 e morta nel 1954 a 84 anni, madre di Nello e Carlo, e nonna di Amelia, fu autrice di opere drammaturgiche i cui temi dominanti erano il patriottismo, la critica allo Zionismo e l’analisi della condizione femminile. La Rosselli trascorse del tempo a Firenze, presso la nonna. Per ulteriori notizie, cfr. De Grazia, Victoria, *How Fascism Ruled Women: Italy, 1922-1945*. Berkeley: University of California Press, 1992, pp. 272-288.

parola afasica e a sapere rapportarsi allo spazio poetico, costruito come attualità e memoria. È il “doppio” malandato, infatti, che si spinge fuori di casa e immagina di correre libera, “vendemmiando”, “sibilando come il vento” negli spazi aperti dei campi e del cielo. Il “corpo dalle mille paludi” (SO), relegato ad un luogo di sfortuna, malinconia e inquietudine, al contempo, deve testimoniare la sua condizione da un posto che percepisce simile ad un “inferno”, una “stalla”, un “pozzo” di follia e una “miniera”, laddove quest’ultima allude nuovamente ad uno spazio ricavato dalla biografia di Campana. La voce “stancata ed ebete” si dice “tenuta contro le mura delle [mie] bugie”, necessarie a proteggersi e che, nondimeno, inchiodano a scomode evidenze. Sul piano metaforico, “mura” e “bugie” si equivalgono: mentire è una “roccaforte” contro i rivali, che non impiegano gli stessi codici espressivi. In quest’atmosfera di malattia e minaccia, il *logos* è incessantemente dissolto da inverosimili catene associative.

La voce narrante annuncia la sua prossimità o lontananza all’extratesto campaniano d’immediato riferimento, che ora si dissocia ora ritorna come *refrain* assillante: “Non so se *tra le pallide rocce* il tuo sorriso / m’apparve, o sorriso di *lontananze* ignote, o se / tra le tue pallide gote *stornava il ritornello* / che la tempesta ruppe su la testa rotta.”¹¹ Lo spazio, posto tra rocce e sorrisi, pone interrogativi su questioni solo apparentemente astruse, che riguardano il linguaggio, la memoria storica, i dubbi esistenziali, la fede, l’amore, la perdita della coerenza, il ruolo della poesia.¹²

Seguiamo ora il soggetto mentre si avventura fuori dagli interni che la segregano: “Sempre seguita dalle mosche, tornando / a casa vidi la finestruola, sporgersi / dal caseggiato vuoto.”¹³

La scena presenta un ambiente industriale, quale cosmogonia di una periferia dove l’erba cresciuta a stento tra il cemento degli edifici è metafora delle difficoltà del poeta a perseguire la verticalità. Il suo viaggio va verso un luogo ignoto fatto di detriti e macerie, senza apparente profondità. Rosselli descrive un romitaggio disperato e insieme d’insensata allegria tra blocchi di case anonime – girovagare che rammenta la condizione esistenziale del poeta vagabondo, o dell’ignavo inseguito da insetti (“seguita da mosche”). La spazialità rosselliana rievoca, come si diceva, l’estetica del romitaggio di Rimbaud e Baudelaire, dove il poeta sfiora solo marginalmente le strutture urbane in cui s’imbatte. Il bisogno di libertà ed autogestione, tipico del poeta *flâneur*, impone la dissoluzione dei perimetri entro cui si muove lo stesso segno linguistico che accompagna il soggetto nel mondo. Gli spazi privati e pubblici sono chiamati a partecipare ad un evento psichico grave, creando un parallelismo tra la crisi dell’Io e la desolazione del “caseggiato vuoto”, in cui si aprono stacchi di realtà (“finestruole”).

Il soggetto non è passivo dinanzi alla propria reclusione, né meramente monologante, e considera, in modo interrogativo, la necessità di evadere dal suo “tugurio scomposto”, affidandosi alla “vocazione ad una semantica revisione” del reale: “io vedo ancestrali / dei dal tetto”. Inoltre, la sua memoria conserva la capacità di estrarre il linguaggio poetico dalla sedimentata “miniera” dell’esperienza (“logori fanciulli / che stiravano *altre* membra / pulite come il sonno, in vacue / miniere”), che mai appaga il desiderio (“un vaso di tenerezze mal esaudite”). “Questo corpo vecchio”, “stretto in *mille* schegge”, che si disfa in “*mille* paludi”, si presenta quindi come uno spazio profondo e ricco (“miniera irrequieta”).

¹¹ LIB, p. 20.

¹²Cfr. Alfonso Berardinelli, “Una casa inabitabile”, in *Panorama*, 15.1.1988.

¹³ SO, p. 93.

A proposito delle percezioni che l'Io ha di sé rispetto allo spazio nelle sue dimensioni concrete e astratte, in "Teofilo", Carlo Emilio Gadda ha notato:

Ognuno di noi è limitato, su infinite direzioni, da una controparte dialettica: ognuno di noi è il no di infiniti sì, è il sì di infiniti no. Tra qualunque essere dello *spazio metafisico* e l'io individuo (io-parvenza, io-scintilla di una tensione dialettica universale) intercede un rapporto pensabile: e dunque un rapporto di fatto. Se una *libellula* vola a *Tokio*, innesca una catena di reazioni che raggiungono me.¹⁴

Anche nella poesia di Rosselli il conflitto con la controparte razionale ("le redini / si staccano se non mi attengo al potere / della razionalità") implica la valutazione della spazialità poetica come spazio metafisico quale valore imponderabile. *La libellula*, in particolare, traduce il bisogno di collocare la parola afasica all'interno di detti spazi di condivisione. Il *logos* è allora visto come una costruzione di mattoni, e il discorso afasico come la capacità di creare aperture che consentono visibilità e punti di fuga, pur rimanendo in quest'area perimetrale chiusa. Le citazioni da versi e temi campaniani riprendono l'opposizione tra il fabbricare con manipolazioni semantiche, il contenuto della poesia ("fabbricare fabbricare fabbricare / preferisco il rumore del mare") e negarlo a favore dell'evasione dalla prigione del *logos*.

Rosselli crea spazialità metapoetiche, che, esponendo il proprio genotesto, ripropongono la superdeterminazione e superconnotazione inconscia dei segni dei *Canti Orfici* (1914), di Campana, nel loro costituirsi come "fonti", "rocce", "lontananze ignote". Lo spazio testuale de *La libellula* si dissemina in tal modo di simboli sinistri di isolamento e inquietudine e allo stesso tempo gode di una contiguità poetica con Campana, come emerge anche da *Serie ospedaliera* (1963), ("nella camera stavi"; "sdraiato sul letto"; "giacevi semidistrutto"):

Ma tu non ritornavi: giacevi semidistrutto
in un campo di grano, aspettando il cielo.
Io ti accompagnavo a casa, ti seminavo per
gli oliveti, ti spingevo nel burrone, e poi,
vedendoti morto, scendevo a patti.

Nella camera v'era odor d'incenso, infiltrato
dalla chiesa che madre silenziosa non negava
che tu potessi apparirmi: visione squallida
nelle ore scarse, visione a ritornello, respinto
per la tua mano pericolosa.

Nella camera stavi: sdraiato sul letto stretto
ad apparirmi compagno, mentre te la passavi
tutt'altro che vicino, in una casa dai bordelli
chiusi solo per me. Nell'aria stessa vivevi! Nella
casa piccola e scomoda apparivi, visitatore
impossibile: a preordinarmi la giornata, a
dirmi di scendere a patti. T'avessi lasciato
nel campo! sorridente tendevi la mano ai nuvoli

¹⁴ Cfr. Carlo Emilio Gadda, "Teofilo", in *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 1953. Mio il corsivo.

per poi tuffarti nel fondo.¹⁵

Nella citata sequenza di versi, si nota un senso bidimensionale e distorto di spazialità, che con i suoi eccessi e contrasti rappresenta la relazione tra il soggetto, la vocazione poetica, il “senso”, che “giace semidistrutto”, sospeso tra il cielo (“tendevi la mano ai nuvoli”) e l’abisso (“scendere a patti”, “tuffarti nel fondo”). Il verbo all’imperfetto descrive un tentativo di individuare un percorso strutturale consuetudinario all’interno del sostanziale disordine della relazione tra il poeta e l’interlocutore tacito: “ti accompagnavo a *casa*”; “ti seminavo per gli *oliveti*”; “ti spingevo nel *burrone*”). Alto e basso, vicino e lontano, dentro e fuori indicano lo spazio e i modi di questo fatale contatto poetico tra vita e morte. La razionalità del *logos* si arresta, consentendo alle libere associazioni di seguire questa pericolosa *liaison* fino in fondo. “Camera” e “campo” non rappresentano tanto parametri topologici, quanto i luoghi stessi del *logos* e della parola afasica. Si possono altresì individuare alcuni connotatori coerenti, che restituiscono due principali isotopie interagenti: la “camera mortuaria”, che designa le convenzioni stilistiche tradizionali (“incenso”, “chiesa”, “silenziosa”, “squallida”) e l’“aria” o i “nuvoli” che indicano la libertà del linguaggio sperimentale.

I vari significati imposti alla “casa” comprendono, da una parte, un luogo di contenzione con delle regole da rispettare (l’ospedale, l’ospizio, la prigione) e dall’altra un’heideggeriana casa del linguaggio come luogo, in questo caso, piccolo e scomodo, dell’essere.¹⁶ La contrapposizione degli interni di edifici pubblici e privati con lo spazio del cielo e dell’abisso, presente in entrambi i testi, sembrerebbe autorizzare sia a livello tematico sia stilistico, una lettura uniforme de *La libellula* e *Serie ospedaliera*. Tuttavia, mentre nella prima prevale la logorrea, nella seconda predomina il silenzio e l’ipergrafia.

Sebbene stanca e disabile, la voce poetante in entrambe *La libellula* e *Serie ospedaliera* sa di dovere, e volere destituire il senso monolitico della casa della poesia. La rimozione degli elementi nello spazio è altrettanto significativa: “Rimuovere gli antichi angioi dai loro piedistalli / della pietà”.¹⁷ Nell’immagine dell’“angiolo” collocato su un piedistallo malfermo, Rosselli rappresenta la condizione instabile della “figurata” lingua. Il significato che si vorrebbe richiuso all’interno della “casa piccola e scomoda”, o nei “cantinati” necessita infatti un “giardino” metaforico, che è un “paradiso per scherzo di fato”:

Questo giardino che nella mia figurata
mente sembra voler aprire nuovi piccoli
orizzonti alla mia gioia dopo la tempesta
di ieri notte, questo giardino è bianco
un poco e forse verde se lo voglio colorare
ed attende che vi si metta piede, senza
fascino la sua pacificità. Un angolo morto
una vita che scende senza volere il bene

¹⁵ SO, p. 71.

¹⁶ Secondo Heidegger, “poiesis” è la tecnica (*techne*) che consente di produrre il rivelarsi di qualsiasi cosa che sia nascosta in una dialettica di disvelamento e nascondimento della verità (*aletheia*). Cfr. *Interpretazioni fenomenologiche di Aristotele*, tr. it. V. Vitiello e G. Cammarota, “Filosofia e teologia” 4, 1990, pp. 496-532, pp. 514-515. Heidegger scrive: “Non dunque l’ambito ontologico delle cose, concepite nella loro essenza di cose come oggetti di una conoscenza teoretica, è il “verso-che” cui si volge l’originaria esperienza dell’essere, ma il *mondo* che si incontra nella pratica del produrre, del realizzare, dell’usare. Ciò che è stato fatto nella motilità pratica del produrre (*poiesis*), ciò che è giunto all’esistenza in quanto preparato per essere usato - questo è ciò che è”.

¹⁷ LIB, p. 26. Mio il corsivo.

in cantinati pieni di significato ora
che la morte stessa ha annunciato con
i suoi travasi la sua importanza. E nel
travaso un piccolo sogno insiste d'esser
ricordato – io son la pace grida
e tu non ricordi le mie solenni spiagge!
Ma è quieto il giardino – paradiso per scherzo
di fato, non è nulla quello che tu cerchi
fuori di me che sono la rinuncia, m'annuncia
da prima doloroso e poi cauto nel suo
crearsi quel firmamento che cercavo.¹⁸

La voce della “ribelle speme”, che sogna di evadere dal “pozzo”, s’immagina proiettata all’esterno del proprio “angolo morto” e del cerchio impossibile che la racchiude. Rinunciando a dare coerenza al proprio discorso, e grazia alla parola afasica, ridimensiona i confini del proprio spazio vitale, creando ora un “giardino” visionario ora un “firmamento”. La dissoluzione dei limiti del *logos* è infatti la vera chiave di accesso alla poesia rosselliana inaugurata ne *La libellula*:

[...] La
vendetta salata, l’ingegno assopito, le rime
denunciatorie, saranno i miei più assidui lettori,
creatori sotto la ribelle speme; di disuguali
incantamenti si farà la tua lagnanza, a me, che
pronta sarò riceverti con tutte le dovute intelligenze
col nemico, – come lo è la macchina troppo leggiera
per tutte le violenze.¹⁹

Il “giardino della figurata mente” è il luogo dove è ancora possibile il dialogo e l’incontro tra poeti:

[...] Allora sarà tempo tu ed
io ci ritiriammo nelle nostre tende, e ritmicamente
allora tu opporrai il tuo piede contro il mio
avambraccio, e tenuemente io forse, ti spalmerò
del mio sorriso appena intelligibile, se tu lo
sai carpire [...]²⁰

Il soggetto continua a rivolgersi ad un interlocutore che invita sotto una tenda sistemata all’aperto, dove la parola cede il passo alla comunicazione gestuale (“tu opporrai il tuo piede contro il mio avambraccio”). Lo scopo di “ritrarsi” in un posto arioso, ma al riparo dagli sguardi estranei, è quello di tradurre la parola poetica in un nuovo codice “appena intelligibile”. L’area perimetrale sotto la tenda delimita questo nuovo ambito. Il piede nudo richiama il contatto con il suolo, l’umiltà, il romitaggio. Rosselli presenta qui una spazialità idealizzata (“dorate spiagge”; “campo di grano”, “giardino”, “paradiso”), che contrasta con i perimetri chiusi e angustianti dell’“angolo morto” e dei “cantinati”. Nello spazio della tenda si pongono due modi dell’espressione, il primo che attiene al linguaggio comune

¹⁸ SO, p. 59.

¹⁹ LIB, p. 16.

²⁰ LIB, p. 16.

(“Egli parla di se stesso in un lugubre monotonio”) e il secondo pertinente alla poesia:

Egli parla di se stesso in un lugubre monotonio,
io fiorisco i versi di altre altitudini, le esterne
noie, elucubrazioni, automobili; che mi prese
oggi nella fine polvere di un pomeriggio piovoso?
Sotto la tenda il pesce canta, sotto il cuore
più puro canta la libera melodia dell’odio.²¹

Il soggetto compie un movimento di disaggregazione fuori delle “quattro pittoresche mura” della dimora asfissiante che condivide con altre infelici. Dichiaro che scriverò versi controcorrente, senza preoccupazioni d’ordine estetico, come indicano i campi semantici della “malattia e della “contaminazione”:

[..] vuoi ch’io
mi chiarisca la gola tra queste quattro pittoresche
mura, fra la bottiglia di un latte divenuto rancido,
ed una vanità ben stufa, di sgranare le lucide
sue perle di sorrisi ancora non distribuiti.
E l’estetica non sarà più la nostra gioia noi
irremo verso i venti con la coda tra le gambe
in un largo esperimento.²²

Lo spazio sotto la tenda ideale è conquistato con violenza dai soldati:

E se i soldati che irrupero nella tenda di
Dio furono quella disperata bega che è l’odio;
allora io avanzo il pugnale in un pugno stretto,
e ti ammazzo. Ma è tutt’uno l’universo e tu lo
sai! L’aria, l’aria pura, la malattia, e il sonnellante
addio.²³

In *Serie ospedaliera*, lo spazio che consente al soggetto di conoscere i limiti in cui si muove, è quello tombale. L’essere “mummia” dai cui occhi escono “semi”, “pianti, virgole, medicinali” rende tuttavia il germinare di questo corpo già “morto nella cassa”, e tuttavia afasicamente creativo (“fioritura”). L’espressione “fiorame in lutto” propone appunto l’idea del germinare della parola afasica nello spazio tombale.

1. “Morta ingaggio il traumatologico verso”

“Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de moeurs, déplacements de races et de continents: je croyais à tous les enchantements.” [Arthur Rimbaud, “Alchimie du verbe”, *Une Saison en Enfer*, 1873]

Morta ingaggio il traumatologico verso

²¹ LIB, p. 16.

²² LIB, pp.15-16. Gli ultimi tre versi citati sono un ulteriore punto dove il soggetto passa sottobanco la sua poetica che abbandona preoccupazioni di ordine estetico per procedere controcorrente, in “largo esperimento”, con la “coda tra le gambe”, come farebbe un pazzo o un cane sciolto.

²³ Ivi, p. 17.

a contenere queste parole: scrivile sulla
mia perduta tomba: “essa non scrive, muore
appollaiata sul cestino di cose indigeste

Incerte le sue pretese, e il fiorame in
lutto, ammonisce. Mitragliata da un fiume
di parole, arguisce, sceglie una via, non
conforme alle sue destrezze [...] ²⁴

La parola che prorompe sbrigliata da ansie logiche (“mitragliata da un fiume di parole”) distrugge le “regioni didascaliche”, alternando l’estrema saturazione al vuoto, la logorrea al silenzio. A conferma della nostra tesi sulla coincidenza tra spazialità poetica e parola afasica, si citerà Rosselli: “*La libellula* vorrebbe evocare il movimento quasi rotatorio delle ali della libellula, e questo è un riferimento al ritmo piuttosto volatile del poema”. Il movimento delle ali, infatti, non può prescindere dall’aria che lo consente. L’attenzione all’aria e al cielo viene da una voce posta in basso, che è, o si crede, prossima alla morte, mentre riconsidera la vita come fantasia (“le canzoni d’amore sorvolavano sulla mia testa”). La negatività della posizione supina (“stesa sull’erba putrida”) indica una patologia fisica e psichica (“la mia testa ammalata”), che tuttavia non impedisce al soggetto di raccontare dove si trovi e a cosa pensi (“biassicavo tempeste”):

[...] Dunque
come dicevamo io ero stesa sull’erba putrida
e le canzoni d’amore sorvolavano sulla mia testa
ammalata d’amore. E io biassicavo tempeste e
preghiere e tutti i lumi del santo padre erano
accesi. [...] ²⁵

“Dunque...” introduce un ragionamento che, con le modalità della *dispositio*, informa il lettore sul *chi*, sul *come* e soprattutto sul *dove* il soggetto si trovi (“ero stesa sull’erba putrida”). Un sincretismo religioso pervasivo unisce vari temi esistenziali e filosofici all’interno di un luogo sacro: “tutti i lumi del santo padre / erano accesi”. La citazione dall’*incipit* della *Divina Commedia*, che dice il soggetto in una fase critica, stabilisce un’analogia tra il vivere nel mondo con angoscia e l’albero infruttuoso (“Nel mezzo di un gracile cammino [...] tu ti muori presso un albero infruttuoso, sterile”). ²⁶ Di là dal romitaggio attraverso luoghi noti e ignoti (con il “tram” del desiderio), ne *La libellula* esiste quindi anche una spazialità statica, fatta di dubbio e grave esitazione (“E io / lo so ma l’avanguardia è ancora cavalcioni su / de le mie spalle e ride e sputa come una vecchia / fattucchiera, e nemmeno io so dove è che debbo / prendere il tram per arricchire i tuoi sogni...e le mie stelle.”). Il paradosso dell’avanguardia personificata dalla folle vecchia, degente in ospedale, introduce la nozione della rapida obsolescenza di movimenti e generazioni di poeti. La questione riguardante il *punto* di partenza d’ogni nuova poetica, si traduce nell’immagine di una fermata di “tram” da cui muovere per riuscire ad arrivare ai propri mezzi espressivi (“le mie stelle”). Il *non sapere* dove sia esattamente il luogo in cui si trova la “fermata” del “tram” suggerisce un’anomala città senza servizi o una mente che ha perso la capacità di

²⁴ SO, p. 41.

²⁵ LIB, p. 13.

²⁶ Ivi.

orientarsi ed esprimersi logicamente: “Non so cosa dico, tu non sai cosa cerchi. / io non so cercarti”. Il punto di partenza smarrito è cercato nello spazio testuale: “cercando una risposta ad una voce inconscia / o tramite lei credere di trovarla”.⁶⁰

Questo delirio di vagabondaggio si presenta “fatto di piccole erbe trastullate e perse nella terra sporca, io cerco / e tu ti muovi presso un albero infruttuoso, sterile come la tua mano”. Il percorso scritturale è allo stesso modo disseminato di tentativi che ricorrono con le modalità del *loop* (“cerco il ritornello”), e stordito da un disordine, che è avanguardistico. Dichiarando smarrito il senso della cosa, e del luogo dove rintracciare questo senso, la voce procede, infatti, ad un’autoanalisi *in situ* del proprio stato; spiega che per realizzarsi artisticamente deve sapere da quale punto ripartire. I livelli metacritici de *La libellula* e *Serie ospedaliera* a questo punto stabilendo si fondano su due ordini di esigenze: da una parte, la necessità del poeta di svincolarsi dal miraggio della poesia contemplativa, *morendo* ad essa (“lutto dei suoi grandi occhi e della canzone”),²⁷ dall’altra il desiderio di scorgere straniate spazialità. Il poeta sperimentale è rappresentato come un essere che corre libero, tenuto invano a bada dalle briglie di una razionalità prescrittiva: “Nessuno sa chi ci ha messo le briglie in bocca, / o chi ci ha tolto i cuscinetti dalla carrozza, / dalla sala aperta a tutti i fenomeni pur che / tu vi entrassi, chiuso con le biglie in mano.”²⁸

[...] Ma nessun
odio ho in preparazione nella mia cucina solo
la stancata bestia nascosta. E se il mare che
fu quella lontana bestia nascosta mi dicesse
cos’è che fa quel gran ansare, gli risponderei
ma lasciami tranquilla, non ne posso più
della tua lungaggine. [...]²⁹

In una costante ricerca di disequilibrio, *La libellula*, partendo dal pesante aroma d’incenso dalla “santa sede”, e attraversando il lezzo delle spoglie camerate del “palazzo di carità”, raggiunge la “giungla” degli “amarissimi sogni”, mutando lo spazio in cui si muove l’Io affetto da *metaforica* “lebbra”. I luoghi che erano chiusi conoscono nuove spazialità (“sala aperta”), esprimendo insofferenza (“non ne posso più / della tua lungaggine”) verso ogni situazione coercitiva (“Ma nessun / odio ho in preparazione nella mia cucina”). La parola-urlo, la parola-logorrea riversa nella spazialità del testo le proprie costruzioni: deve riportarsi al grado zero, ricondursi all’espressione amorfa, colmando di sé l’abisso. Alla bestia psichica, che si dibatte, biascica tempeste e muore in spazi stretti e opprimenti, subentra la “libellula” che si libra nel cielo.

Allo stesso modo, in *Seria ospedaliera*, emerge un’opposizione tra interno domestico e spazio esterno: “Non è la casa (cucita con le mattonelle) / a farti da guida; è il mistero / disintegro delle facciate aeree / che ti promette gaudio sottilmente.”³⁰ La stancante realtà della vita urbana riduce lo spazio a “povera cosa”, l’intera città ad un territorio d’oggetti inanimati e meramente decorativi, mentre la poesia, eliminando l’idea dell’interno, e sfumando i confini architettonici tra “dentro” e “fuori”, stabilisce un flusso vitale di pensieri, promette gaudio, significato, crea nuove spazialità.

²⁷ LIB, p. 99.

²⁸ LIB, p. 22.

²⁹ LIB, p. 13.

³⁰ SO, p. 87.

2. Dentro e fuori la casa della poesia

Ne *La libellula*, il soggetto che brama la dissoluzione della struttura ospitante stabilisce analogie tra l'interno della casa, della chiesa o del lazzaretto, e l'interno del corpo, spostando dentro il soggetto la minaccia dalle "incursioni" che violano l'integrità delle strutture cittadine. L'analogia investe anche la relazione tra *langue* e *parole*, istituzione letteraria e idioletto, qui rappresentata da una lotta armata tra due "battaglioni" che si scontrano su un campo di battaglia simbolico. Il soggetto vive nell'insensatezza di quest'eterno "guerrare". Si tratta di una lotta anche attinente alla letteratura ("inchiostro") che persegue la distruzione del vecchio ordine, struttura insieme solida ("casa") e fragile ("nido"): "Rovina / la casa che ti porta la guardia, rovina l'uccello / che non sogna di restare al tuo nido preparato, / rovina l'inchiostro che si beffa della tua / ingratitudine."³¹ La caduta del prestigio della poesia coincide qui con la decostruzione dello stesso segno linguistico, ricostituito tramite la libertà conferita dal linguaggio afasico. Rosselli opera la dissoluzione del linguaggio come contenitore di contenuti ricollocabili nello spazio aperto ("il nido preparato", "la santa sede", "la casa cucita a mattonelle"). A livello del simbolismo spaziale, la "casa" o il "nido" – un tempo "fortezza" – diventano luoghi di una *privacy* indesiderabile, metafora di un'opera chiusa. Lo spazio, come casa, si ripresenta infratestualmente, nel 1968, nelle pagine di prosa di *Diario ottuso*. "Non so quale nuovo rigore m'abbia portato a voi, case del terreno nero. La stesura dei campi vi spinge sul limite dei viali appena inalberati. Tra i cespugli torti le case s'innalzano violente. Rompe il numero un fuoco d'erbe accese."³²

La casa, comunemente intesa come spazio di ideale aggregazione, va qui intesa come *epysteme* foucaultiana, prigione che crea le condizioni che autorizzano l'istituzione letteraria ad esercitare un controllo sulla ricerca poetica individuale. Interessante è l'aspetto domiciliare della poesia come "casa" che limita e definisce il soggetto. La struttura della casa che rischia di andare in rovina si lega intimamente alla crisi del contesto sociale, mettendo in forse i valori e le convenzioni che ne reggono la struttura. La casa ha solidità solo apparente ("la guardia"; "le grandi fortezze"): la sua vera ragione d'essere è in realtà fragile, e comunica sfinitezza al soggetto che vi risiede.

Fin qui si è evidenziato come l'espressività del soggetto all'interno di questa casa sgangherata appaia parimenti destabilizzata: notevole la tendenza all'accumulazione e all'inversione, la ripetizione di parole etimologicamente simili ("la santità dei santi padri"), la presenza di concetti messi insieme per paradosso ("popolano il mondo civile dei selvaggi"; "io sono grande e piccola"), la preponderanza d'elementi di conflitto e deformazione nella combinazione di idee e parole, come l'uso ossessivo di unità simboliche ("Topo d'inferno, topo tropicale, topo d'incontentabile seduzione; topo orizzontale topo sbiancato nella memoria") o a prendere alla lettera forme idiomatiche. L'espressione "biassicavo tempeste" implica il pronunciare male, l'impastare sfoghi verbali a preghiere, laddove la causa sottintesa dell'effetto, l'imperizia espressiva, avviene sul piano

³¹ LIB, pp. 29-30.

³² A questo proposito, cfr. Gaston Bachelard (*La poetica dello spazio*, 1957, Bari: Dedalo, 1993), teorico della fenomenologia dell'"immaginazione" e ispiratore della "nouvelle critique" a cui fanno capo Poulet, Richard, Barthes, considera il testo un *organismo* di cui va analizzata la biologia. Bachelard sostiene: "...la casa natale è fisicamente inscritta dentro di noi... è un insieme di abitudini organiche."

di un'incoerenza associativa che sebbene malfunzionante è, tuttavia, molto singolare.

Nei versi che seguono, si ha una dichiarazione di poetica, ispirata da un fondo d'individualismo anarchico ("Io sono una che sperimenta con la vita"). Il soggetto delega l'Altro all'adesione a sé, tracciando lo spazio di questa relazione:

[...] Se ti vendo
il leggiro giogo della mia inferma mente tra
le due tende degli impossibili cerchi che si
sono stesi tra le nostre anime, nell'aria, che
palpita tra la tua rivolta e la mia, che spinge
e geme fuori del portone, nel solaio aperto alla
più profonda tristezza che mi univa ai tuoi sogni
ricorda le parole scritte su le mura delle più
grandi fortezze degli Egiziani . (LIB)

La descrizione che il soggetto dà del suo bisogno e delle sue paure di comunicare con il mondo esterno dall'interno della casa del linguaggio è simile, semanticamente parlando, a chi si veda minacciato da un assedio imminente. Il livello di coesione testuale è rafforzato dall'allusione ai graffiti, come segno linguistico furtivo per lanciare un messaggio agli altri esseri umani usando uno spazio condiviso: "ricorda le parole scritte su le mura". L'immagine dei "cerchi impossibili" allude sia al ruolo non più centrale del poeta all'interno della tradizione lirica, sia alla coscienza di una nuova realtà policentrica e disseminata, laddove l'inclusione nei cerchi implica l'essere esclusi da ciò che è esterno. Un'ansia claustrofobica induce il soggetto a fuggire dallo spazio chiuso dell'edificio, come accade nei sogni, e a trovare scampo in un luogo all'aperto. Prigioniero di "impossibili cerchi", infelice in questo metaforico reclusorio ("che spinge e geme fuori del portone"; "nel solaio aperto alla più profonda tristezza"), la voce poetante vagheggia dunque nuove spazialità per il suo essere, per la poesia. Il desiderio di rompere questi argini diventa lo spazio di un Altrove denso d'ipotesi. Gli spazi aperti ("tende" "aria", "fuori del portone", "solaio aperto", "nuvoli") impongono al *logos* di aprirsi ad un progetto di morfogenesi e sperimentazione, che entra con violenza in "un altro canale":

Io sono una che
sperimenta con la vita. [...]Io sono una fra
di tanti voraci come me ma per Iddio io forgerò
se posso un altro canale al mio bisogno e le
mie voglie saranno d'altro stampo!³³

La poesia è discorso "d'altro stampo", che dovrebbe spingere il poeta fuori dalla chiesa, dalla casa, dal nido, fuori dalla struttura del *logos*, per superarsi, fuori di sé, nel mondo esterno. Il desiderio di poetare liberamente ("fluire") è impedito dal "muro del pianto" su cui il poeta vede iscritte vergogna e paura: "Difficilissima lingua del povero! / rovente muro del solitario!"³⁴ In un'intervista con Bettarini, ponendo l'enfasi sul verbo "uscire" come superamento della fissazione narcisistica, Rosselli suggerisce moti di dissidenza e di "uscita" dallo spazio dell'io lirico. Parlando delle scrittrici femministe politicamente schierate,

³³ LIB, p. 18.

³⁴ LIB, p. 25.

osserva: “Non sanno uscire dalla loro vita privata. [...] Nessuno ha voglia di scrivere di sé, salvo che trasfigurando l’esperienza e nascondendosi quanto più possibile dietro le scene evitando addirittura la parola *l’Io*.”³⁵ La poesia deve perciò appellarsi a qualcosa di radicale che la “decentri”, concedendole ampiezza e altezza. Affinché questo movimento verso l’esterno e l’alto sia possibile, il poeta ossessionato deve portare a termine il romitaggio attraverso il proprio interno (“Trovate i gesti mostruosi di Ortensia”):

Trovate Ortensia: la sua meccanica è la solitudine
eiaculatoria. La sua solitudine è la meccanica
eiaculatoria. Trovate i gesti mostruosi di Ortensia:³⁶
la sua solitudine è popolata di spettri, e gli
spettri la popolano di solitudine. E il suo amore
rumina e non può uscire della casa. E la sua
luce vibra pertanto fra le mura, con la luce,
con gli spettri, con l’amore che non esce di
casa.⁸⁵

Il linguaggio afasico diventa simile ad una luce che vibra tra le mura, “con gli spettri”. Follia e *non-sense* sono altresì resi dalla “meccanica eiaculatoria” – citazione da “la *mécanique érotique*” de *Les Illuminations* di Rimbaud (“H”: “Trouvez Hortense!”). L’insistenza sulla distruzione delle strutture del senso e del linguaggio poetico allude pertanto alla distruzione dei generi, prospettata dalle avanguardie e alla preferenza del recitativo vicino al flusso di coscienza, più atto a riferire la crisi del soggetto anche a livello delle associazioni logiche. Dunque, è tra le chiuse mura dell’istituzione letteraria che ha inizio la dissacrazione del *logos* ad opera del poeta reso folle e visionario dal disagio del vivere segregato e incompreso in una struttura aliena, sognando l’Altrove.

3. “La lingua scuote nella sua bocca, uno sbatter d’ale / che è linguaggio”,³⁷

L’*impasse* in cui il *logos* è precipitato (“la lingua scuote nella sua bocca”) non può calcolare la spazialità verso cui si spingerà la libellula della poesia (“uno sbatter d’ale”). Lo sforzo verticale è, qui, profondamente trascendentale, relativo all’ispirazione, “l’aldilà” dello spazio fisico, l’invisibile dell’essere. Qui Rosselli chiarisce il metodo con cui definisce il proprio stile (“delirai imperfetta”);³⁸ smonta il meccanismo che muove l’organizzazione della *poiesis*, riconducendolo a due principali enti contrastivi – il “fare” e il “disfare” – come indica questa citazione da Campana: “Disperare, disperare, disperare, è / tutto un fabbricare”. La poesia ricostituirà i propri ambiti non per comunicare valori assoluti, ma per testimoniare asimmetrie: “Sapere che la veridica cima canta in un trasporto che tu non sempre puoi toccare”. A questo proposito, Guido Guglielmi ha notato:

³⁵ Cfr. Intervista rilasciata a Bettarini, presentata al convegno *Un’apolide alla ricerca del linguaggio universale*, tenutosi a Firenze presso il Gabinetto Viessesux, in data 29 maggio 1998, a cura di Stefano Giovannuzzi. Gli atti del convegno sono raccolti nel No 17, 1999, dei “Quaderni del Circolo Rosselli”.

³⁶ Questo verso propone l’immagine assai peculiare dell’autoerotismo di Ortensia come *latte* eiaculato, spreco di energia procreativa e psichica. Per la ricorrenza del lapsus nel linguaggio rosselliano, cfr. Marco Forti, “La poetica del lapsus”, *Il corriere della sera*, 21.10.1964.

³⁷ SO, p. 67.

³⁸ Rosselli, *Antologia poetica*, cit. p. 113 (da *Documento*, 1966-1973). A proposito dell’estetica dell’imperfezione e dell’irregolarità, cfr. Algirdas Julien Greimas, *Dell’imperfezione*, Palermo: Sellerio di Giorgianni, 1987.

Lo scrittore critico è allora lo scrittore oppositivo. Il quale nello stesso tempo non può non avvertire – e questo è il suo aspetto tragico – che la rinuncia alla comunicazione – la rinuncia forzata – comporta il rischio del proprio impoverimento e, alla fine, annichilimento.³⁹

Questa dissipazione (“Dissipa tu la montagna”) esalta il momento della ricontestualizzazione, riformulazione e rigenerazione della parola poetica:

[...]Dissipa tu la montagna che m’impedisce
di vederti o di avanzare; nulla si può dissipare
che già non sia sfiaccato [...]⁴⁰

Rosselli continua a spingersi verso l’alto, mentre esibisce i modi con cui costruisce incoerenza destabilizzando le coordinate semiotiche del costrutto logico:

[...] Stenderti alti
e infiammati rialziamo all’incontro della primavera
con la bestia, al volo dell’aeroplano con il
conducente, al sigillo con la carta sdrucchiola
che lo mantiene: stendardi voglio innalzare in
terribile strofinamento di beltà e rancore, in
tardiva piramide d’estate [...]⁴¹

Il martellante dissipare il senso e produrre incoerenze semantiche creano un fenomeno d’ipercoesione tra le parti, conferendo al testo un alto indice di “letterarietà”.⁴² È interessante notare come la montagna, ostacolo alla comunicazione, muti la sua posizione nello spazio ad opera del soggetto: la sua cima deve anch’essa essere metaforicamente traslocata perché la creatività vada incontro all’artista. La parola invade e dissipa lo spazio rimettendo tutto in discussione, anche ciò che sembrerebbe inamovibile.⁹⁶

Al tema della parola “soave” si aggiunge quello della ricerca, con “gli occhi troppo aperti”, di uno spazio rigenerato, da risciversi solo dopo la sistematica distruzione-rigenerazione del vecchio ordine. Tale rinnovamento è dato da un nuovo modo di pensare e verbalizzare il momento della *poiesis*, che si fonda, come ha sostenuto Genette, sulla coscienza dell’arbitrarietà del segno linguistico. Affrancandosi dalla lesione che avverte internamente, e collocandosi tra la resistenza del *logos*, la trasparenza dell’aria e l’inconoscibilità dell’abisso, la voce poetante ci lascia ascoltare la propria infinita risonanza. *La libellula* e *Serie ospedaliera* dicono, dunque, la fine di uno spazio poetico circoscritto e l’inizio di

³⁹ Guido Guglielmi, “Contraddizioni della letteratura”, in *L’Immaginazione*, No 119, 1995, p. 19.

⁴⁰ LIB, p. 25.

⁴¹ LIB, p. 28. In questi versi vi è una notevole presenza di elementi che indicano l’innalzarsi da terra.

⁴² Cfr. Gérard Genette, “Langage poétique, poétique du langage” (1968), in *Essays in Semiotics*, a cura di Julia Kristeva, Josette Rey-Debove, e Donna Jean Umiker, The Hague: Mouton, 1971, pp. 423-446. Gérard Genette, in *Mimologiques* (1976), esprime un concetto di “letterarietà” contiguo al formalismo di Roman Jakobson, per il quale la “funzione poetica” è data dalla produzione di un linguaggio che si concentra sull’aspetto formale piuttosto che sul messaggio. Il messaggio, tuttavia, sostiene Genette, non verrà per questo svilito. Allo stesso modo, si veda la compatibilità della nozione di ambiguità di Genette, con le idee espresse da Jakobson, in “Linguistica e poetica”. L’ambiguità sarebbe un carattere intrinseco di ogni messaggio autoreferenziale. Non solo il messaggio è ambiguo, ma lo diventano anche il destinatario e l’emittente.

una nuova spazialità di cui il corpo conosce il senso più profondo tramite l'espressione afasica.⁹⁷

Bibliografia selettiva

Blanchot, Maurice, "Il sapere del limite", trad. Roberta Ferrara Ranzi, in *Anterem*, Quarta serie, n. 57, 1998.

Deleuze-Guattari, *Millepiani*, Roma: Cooper Castelveccchi, 1996.

Fonio, Giorgio, *Morfologia della rappresentazione*, Milano: Guerini scientifica, 1995.

Greimas, Algirdas Julien, *Dell'imperfezione*, Palermo: Sellerio di Giorgianni, 1987.

Guglielmi, Guido, "Contraddizioni della letteratura", in *L'Immaginazione*, No 119, 1995.

La Penna, Daniela, "La mente interlinguistica. Strategia dell'interferenza nell'opera trilingue di Amelia Rosselli", in V. Orioles, F. Brugnolo, *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, Roma: Il Calamo, 2002, pp. 397-415.

Lorenzini, Niva, "Amelia e Gabriele: esercizi di 'misreading'", in *La poesia tecniche di ascolto*, Lecce: Manni, 2003, pp. 67-91.

Passannanti, Erminia, "La poesia dell'afasia linguistica: una nota su Amelia Rosselli", in *Punto di Vista*, N. 39, Gennaio-Marzo 2004, Padova: Libreria Padovana Editrice, 2004.

Rosselli, Amelia, *Variazioni Belliche*, Milano: Garzanti, 1964.

– *La Libellula* (1958) e *Serie Ospedaliera* (1963-1965), Milano: Il Saggiatore, 1969.

– *Primi scritti* (1952-1963), Milano: Guanda, 1980.

– *Le poesie*, Milano: Garzanti, 1997.

Spagnoletti, Giacinto, "Intervista ad Amelia Rosselli", in *Scrittura Plurale*, 1987, pp.293-303.

Si ringrazia Laura Incalcaterra McLoughlin per l'autorizzazione alla ristampa del saggio incluso in *Spazio e spazialità poetica*, Troubador, Leicester, 2005.

Italo Testa, *Impurità*

I pedoni si riprendono, stringono i denti, non parlano ma guardano, con le mani serrate sulla bocca, alla ricerca di un appiglio. Uno dice con gli occhi: il meglio è ancora qui, il meglio è restare qui, qui si può ancora resistere al meglio, non c'è di meglio da nessuna parte.

Bachmann, *Ein Ort für Zufälle*

Flashback. Quando il coro indisciplinato delle scuole artistiche intonò all'unisono il motivo dell'arte come forma più elevata del puro consumo, l'armonia apparentemente conseguita si risolse in una maledizione. La fruizione disinteressata, purificata da ogni residuo materiale, doveva rimanere sospesa nel regno asettico di una sfera estetica incontaminata. Ma questo mondo alla rovescia, sciolto dagli ottusi legami della vita e del suo spirito di gravità, rimase preda della lettera. La pura fruizione, allora, non fu più distinguibile dal *mero consumo*. La contemplazione intatta dal semplice *loisir*. Così l'apparenza estetica, il cui brillio era una promessa di lontananza, si trovò a riflettere una realtà sin troppo vicina. E la ferialità sembrò trapassare nell'evasione del fine settimana. La luce del distacco, che il faro artistico pretendeva di proiettare sulle cose, era già lo sguardo astratto di uno spirito ormai avvinto alle catene del puro scambio.

Morfologia. La *promise de bonheur*, inclusa nel pacchetto delle agenzie del *week-end* postmoderno, sta ancora sotto quel bando. Eppure l'espressione artistica, anche quando resti preda della malia di queste forze, rimane in vita proprio perché le esigenze cui dà corpo non si lasciano ridurre ai *Diktat* della produzione e del consumo programmato. L'arte, la cui definizione singolare, se non vuole ridursi ad un *Brand*, dovrebbe essere abbandonata, continua a scartare di lato. Ideologica sarebbe però la pretesa che le pratiche artistiche si congedino dal mondo sociale, sdegnando gli spazi e i rituali della collettività contemporanea. Queste sono le foreste pietrificate che non possiamo non attraversare. Esse si innalzano, minacciose e suadenti, tanto nel tessuto urbano quanto nel cuore del paesaggio. Ed è nello sguardo impuro dell'arte che si mostrano come seconda natura, la cui apparenza incantatoria è così svelata, e talvolta esibita in una disarmonia minacciosa.

Natura-Psiche. Questa seconda natura non cancella però la prima, ma piuttosto si sovrappone, s'interseca ad essa. Così la natura, pur nella sua estraneità, non è preclusa all'esperienza. Il suo manto ibrido risulta ancora percorribile, nelle sue attuali metamorfosi, in cui s'intrecciano lembi di prima e seconda natura. Camminando a testa in giù, come Lenz, costretti dal proprio turbamento, esagitati dall'incanto, se ne percorrono le rive. Reattiva era allora la sentenza di Lukács, per il quale la seconda natura non avrebbe più alcuna sostanzialità lirica⁴³. Ma rinunciataria era pure l'affermazione lapidaria di Benn: "nella *city*, soltanto in essa, le muse prendono voce"⁴⁴. Anche tra le lastre di pietra, sul bitume coloso della metropoli, nella *terre gaste* degli spazi di confine, sul retro dei centri commerciali, continua il rigoglio vegetale delle forme. "Gli steli d'erba sulle strade di Pietroburgo", così Mandel'stam, "sono i primi germogli d'una foresta vergine che andrà a ricoprire le città moderne. Questo vivido, tenero verde, stupefacente per la sua freschezza, è espressione della nuova natura spiritualizzata"⁴⁵.

A nessuno. Percorrendo l'apparenza, aderendo al suo splendore, immaginandone la figura, le esperienze artistiche, se esercitano uno sguardo radicale, possono ancora dischiudere spazi di possibilità ulteriori. L'oltranza critica, quando riesca a sporgere sul già dato e a sospenderne la coerenza, è tuttavia un esito inintenzionale. E le prese di posizione, se pur legittime, non garantiscono, oggi come sempre, la validità del prodotto artistico. Questo si giustifica piuttosto solo nella sua esecuzione, per l'aderenza fenomenologica alle cose e alla loro intima vita. Di qui l'impronta testimoniale che l'arte viene ad assumere. Affrettata sarebbe però la pretesa, oggi così *à la page*, di identificare l'artista con il testimone, per cucirgli addosso un abito etico da

⁴³ Lukács, *Teoria del romanzo*, SE, Milano, p. 56.

⁴⁴ Benn, *Doppia vita*, Guanda, Parma, 1994, p. 136.

⁴⁵ Mandel'stam, *La parola e la cultura*, in *Sulla poesia*, Bompiani, Milano, p. 47.

tempo dismesso. Se la "pretesa pura forma, che nega l'espressione, suona a vuoto"⁴⁶ - così Adorno - è anche vero che l'espressività si allenta proprio laddove le opere si dispensano dal lavoro formale. Questo non è invece richiesto dalla pura testimonianza etica, dove prevale l'accensione emotiva del contenuto, nel bagliore di un'idea del bene. Rivolta a qualcuno, ad un interlocutore, la testimonianza. A nessuno, a qualcuno a venire, ad un uditore che solo essa potrebbe produrre, è volta invece l'espressione artistica, quando riesca a trascendere il conformismo delle attese attraverso la trascendenza della forma. E' pur vero che al cielo vuoto si è orientata la testimonialità di un secolo sanguinario come quello trascorso: ma l'espressione artistica non si volge tanto a quel cielo, bensì è l'anelito di un testimone corrotto che, anche solo per un istante, d'un breve soffio, vorrebbe sollevarci in esso, a qualche millimetro dalla presa del suolo, ma sempre bene in vista.

Accensioni. Il suolo è però quello di un qui ed ora, e di lì, semmai, si solleva lo sguardo. Vissuta con ansia di condivisione o con ossessivo isolamento, tale contingenza è tuttavia sempre anche d'altri. Così il testimone non otterrà mai di essere imparziale, non potrà guardare da nessun luogo, ma solo avviarsi, da un posto preciso, sotto l'angolo d'incidenza della propria vita, avvertendo le perturbazioni del luogo, verso un altro dove, ancora impregiudicato, ancora da trovare e condividere. "Ricerca topologica? Certamente! Ma alla luce di ciò che della ricerca è oggetto: alla luce dell'U-topia. E l'uomo? E la creatura? In questa luce"⁴⁷. Il mondo, questo battito, quegli occhi, non possono essere messi tra parentesi. Impuro è lo sguardo, incarnato. Non neutralizzabile la situazione da cui ogni atto procede. Luogo d'accensioni, incantamenti, turbamenti, ogni situazione è un affollato crocevia. Con l'*epoché* del realismo volgare cade anche, solidalmente, la sua controfigura, il fuoco di gioia della soggettività mobile, sciolta da ogni legame terrestre. Ogni empito, ogni gesto, quanto più si addentri nella sua ossessione individuale, con senso della necessità formale, tanto più si lascerà attraversare da correnti improprie, anonime, portando alla luce stratificazioni sedimentate in quella situazione, oggettivate nell'ora.

Matrigne. Tra questi strati, naturali, sociali, storici, sono riconoscibili anche abiti, disposizioni etiche. Il contagio, l'adesione ad una forma di vita, radicata o ancora embrionale, è qualcosa che resta attaccato, sia pur come residuo, alle vesti di ogni espressione artistica, tanto più quando essa reclami candore etico o spregiudicatezza immoralistica. E non c'è contenuto che possa essere rielaborato, testimoniato, senza riflettere qualche forma etica, magari avvertita come non vincolante, ma pur sempre sullo sfondo. Non è però questo sfondo a garantire validità all'espressione artistica, e alla sua testimonianza corrotta e frammentata, la quale non può così essere confusa con il moralismo che condanna il mondo o che dispensa insegnamenti. Resta inevitabile pensare, con Benjamin, che in un'opera d'arte "il contenuto di verità di questo tutto, che non s'incontra mai nel precetto desunto, e tanto meno in quello morale, bensì sempre soltanto nel dispiegamento critico, commentato dell'opera stessa, include indicazioni morali solo a un grado estremo di mediazione"⁴⁸. Tale mediazione, frutto di una coscienza postuma o di un paziente lavoro critico, libera uno strato di senso imprigionato nell'opera, la apre a nuove significazioni, ma non è mai un giudizio di conformità a norme, una forma d'ispezione morale che non potrebbe che tradursi in censura. Se un significato morale le opere d'arte alla fine rivelano, esso è tanto più illuminante quanto più espande la nostra coscienza, ampliando la nostra immaginazione morale piuttosto che irrigidendola su criteri già dati. Presa alla lettera, l'affermazione di Brodskij per cui l'estetica sarebbe la madre dell'etica, sembra rovesciare queste pretese di ridurre l'arte ad organo della morale⁴⁹. Essa ha tuttavia un contenuto ambiguo, il cui elemento di verità si lascia penetrare solo a patto di prendere congedo dall'arte assoluta, intesa come forma superiore di *ethos*, e di pensare all'arte - matrigna ambivalente - come a ciò che prefigura, nella massima contrazione dello spirito congelato, un'espansione liberatoria della vita.

⁴⁶ Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino, 1975, p. 194.

⁴⁷ Celan, *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, Einaudi, Torino, 1993, p. 71.

⁴⁸ Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1975, p. 102.

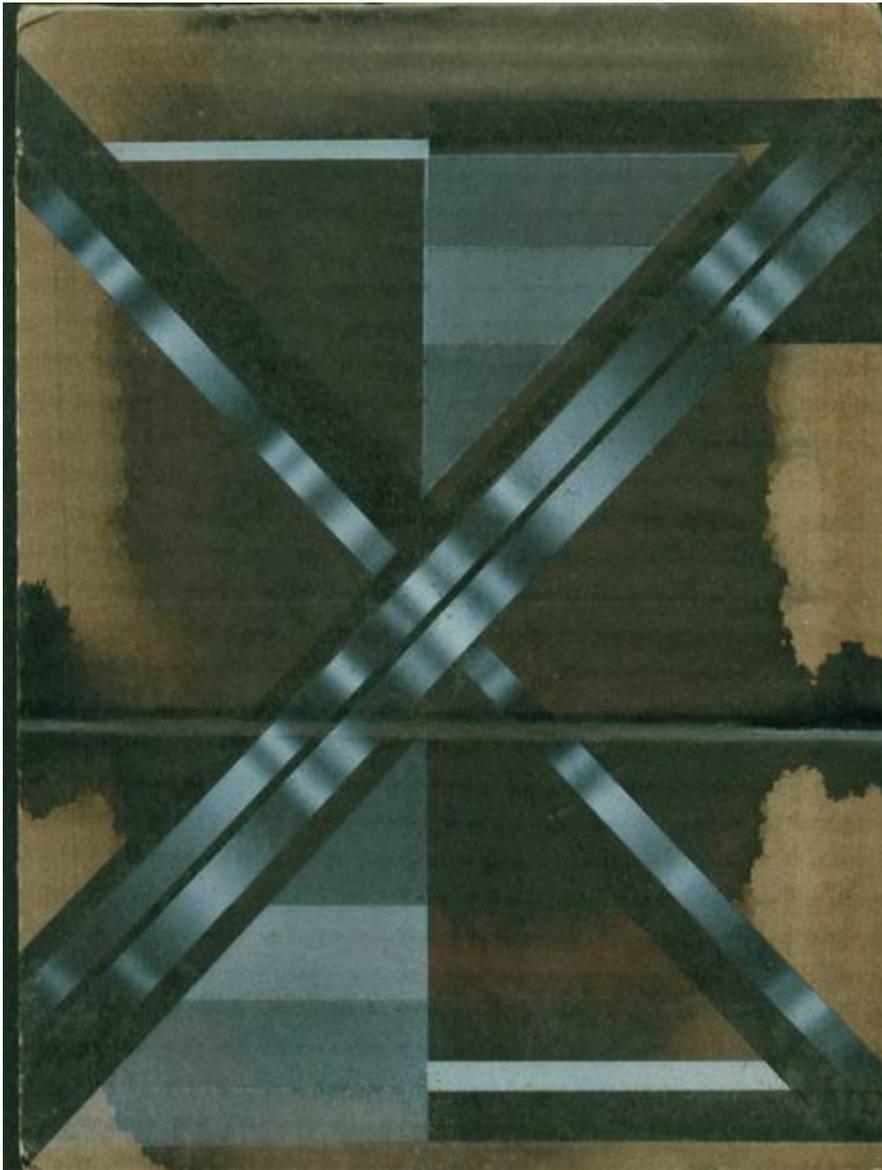
⁴⁹ Brodskij, *Dall'esilio*, Adelphi, Milano, 2002, p. 47.

Topos. L'impulso all'espressione, dapprima tensione mimetica ad assimilarsi alle cose, si arresta nella cesura formale, con un colpo all'indietro che lo riporta su se stesso. Solo di qui è possibile un ritorno alle cose, ora prossime perché estranee. Così l'adattamento non è puro conformismo, bensì tensione che trasforma, metamorfosi. In questa direzione la poesia supera la forma tradizionale delle architetture verbali, basata sull'opposizione figura/sfondo, e si riallaccia alla concezione topografica figura/figura: diventa elemento sporgente ma fuso nel terreno dell'esperienza. La figura, mentre si integra nella topografia del luogo, insieme ne deforma il profilo, escrescenza linguistica che genera nuove forme di vita, inedite morfologie linguistiche. Come un'arte del paesaggio essa s'innesta nel *terrain vague*, tra i margini inselvaticiti di parole e cose, rinvigorendone gli arbusti e rendendo riconoscibile la *silva* dove prima si scorgeva solo un panorama inselvaticito di detriti.

Postilla etologica. Così, con cura biometrica, l'*ars poetica* continua la sua tessitura, anche quando le strutture consolidate, le tradizioni si sfaldano. Il grado zero della cultura, che in certi momenti sembra prossimo come non mai, è forse anche un'occasione per la poesia che, come pratica istitutiva, non necessita, nel suo fare paziente, di una legittimazione esterna. In questa prevalenza dell'agire, del fare, la scrittura poetica torna alla sua umile qualifica di ape operaia. Un silenzioso e operoso artigianato che tesse una tela mai pienamente aggiudicabile ideologicamente. Certo, vi è anche la resistenza dai margini e la salvezza dell'esclusione: ma qui la poesia resiste proprio perché viene meno il lungo errore dell'appartenenza piena. Quando il tutto che la teneva coesa come pratica culturale si dissolve, la poesia continua a sporgere da quel terreno guasto, facendo segno ad altro. Non più sorretto o puntellato da un sistema riconosciuto di valori, questo gesto, acme biometrico dell'individuazione, torna a poggiare sull'etologia poetica della specie, ma proprio in questa nudità si osserva dal futuro.

Da *Ulisse* n. 4 www.lietocolle.it

IMMAGINE



Fausto Pagliano, 1988

POESIA DA FARE

Rivista mensile on line in pdf
www.cepollaro.it/poesiaitaliana/rivista/rivista.htm

INDICI

Numero Zero, maggio, 2005

Editoriale

Testi

Luigi Di Ruscio, da Iscrizioni
Jacopo Galimberti, Ci sono lotte al lavoro
Giorgio Mascitelli, Tariffe

Letture

Biagio Cepollaro, Postfazione a I Sepolti di Sergio La chiusa

Immagine

Ciaffo, 1, 2004

Numero Uno, giugno, 2005

Editoriale

Testi

Francesco Forlani, Marco Giovenale,
Davide Morelli.

Letture

Su L'Indomestico di Andrea Inglese (B.C.)

Immagine

Muro1, 2004

Numero Due, luglio 2005

Editoriale

Testi

Paolo Cavallo, da Senza valore
Massimo Sannelli, Poesie

Letture

Su Quaderni aperti di Alessandro Broggi (B.C.)

Immagine

Scala 1

Numero Tre, settembre 2005

Editoriale

Testi

Gherardo Bortolotti da Tracce
Alessandro Broggi da Economie vicarie

Letture

Su Linee di Florinda Fusco

Immagine

Muro,2

Numero Quattro, ottobre 2005

Editoriale

Testi

Andrea Raos Le api migratori

Stefano Salvi Intorno l'acqua

Letture

Su Doppio click di Marco Giovenale

Immagine

Acqua di Francesca Vitale

Numero Cinque, novembre 2005

Editoriale

Testi

Ennio Abbate Da Prof Samizadt

Gianpaolo Renello Monologo

Letture

Su Le api migratori di Andrea Raos

Immagine

Arena 5 (B.C.)

Numero Sei, dicembre 2005

Editoriale

Testi

Paola Febbraro, L'eredità non parla

Sergio La Chiusa, Giappone

Letture

Su Il Paratasso di Marzio Pieri (Giuliano Mesa)

Immagine

Arena, 6 (B.C.)

Numero Sette, gennaio 2006

Editoriale

Testi

Erminia Passannanti, Sei poesie

Pino Tripodi, da Sogni dal vero

Letture

Sordello nel Baldus di Giorgio Mascitelli

Immagine

Cavallo nero di Alessio Varisco

Numero Otto, febbraio 2006

Editoriale

Testi

Giorgio Mascitelli Il problema della sete

Alessandro Raveggi da Gravagli sopra crudelmente bello

Letture

Su Schedario di Giuliano Mesa (B.C.)
Immagine
Arena, 3

POESIA ITALIANA E-BOOK

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

RISTAMPE

Benedetta Cascella *Luoghi comuni* (1985)

Giuliano Mesa *Schedario* (1978)

Luigi Di Ruscio *Le streghe s'arrotano le dentiere* (1966)

Giulia Niccolai *Poema & Oggetto* (1974)

Mariano Baino *Camera Iperbarica* (1983)

INEDITI

Sergio Beltramo *Capitano Coram*

Gherardo Bortolotti *Canopo*

Alessandro Broggi *Quaderni aperti*

Luigi Di Ruscio *Iscrizioni ultime*

Sergio La Chiusa *Il superfluo*

Giorgio Mascitelli *Biagio Cepollaro e la Critica*

Marco Giovenale *Endoglosse*

Massimo Sannelli *Le cose che non sono*

Francesco Forlani *Shaker*

Florinda Fusco *Linee (versione integrale)*

Andrea Inglese *L'indomestico*

Giorgio Mascitelli *Città irreale*