

Mauro Ferrari

POESIA COME GESTO

Estratto da CIVILTÀ DELLA POESIA
puntoacapo Editrice, 2008

puntoacapo

PARTE II

POESIA COME GESTO
APPUNTI DI POETICA

Chi parla di vittorie? Resistere oggi è tutto.
Rainer Maria Rilke

Si tratta di sollevare le cose alla parola o con la parola andare loro incontro? Per certo l'incontro è sempre mancato. Cosa si dice allora? Si dice la distanza.
Alberto Capi

I

Nulla è paradossale quanto la forza della Poesia, la quale trova sempre e comunque le strade per erompere attraverso una voce, come il magma che spezza la superficie proprio nel punto di massima sensibilità e fragilità, trasformandolo in una bocca di cratere, luogo di emissione e passaggio di una forza latente e sotterranea.

*Non sempre tace, gorgoglia
a tratti il messaggio,
a tratti in emersione lo sorprende
tempestosa
la sua
interminabile
traversata delle epoche . . .*

(Mario Luzi, *Fraasi, Per il battesimo nei nostri frammenti*).

Poche attività posseggono l'altezza del gesto di colui che, sedutosi al tavolo, si accinge a dare forma scritta a se stesso e al mondo, a *scrivere le cose che si fatica a non dire*. La scrittura presuppone porsi di fronte all'immagine di se stessi nel mondo e dare voce a quest'immagine; non è per nulla la tappa iniziale, ma semmai una stazione intermedia di un percorso che inizia con un'esigenza intimamente sentita, prosegue con una decisione ben precisa e termina con la presentazione agli altri di ciò che si è prodotto. Così semplificata, la spiegazione trascura tutte le componenti di quell'esigenza (personali e collettive), tutte le implicazioni anche sociali, le complicazioni di varia natura... ma è il nocciolo duro del problema.

Credo che, fondamentalmente, si possano distinguere due tipi di approccio alla scrittura: per qualcuno è passatempo o sfogo, e come tale non esige lavoro a monte (almeno non come condizione assoluta); è chiaro che questa definizione non ha nulla in comune con l'arte, ma corrisponde bene all'idea che di essa ha *chi non la pratica*. Per un piccolissimo numero di persone, d'altro canto, la scrittura è *in sé* il momento centrale, sbocco di un lavoro di riflessione e affinamento che a sua volta presuppone un seguito. La scrittura si inserisce cioè all'interno di un progetto globale di lettura del mondo (non importa quanto conscio, manifesto o vantato). La lettura non è più svago, ma continua verifica degli «strumenti umani», e la scrittura è un

perenne percorso umano ed espressivo; la vita, una sintesi continua di stimoli.

Il problema, in fondo, riguarda il significato che la Poesia ha per il singolo. «Non ho tempo per leggere»; «Scrivere, però...» Quante volte abbiamo sentito queste frasi che, semplicemente, non sono vere: un vero poeta *costruisce la propria vita attorno all'esigenza di Poesia* e lavorerebbe anche moribondo; lasciato senza strumenti, scriverebbe col sangue. La resa esatta di quello che va detto diventa un'esigenza primaria, e anzi lo scopo ultimo, anche al di là di considerazioni sul (possibile, ma non essenziale) riscontro di un pubblico. Io e il mondo. In mezzo, la penna. Nient'altro. Il testo come luogo della continua sconfitta dei significati, ma anche della continua scoperta del proprio senso. La scrittura, dice Carlo Sini, *«non mostra questi o quei segni per una qualche ragione o scopo o finalità che sia esterna al loro mostrare, ma unicamente per mostrare il mostrare e far vedere l'invisibile che è proprio in ogni apparizione.»*

II

«Non si immagini che l'arte della poesia sia in alcun modo più semplice dell'arte della musica, o che si possa avere l'approvazione di un competente prima di aver dedicato all'arte del verso almeno uno sforzo uguale a quello che il maestro di pianoforte dedica, in media, all'arte della musica.» Questo è Pound, in un saggio del 1913, che sembra contraddire tutto il proliferare di Poesia che ci circonda, almeno all'apparenza. La contraddizione nasce dal fatto che il materiale della Poesia è la parola, di cui chiunque sa fare competente uso quotidiano, e perciò nulla può apparire più semplice dell'avventura poetica; la quale però richiede (come tutte le forme artistiche, se proprio non vogliamo dire di tutte le attività umane) *sensibilità, competenza e applicazione*. Mi viene spesso da pensare a quanto sarebbe distruttiva l'ispirazione del grande poeta, se venisse trasferita d'improvviso a chi grande poeta non è: sarebbe più o meno come trovarsi con le proprie gracili gambe nell'istante in cui un grande saltatore sta compiendo lo stacco.

Che infatti molti esseri umani siano dotati di squisita sensibilità è verissimo (e d'altro canto, molti grandi poeti non sono propriamente persone squisite): tutto sta a vedere se il «grande amore per la Poesia» è sufficiente a spingere chi pensa di avere queste doti ad aprire un numero sufficiente di libri, a mettersi in discussione con sufficiente chiarezza e

onestà, ad aprirsi allo scambio eccetera eccetera... il che riduce di molto i numeri, spiegando come mai in Italia si pubblicino migliaia di titoli di Poesia, e migliaia di persone si definiscano poeti senza per esempio leggere altra Poesia che non sia la propria, al massimo facendo affidamento sulle letture scolastiche (di solito ferme a Pascoli). Ma c'è stato un intero Novecento, con decine di grandi poeti da cui imparare! E ci sono, ovunque, decine di occasioni per incontrarsi con molti validi poeti (se poi siano addirittura grandi, lo diranno «gli uomini e gli anni»).

III

È vero: il poeta dà la propria parola, conferma la propria voce ad ogni sillaba che lo attraversa: è questo che lo rende un testimone al centro (anzi: nel fuoco d'ellisse) del proprio tempo, perché è l'unico che ha la preoccupazione e il compito di *dire le cose*, e trovare le parole giuste: per questo va preso *in parola*.

«*Le cose sono i limiti dell'uomo*», dice Nietzsche in *Aurora*; e subito prima: «*Le parole ci sono d'ostacolo . . . ad ogni conoscenza si deve inciampare in parole pietrificatesi*». La Poesia è superamento del limite che le cose ci pongono nella loro riluttanza a lasciarsi parlare: creazione quindi, nella capacità di comprendere e svelare l'enigma sepolto sotto le cose, per riportarlo alla luce e trasmetterlo tramite la parola, perché abbia non solo un significato, ma anche un senso per tutti. Ce lo ricorda lo scomparso Silvano Martini in *Tre tempi per un cielo*: «*Le cose sono necessità da affrontare*», e ce lo conferma Mario Luzi, in quel libro così denso di domande, dubbi e inquietudini che è *Per il battesimo dei nostri frammenti*:

*C'era, sì, c'era – ma come ritrovarlo
quello spirito nella lingua
quel fuoco nella materia.
Chi elimina la melma, chi cancella la contumelia?*

Già Eliot, in quella vera e propria *Ars Poetica* che sono i *Quattro quartetti*, confessava di aver speso vent'anni

*A cercar d'imparare l'uso delle parole, e ogni tentativo
È un rifar tutto daccapo, e una specie diversa di fallimento*

*Perché si è imparato a servirsi bene delle parole
Soltanto per quello che non si ha più da dire, o nel modo in cui
Non si è più disposti a dirlo.*

Una lotta quotidiana con le parole, con le cose e le stesse domande da porsi: è questa la moralità e l'etica del poeta.

IV

*La Bellezza è Verità, la Verità Bellezza;
E questo è tutto ciò che occorre mai sapere.
(John Keats, Ode a un'urna greca)*

Ho trovato una replica, più prosaica ma altrettanto acuta, negli *Aforismi sull'arte* di Konrad Fiedler (1841-1895):

«Servire la bellezza, cercare la bellezza, tendere alla bellezza, pare effettivamente qualche cosa di molto elevato, mentre di fatto non si eleva di molto sopra tutte le banali consuetudini dell'uomo che si originano semplicemente dall'intento di rendere la vita piacevole. In fondo il bello e il buono si lasciano ridurre al gradevole e all'utile. Di fronte a ciò, solo verità e conoscenza appaiono l'ultima occupazione degna dell'uomo, e se si vuole assegnare all'arte un posto fra le più alte tendenze dello spirito, occorre indicarle come fine solo lo slancio della verità, la spinta al conoscere.»

Si coglie in questa seconda citazione un'eco del dissidio leopardiano tra il Bello e il Vero e, forse, il segno di un cambiamento nella stessa concezione di arte; addirittura, di un cambiamento nella sua stessa essenza: per chi fa Poesia oggi, quanto è importante la bellezza – intesa come equilibrio di forme approvate – e quanto invece la sincerità (in senso poundiano), la verità, la conoscenza?

È vero, la Poesia ha perso i suoi arcaici legami (espliciti) con Filosofia e Scienza, ma non ha più neanche la funzione di ameno passatempo per l'aristocrazia rinascimentale: se è finito il tempo dei trattati in Poesia, è finito anche quello della Poesia come intrattenimento – e, per inciso, anche quello del gioco ipercolto per ghezzati di lusso. Dalle sue strade abbandonate, dal suo passato che tuttavia permane come codice genetico e parte della definizione del genere, oggi la Poesia deve operare una cernita,

se vuole uscire dal fascino perverso e dalle insidie del postmoderno che rischia di legittimare tutto come parte di un informe accettabile. Per mantenere una sua identità, ma anche una *funzione* (e so che molti avranno un moto di ribrezzo a questa parola), la Poesia deve riconsiderare e reinterpretare le nozioni di Bellezza e Verità, per chiedersi se è solo Bellezza quello che desidera (e, comunque, se era solo Bellezza ciò a cui puntavano Omero, Dante e Shakespeare).

«*L'artista non deve pensare alla bellezza*», dice Rilke nel suo saggio su Rodin, «*poiché egli sa altrettanto poco degli altri in che cosa essa consista. . . Sa solo che ci sono delle condizioni, soddisfatte le quali essa forse si degna di venire alla sua Cosa.*»

V

Da dove giunge la parola che s'infrange sulla pagina? Quella misteriosa blatta che chiamiamo ispirazione (il primo verso lo danno gli dèi, secondo quanto è caro ripetere) da quali profondità scaturisce del *Considerabile* (al limite, la montaliana Occasione) e quanto muta nel trovare una propria voce, cioè una forma che la soddisfi? Rintracciare il suo percorso a ritroso e scoprirne la forma originaria (l'informe o il multiforme che lo proiettò) è compito del poeta che si accosta alla voce di un altro poeta, più che della critica; la quale, semmai, dovrà dirci quanto quella forma, quella voce, possa *significare* per il proprio tempo e, quindi, per tutti quelli a venire (e quindi essere *considerata*, sempre in senso heideggeriano).

La critica psicanalitica ha spesso potuto più di altre rintracciare il percorso di un'idea e razionalizzare i modi secondo cui essa si è evoluta prima di giungere a fissarsi sulla pagina; ma solo il poeta può *sentire la distanza*, lo iato fra l'impulso primario, l'ossessione, e il testo disteso sulla pagina. Disteso; e pronto al balzo.

VI

Un po' di tempo fa ci si trovò a discutere sulle ragioni per cui i temi e il tono della Poesia siano, in buona prevalenza e specie oggi, tanto cupi. Ora, è bene ripetere che i poeti non sono per nulla persone cupe o che si compiacciono di sembrare tali sulla pagina, per cui è evidente che l'osservazione pertiene ai temi, ai toni e, soprattutto, alla scrittura in sé. Si

potrà a questo punto disquisire sulla più o meno ovvia negatività del presente o dell'universo, e sulla necessaria sensitività dell'artista che ad essa deve reagire (come "antenna della razza", secondo Keats); oppure, indipendentemente dalle proprie opinioni al riguardo, si potrà sottolineare come la scrittura, specie quella opaca della Poesia, metta in contatto con una zona limite della coscienza in cui persiste il sapere che nella vita è già la morte.

Stranamente, nel bellissimo volume di Giovanni Sias, *Inventario di psicanalisi* (Bollati Boringhieri, Torino 1997), il nome di Heidegger, col suo essere per la morte, non salta mai fuori, anche se buona parte del libro è incentrata sul valore dell'esperienza psicanalitica in sé, come messa in scena artistica della tragedia di vivere in presenza di uno spettatore – appunto l'analista. «Solo perché è artistica, l'esperienza psicoanalitica è terapeutica.» Bersaglio della esplicita polemica dell'autore è la concezione medica della psicanalisi, a cui viene contrapposta l'idea di un percorso intellettuale in cui il soggetto interpreta e rappresenta il proprio desiderio, esattamente come accade nel sogno e nell'esperienza poetica: «L'artista ottiene per mezzo della fantasia quel che coloro che non sono artisti ottengono solo nella fantasia; l'artista non ha abbandonato gli oggetti del gioco, ma è colui che ha trovato il modo di continuare a giocare . . . Così, nel lavoro l'artista incontra ogni possibile felicità, ogni possibile esperienza, dimentico della sua mortalità . . . Ma – e l'artista lo sa, ed è la sua pena – l'opera non basterà a salvarlo, a renderlo adeguato al suo anelito di salvezza. . . . Pochi sono gli artisti, perché pochi sono coloro che amano la propria opera più del proprio nome.»

E finalmente: «Non c'è modo di fuggire il sapere della morte; anche quando viene ommesso, occultato, agisce nel linguaggio, costruisce e determina l'esistenza.» È per questo che anche una serena poesia sulla primavera ci parla della morte, del nesso mancante, del limite; e contemporaneamente, anche senza citarlo, ci fa sorgere ricordi e premonizioni di un Altrove di sogno in cui non eravamo ancora mortali, in cui tutto ci era simultaneamente possibile, in cui non esistevano leggi né Legge: il mondo di *The Songs Of Innocence* di William Blake:

*Vedere un mondo in un grano di sabbia
e un paradiso in un fiore selvatico,
tener nel palmo l'infinito
e l'eternità in un'ora.*

Un verde mondo di fiaba (appunto il blakeano *The Echoing Green*) in cui

risuona la gioia finché «cessa la gioia / nel verde che annotta.»

Questo passaggio, aggiungo un po' sovrappensiero, tra il sogno e la veglia (la pre-vita mitica e la vita concreta) si ritrova al passaggio (e così chiudo circolarmente l'argomentazione) tra la vita e la morte: ricordo il Caproni del *Congedo del viaggiatore cerimonioso*:

*sicuri segni mi dicono,
da quanto m'è giunto all'orecchio
di questi luoghi, ch'io
vi dovrò presto lasciare.*

...

*Era così bello parlare
insieme, seduti di fronte:
così bello confondere
i volti (fumare,
scambiandoci le sigarette),
e tutto quel raccontare
di noi (quell'inventare
facile, nel dire agli altri) . . .*

VII

Ci si lamenta spesso, fra poeti, della difficoltà di trovare spazi, occasioni di espressione e confronto. È troppo suggerire un'autocritica? Credo che tutte le iniziative trovino unità e coerenza nella fiducia che un numero ristretto di operatori ed entusiasti ripone nel gesto poetico in sé, ma ancora mi stupisco dalla palese contraddizione, dando per scontata la buona fede, in cui cadono molti poeti che disertano ogni appuntamento per poi lamentarsi della scarsità di occasioni. Che dire poi di coloro che concepiscono la Poesia solo come spazio di espressione per sé, e non sanno ascoltare né leggono gli altri? Tutti conoscono quei poeti che si fanno vedere solo quando “possono leggere” e a cui in realtà non interessa quanto fanno gli altri, perché non hanno capito che la lettura pubblica non ha valore se non è inserita in un discorso più ampio e continuo, in un lavoro di paziente confronto e maturazione critica: che pubblico potranno mai trovare costoro, che si emarginano e pretendono un'attenzione che non sanno dare; che magari valgono qualcosa, ma che sono emarginati

persino fra quei raminghi ed esuli in suol straniero che sono i poeti?

Non credo comunque si possa far molto per smorzare la voce della Poesia, che sta dimostrando di superare benissimo la presunta crisi di cui tanti parlano a vanvera: i più bei libri da me letti recentemente sono di poeti nati fra il 1958 e il 1971, tanto per smentire anche chi pensa che la Poesia sia un gioco per vecchi rintronati. È però vero che si può e si deve fare sempre di più per dare a questa voce una più ampia risonanza, occasioni di incontro e dibattito, luoghi in cui riunirsi, concrete possibilità di darle una sua dimensione *pubblica e sociale*. Attenzione: non sto parlando di Poesia sociale, intesa come genere, ma dell'incidenza che la voce della Poesia, come urlo del linguaggio (anche se lanciato sottovoce) può avere sul mondo che la circonda. Perché, deposta la fiducia nel valore pubblico di ciò che si fa e innescati i soliti sciocchi risentimenti, le invidie e le debolezze di cui anche la carne dei poeti è erede, non resta che il cassetto in cui riporre il quadernetto dei versi e, al massimo, l'incontro notturno con altri carbonari della parola, il nulla dell'ascolto.

Ma le occasioni esistono: ci sono continuamente incontri, dibattiti, letture, presentazioni, eccetera. Certo, il livello non è sempre eccelso, e talvolta è perfino risibile: ma, allora, non sarebbe bene intervenire per far sentire agli incapaci e ai disonesti che il loro crimine viene perpetrato in pubblico e non cadrà nell'indifferenza? Aprire spazi per la Poesia è un po' come mettere un piede nella porta socchiusa, sperando di tenere aperto un varco per chi desidera. *Al que quiere*: a chi lo chiede, a chi interessa.

VIII

*Abbiamo pianto disperati
perché gli uomini trascurano
per cose volgari,
chiassiose e insolenti,
la bellezza vinta
in ore amare;
e tuttavia, avessimo camminato
fra le torri altissime
là dove camminava Elena col figlio,
avremmo dato quanto gli altri
uomini e donne di Troia,*

una parola e una facezia.
(W. B. Yeats, *When Helen Lived*, 1914)

«Facezia» in inglese è «Jest» (falso amico di «gesto»); in francese è «bon mot», dove «mot» significa «parola»: facezia, parola e gesto (soprattutto questi ultimi due) sono quindi indissolubilmente legati.

È importante meditare sul *gesto* come componente dell'atto creativo, che superficialmente equivale solo alla sua gratuita intenzionalità (fare arte come gesto alto o comunque testimoniale) ma che si espande in aree insospettate, dove «gesti» possono divenire «de gesta» per cui l'atto creativo ritrova l'aura di *potenzialità fondante* che parrebbe avere perso: la Letteratura acquisisce il valore di un gesto eroico nell'opporvi strenuamente alle circostanze o, con significato ben diverso, nello sfruttarle a proprio vantaggio *con successo*. In inglese «successo» («success») deriva da «riuscire, farcela» («to succeed»). A fare cosa? A resistere: il gesto, le gesta, ciò che sa resistere, infine vince superando le difficoltà, si proietta oltre e "succede" all'attuale, instaurandosi al suo posto.

Come non avvedersi che il «gesto letterario» è fortemente connesso con la ritualità dello scrivere e del comunicare, tecnica applicata a un gesto di alta valenza simbolica, in un'epoca di messaggi ridondanti, di informazioni *on line* e in tempo reale, di *media* che si gonfiano fino a diventare messaggio di se stessi? È vero, anche la Letteratura è messaggio di se stessa, metalinguaggio, sistema di segni che si mantiene in efficienza perpetuandosi attraverso le opere e parlando se stesso attraverso gli scrittori, come la *langue* parla se stessa attraverso la *parole* degli utenti; ma resterà parola alta e fondante finché riuscirà a mantenere alto e ricco *proprio il valore del gesto*, della pulsione verso la parola scritta che ne perpetua, in modo sempre più precario, una sua «profana perfezione».

IX

Ricordo di avere per la prima volta notato la versione inglese dell'italica firma sui monumenti al castello di Kenilworth: «*Doug was here*», «*Doug è stato qua*». Chi era, chi è Doug? La scrittura non aveva lasciato alcuna traccia da seguire a ritroso per risalire all'autore: il segno vive sempre nel presente, in un territorio da cui nessun viaggiatore torna. Ma possibile che Doug non avesse sentito il desiderio di aggiungere il cognome o qualche altro dato

rilevante; possibile che tutto ciò che importasse a Doug fosse quella nuda iscrizione, quel primordiale graffito che risaltava come l'urlo di un folle nella notte? E aveva forse lasciato i segni della propria presenza in una fabbrica abbandonata, su un albero dei giardini pubblici, in un luogo insomma anonimo?

No: *lui era stato lì*, a Kenilworth, e su quella pietra impregnata di storia e leggenda aveva scritto il proprio nome, entrando nell'aura immortale del castello, di Ivanhoe, di Walter Scott. Dandosi voce, si era dato vita.

«Doug è stato qui»: non credo che Doug avesse presente l'identità che sussiste in italiano fra il participio passato di *stare* e quello di *essere*, e quanto fosse inquietante la seconda interpretazione: *lui era stato* li inteso come verbo essere, cioè vivere. Questa frase mi sembrava adombrare un significato oscuro, quasi che l'essere stato lì escludesse il suo essere stato e perfino il suo essere altrove: Doug, quell'essenza umana del tutto inconoscibile se non per una traccia oscura, non era mai *stato* che lì, in quel luogo e in quell'attimo in cui si era presentato al cospetto della propria scrittura: il suo essere nel tempo si era materializzato in quel punto per poi svanire e *ritornare a non essere* proprio perché lui aveva scritto il proprio nome, urlando nei secoli dei secoli «Io sono Doug, per me *io*, anche se per altri solo *qualcuno*».

X

Ma raggiunto il valico, con i prati d'erba radissima che a stento venava la roccia oltre il bagliore dei licheni, apparvero i cumuli di pietre che i viaggiatori avevano eretto nel tempo; senza un progetto evidente, ma in una forma finale che non può essere che quella tozza piramide troneggiante bianca sul verde logoro: forma che ogni aggiunta ha contribuito a creare, annullando la possibilità di altre, che pian piano svaniscono agli occhi.

Si raccoglie una pietra e ci si avvicina con rispetto, cercando d'innalzare un poco la pila. Colpisce la cieca inutilità del gesto, che ha il solo scopo di dire (a chi?) «anch'io sono stato qua, ho dato il mio apporto» (a cosa?); perché si può solo aggiungere una pietra, bianca, che completi l'opera per quell'istante. Un dono del proprio lavoro, il sacrificio, dove respirano solo i licheni; un atto di testimonianza – io sono stato qui – che per i prossimi visitatori significherà «qualcuno è stato qui, ha parlato alle pietre, e queste

gli hanno risposto, riaccompagnandolo a valle col proprio candore.»

XI

Come definire l'esperienza creata dalla Poesia, se non parlando dell'altrimenti *inesprimibile* ma, soprattutto, *inespresso*? Pure in un secolo di continuo avanzare della Prosa – terreno conquistato alla Poesia o ritirata, neanche tanto strategica, di questa? – quest'ultima mantiene un saldo dominio sugli aspetti puntiformi e discontinui dell'esperienza: l'intuizione, il balzo della ragione o della follia, il grano di esperienza isolato che non coinvolgerebbe mai la narrazione se non come parte minima di un insieme maggiore.

È vero che il cambiamento d'orizzonte della Poesia, la sua nuova contestualizzazione culturale e sociale, hanno senz'altro ridotto il campo di intervento: nessuno scrive più in versi trattati di agricoltura o di poetica (il che può essere un bene), né intrattiene con i propri versi nobili e colti («*Un canto, un canto*» sognava ancora Pound all'inizio del secolo, in *Provenza*); il proliferare della lirica, dell'effusione sentimentale e dello sbrodolio di passioni e tristezze che ci circondano nascono proprio dall'interpretazione di tutta la Poesia come lirica, sulla scorta dell'interpretazione che Hugo Friedrich aveva riduttivamente dato negli anni Cinquanta. In un recente volume, *La poesia verso la prosa*, Alfonso Berardinelli ricorda invece come molta della Poesia più grande non sia affatto lirica, ma punti semplicemente ad occupare con la sua presenza zone strategiche del dicibile, e quindi tenda alla narrazione, alla descrizione, all'argomentazione, sovrapponendosi così alle potenzialità della prosa. Tuttavia, se di tutto si può e deve fare Poesia, solo la Poesia può occupare anche quest'area.

XII

Appunti per una lettura di Poesia: i Poeti, da tre a cinque, arrivano in sala sistemandosi ad un grosso tavolo, mentre il pubblico, circa venti persone fra cui nessun parente dei primi, prende posto sugli altri tre lati dello stesso, trovando sul tavolo le fotocopie dei testi che saranno letti durante la serata. Al centro del lato lungo, di fronte ai poeti, si siede il moderatore della serata. La sala è abbastanza piccola e raccolta, dominata dal tavolo e

illuminata in modo soffuso. Bandite le luci al neon e i faretti. Nessuno parla; chi tenta di attaccare conversazione è cortesemente ma fermamente allontanato da un energumeno che, nel massimo silenzio, indica al responsabile – che è seguito dagli sguardi di riprovazione degli astanti – la via dell'uscita, fornendogli un biglietto omaggio per la più vicina discoteca.

Da seduto, il moderatore presenta i poeti e passa la parola al primo, il quale spiega il senso della propria ricerca espressiva e dei testi che presenterà; legge quindi le poesie, lasciando al termine di ciascuna il tempo per una rilettura silenziosa e personale. Nessuno interrompe né, tantomeno, applaude: l'evento si verifica nel massimo silenzio e in una dimensione chiaramente cerimoniale. Al termine delle letture (fra tre quarti d'ora e un'ora) può aprirsi la discussione, oppure ci si alza direttamente e si passa in un'ampia sala adiacente per dar modo a tutti di conoscersi e scambiarsi impressioni e riflessioni. Possono esservi entrambi i due momenti o uno soltanto; si può perfino sciogliere la riunione immediatamente al termine delle letture. *È tuttavia di decisiva importanza che l'evento artistico sia separato in modo netto, anche tramite il silenzio, da quello della discussione.*

XIII

Esiste in commercio una variante moderna del vecchio gioco della Battaglia navale: i due giocatori si fronteggiano ai due lati di un tabellone su cui ciascuno ha disposto le proprie forze; una calamita viene appoggiata a turno su una casella e, se in corrispondenza di essa, dall'altro lato del tabellone, si trova una nave avversaria, questa viene fatta cadere dall'opposta polarità. Troviamo in questa metafora della Letteratura l'elemento ludico, come è stato definito da Blanchot che ha coniato la definizione di «intrattenimento infinito»: si tratta di un gioco con le sue regole, scritte e definite nel tempo.

Come tale, la Scrittura (non ancora la Letteratura) mette in campo e verifica la nostra personale capacità di progettare, costruire, strutturare. In *questo* senso la Scrittura è personale, intima, privata e, quindi, asociale. Ma in un altro senso essa è pubblica e sociale, visto che (cito un editoriale di Davide Rondoni apparso su *clanDestino*) le forze in campo sono le stesse con cui l'uomo sociale pianifica e progetta la propria immagine di mondo, la società. L'esito di una ricerca personale viene quindi messo a

disposizione del mondo (il che, in fondo, è l'idea base di tutta la cultura occidentale: conosci te stesso, parti alla ricerca, riporta il graal). Ma a disposizione di chi viene messa questa parola? Non credo che sia così semplice generalizzare e parlare di Mondo o Pubblico; si può scrivere per la propria donna, per una donna ideale, per una Dea, una divinità, un pubblico concreto come una cerchia ristretta, un pubblico indifferenziato come nel caso dell'opera di cassetta, per la posterità, eccetera.

Riprendendo la metafora della Battaglia navale, troviamo il motivo del confronto tra giocatori, cioè tra scrittore e pubblico. E qui conviene fare un distinguo: in un gioco, i partecipanti (due o più di due) sono sempre paritari, ma nel campo letterario no. Anzi, il lettore è sempre *l'ospite*, più o meno desiderato, di uno spazio che altri hanno progettato, e gioca quindi «fuori casa». (Non credo, smentendo Pennac, che il lettore abbia dei diritti: il lettore non è un consumatore, e la Letteratura non può in nessun caso diventare consumo, ma semmai appropriazione, condivisione, rapina gentile). Il testo (proprio e altrui) è il luogo dell'eterna sconfitta, appunto perché un rapporto paritario è impossibile: infatti, per supporre una comprensione totale del testo, a tutti i livelli, dovremmo supporre una uguaglianza di fatto genetica tra lettore e scrittore. Infatti la comprensione reciproca è un insieme di tali e tanti fattori, anche casuali (come esperienze personali e preferenze), che la stessa lingua deve essere, come ben si sa, ridondante nei suoi tratti.

Nella realtà, dobbiamo ritenere impossibile questa sublime compenetrazione tra autore e fruitore, e forse tutt'altro che augurabile. Di più: il lettore *deve* essere sempre sconfitto, almeno in parte, perché il testo resti un'opera aperta, ricca e stimolante, e testimoni il miracolo della comprensione reciproca, pur fra le diversità, le differenze irrinunciabili e i limiti invalicabili. Al di là, però, di questa distinzione necessaria tra la Letteratura e il gioco, c'è un altro interessante parallelo tra la nostra battaglia navale e lo scrivere, se si pensa alla ricerca della *posizione dell'avversario* (del complice) e all'idea di sistemare le proprie pedine e andare alla ricerca di quelle altrui: è un formare congetture e ipotesi, con metodo, uno scoprire le posizioni reciproche.

In parte: l'omologazione, la ricerca del consenso, seppure solo commerciale, è infatti ben di rado conciliabile con l'Arte, che è ricerca di un valore assoluto. L'abisso che intercorre tra il valore letterario e il gusto del pubblico è enorme e incolmabile, anche se va accettato come un dato di fatto della situazione attuale, che sarà impossibile ribaltare in futuro.

Non penso quindi che si possa prescindere, in ultima analisi, dal considerare anche *il muro* che si erge tra Autore e Lettore: ancora una volta, come il tabellone di gioco della Battaglia Navale, in cui si giocano i destini della nostra cultura, non solo letteraria.

XIV

*"Beauty is truth, truth beauty," – that is all
You know on earth, and all ye need to know.*

*("La Bellezza è verità, la verità bellezza" – è tutto
ciò che si sa, e tutto ciò che serve.)*

Ritorno su questa grande affermazione, a cui intere generazioni di poeti e scrittori, non solo "romantici", si sono appoggiate come ad una verità indiscutibile; e mai confutata. Grande affermazione; e falsa.

Primo assunto: «*La bellezza è verità*». Astratto e inesatto. La bellezza e la verità non hanno nulla da spartire, (né tantomeno, aggiungo, hanno qualcosa in comune con la Giustizia: Bellezza, Verità e Giustizia appartengono a tre diverse sfere dell'attività e del giudizio umano, e per rendercene conto non dobbiamo far altro che invertire la frase di Keats: «*La Bellezza è falsità*»: non è altrettanto suggestiva, e forse più vera? Non è la suprema lezione del Decadentismo, che di Keats è in un certo senso figlio? Dice infatti Wilde: «*Una simpatia etica in un artista è un'imperdonabile affettazione stilistica*.» E aggiunge: «*Tutta l'Arte è supremamente inutile*.» Il Bello ha a che fare con l'equilibrio di un sistema di valori formali che approviamo (definizione dello studioso di metrica americano Charles Hartman), e in cui troviamo una componente oggettiva – eterna – ed una soggettiva che svanirà con noi; il Giusto con un sistema di valori etici – per nulla universali – che possono variare da un'epoca all'altra e da una cultura all'altra; il Vero con una sistema di fatti che nessuno può confutare. Sono tre campi ben distinti, ed è immorale confonderli. (E, comunque, rimando chi ancora crede nella Scienza come garante del Vero alle pagine di Feyerabend...)

Secondo assunto: «*La verità [è] bellezza*». In senso morale, quindi lato, può essere vero, ma non in senso artistico: per quanto sia forte la nostra necrofilia, non possiamo certo giudicare bella una strage o una catastrofe

(vere perché storicamente provate). Dobbiamo forse ammirare incondizionatamente tutto il Reale consolandoci del fatto che «tutto il reale è razionale»?

A monte dell'atteggiamento di Keats troviamo una ricerca affannosa della Bellezza in sé che, se nel suo caso ha prodotto almeno dieci somme poesie, non è per nulla l'obbiettivo dell'Arte. Ascoltiamo il caustico Konrad Fiedler: *«Servire la bellezza, cercare la bellezza, tendere alla bellezza, pare effettivamente qualche cosa di molto elevato, mentre di fatto non si eleva di molto sopra tutte le banali consuetudini dell'uomo che si originano semplicemente dall'intento di rendere la vita piacevole. In fondo il bello e il buono si lasciano ridurre al gradevole e all'utile.»*

Il Bello dell'Arte non è il Bello dell'esperienza normale... e c'è da chiedersi se per caso non sia ancora meno universale del secondo. Se cerchiamo un senso in cui davvero l'Arte esprima una visione del Bello, una «profana perfezione dell'Umanità» (Yeats), allora dobbiamo uscire da ogni canone estetico ed ammettere che il Bello dell'Arte (la Rappresentazione) non ha punti di contatto con il Bello della Natura. Ancora Fiedler: *«L'arte trascende la natura, è vero; ma non nel senso che essa aggiunga alla natura qualcosa che non è natura; essa la trascende semplicemente perché ne è una rappresentazione più sviluppata di quella abitualmente accolta.»* (*«ma dimmi, hai mai preso parte / ai giorni terreni?»* domanda Goethe alla sua donna divina, alla sua divina creatura artistica, perplesso su quale possa essere il rapporto tra le due idee di bellezza.)

Il plus dell'Arte, quell'aggiunta che è insita nel *saper rappresentare* ciò che normalmente va perso nell'esperienza comune, è precisamente l'atteggiamento, il *gesto* dell'artista di cui ho parlato qualche pagina fa, inscindibile dalla dedizione e dalla *vocazione* (in latino «chiamata del dio», in cui ci piace tuttavia trovare una traccia del dar voce alle cose, chiamarle dall'inesistente caotico e dar loro un nome).

XV

Leggendo la recentissima raccolta di Giovanni Raboni, *Tutte le poesie 1951-1993* mi sono soffermato su una quartina tratta da *Ogni terzo pensiero*:

*Ab no, non a un filo soltanto
era attaccata la mia vita
ma al buffo intrico che era vanto*

dell'infermiera vietnamita . . .

Quella rima, *vita / vietnamita*, mi ha colpito non tanto per la sua relativa audacia semantica, quanto perché mi spingeva a domandarmi: «ma se l'infermiera, invece che *vietnamita*, fosse stata *americana* o, violando anche la metrica, *rumena*, e se quindi quella rima con *vita* fosse stata impossibile, cosa sarebbe successo?» Ovvio, Raboni non avrebbe sfruttato la rima e avrebbe dovuto cambiare tutto il verso, che è regolare e necessita di nove sillabe, oltre alla rima; forse avrebbe riscritto tutta la strofa e forse tutta la poesia, visto che anche la seconda strofa, in questo quasi-sonetto, mantiene le stesse rime. Forse, mi sono detto, la stessa parola *vita* era comparsa cercando una rima con *vietnamita*... insomma, cassando una sola parola, *del tutto inutile nel testo, si badi*, tutta la poesia si scioglieva piano piano.

Buffo che una sola parola, apparentemente casuale o inutile, costituisca invece la chiave di volta di una poesia intera; e mi sono venuti in mente due versi di Charles Tomlinson:

*Le probabilità della rima sono quelle di un incontro –
Fortuita a trovarsi ma, trovata, vincolante.*

Se anche la provenienza dell'infermiera era stata casuale, il poeta aveva voluto costruirle attorno una poesia, e da quel punto (*il gesto di scegliere la rima*) in poi tutto era stato vincolato alla prima scelta; era anzi la struttura del testo che man mano condizionava ciò che il poeta poteva e doveva dire.

Ecco un bell'esempio del rapporto ambiguo che sussiste fra parole e cose, soprattutto in Poesia, e del modo in cui permutano in continuazione, come «*un nastro di Moëbius che instaura un rapporto tra due infiniti comunicanti: ciascuna delle due superfici è senza fine da ambedue i lati, ma i due piani sono intercambiabili, senza che sia possibile puntare il dito sull'esatto momento in cui una realtà si capovolge in un'altra e le parole si scambiano il posto con le cose. E così è: da un lato le cose provengono da una pronuncia infinitamente lontana e non hanno di per sé fine (né, credo personalmente, un fine teleologico); dall'altro le parole sono nate da un atto di volontà – l'inopinata torsione del nastro – e proseguono il loro rapporto con l'altra faccia del nastro solo grazie ad un continuo sforzo di ri-definizione di se stesse e delle cose che convocano.*

L'uomo arriva sul palco in un completo nero di gala, fa un inchino e racconta in breve al pubblico del suo amore per la musica, di come fin da piccolo avesse inteso seguirla e fosse stato incoraggiato da amici e parenti; di come piangesse, a volte, nell'ascoltare i più famosi passaggi di Beethoven, Verdi e Chopin; si sofferma con misura sul fatto che fare musica per lui sia così naturale, mentre non riesce a comprendere chi la trova tanto difficile o, peggio, chi non l'apprezza. Ma ora tace e si volge verso il lato sinistro del palco, dove troneggia un pianoforte a coda, nero; il pubblico si dispone all'ascolto mentre lui prende posto allo sgabello e, con gesti misurati e metodici, apre il coperchio, getta uno sguardo soddisfatto intorno, scioglie le dita e finalmente appoggia ambedue le mani sulla tastiera.

Il primo accordo, che risuona isolato nella cavità della sala silenziosa, è qualcosa di mai udito prima, qualcosa che neppure Beethoven avrebbe potuto immaginare, forse un DO sesta/nona, ma con qualcosa del LA e una pallida venatura di MI bemolle, con l'aggiunta ulteriore di una nota acuta che sembra galleggiare sui bassi. Poi, a rompere il riverbero di quell'inusitata creazione, ecco giungere un secondo accordo, più che altro un gruppo di note indecifrabili in totale dissonanza col primo; senza soluzione di continuità, le sue dita tozze brancolano adesso fra i tasti con imprecisa goffaggine, come tentando di afferrare una melodia che sfugge quasi fosse dotata di vita propria.

Sono passati cinque secondi e tre decimi dal momento in cui ha iniziato a suonare, e già la sala esplode in urla, fischi, insulti e risa: l'uomo si ferma, risolveva metodicamente le mani dalla tastiera e porta lo sguardo verso il pubblico, restando impassibile di fronte a tanta reazione. Si gira e, con uno sguardo inespressivo negli occhi, se ne va senza commentare. La sua audizione, attesa per sei mesi, è terminata.

Perché lui, Ragionier Sebastiano Bacchi, non ha mai imparato a suonare, né ha mai ascoltato altra musica che i tre dischi consumiti che la mamma ogni tanto suonava nel salotto. Anzi, aveva provato un vero rancore quella volta che lei, avendo sentito il figlio vantare il proprio grande amore per la musica, l'aveva iscritto a un corso di pianoforte: quell'ambiente non faceva per lui, si era detto già all'inizio dell'unica lezione frequentata; che diamine... la musica vera sgorga dal cuore e coinvolge tutti, non ha bisogno di tecnica, mentre lì parlavano di solfeggio, apprendistato e altre

baggianate. Quando avrebbe potuto smettere di far pratica per imparare ciò che già altri avevano fatto, e suonare davvero quella musica che sentiva dentro come un dono degli dèi?

Da quel momento, aveva sviluppato un vero odio nei confronti di tutta la musica e dei musicisti, «gentaglia che compra il diploma e non sa far altro che suonare, studiare e ascoltar musica.» Erano loro che avevano rovinato la musica, era la gente come loro che stava rovinando tutta l'Arte contemporanea: lui lo sapeva bene, per questo non si interessava a nulla del genere, e solo ogni tanto – forse una volta all'anno – si consolava sfogliando un vecchio libro in bianco e nero con piccole illustrazioni dei capolavori di Leonardo, Raffaello e Michelangelo. «Loro sì erano grandi» ripeteva; «potrei passare giorni interi davanti ai loro quadri; il Giudizio Universale di Raffaello è la più grande opera dell'Umanità»; ma subito si sentiva triste e annoiato, e riponeva il libro per l'anno successivo.

E così, il Ragionier Sebastiano Bacchi possiede un bel pianoforte a coda nella sala del suo appartamento, al quinto piano del palazzo dove ha sede anche l'ufficio. Non ascolta quasi mai musica, perché non ne ha il tempo e tutto sommato ammette di provare una certa diffidenza perché teme di perdere la propria voce inimitabile, se prestasse ascolto a quella altrui: è solo un sottofondo che ogni tanto mette mentre lavora ai rendiconti, per distrarsi; sempre e soltanto quei tre dischi, odiati e ormai tutti un fruscio, lasciati gli dalla mamma. Ma ogni tanto, da solo o davanti alle poche conoscenze rimastegli, si siede al piano per una quindicina di minuti, tutto assorto nei suoi sforzi inintelligibili, sordo al battere dei vicini sul muro e cieco agli sguardi imbarazzati degli ospiti casuali; e suona e parla a tutti del suo amore per la musica, di come se la senta dentro, di come voglia regalare al mondo il proprio dono divino.

XVII

Nominare le cose: andar loro incontro nel territorio del silenzio, fra il considerare e il considerato per stringere un patto. Essere da queste nominato.

Riprendo un aforisma scritto vari anni fa in cui cercavo di fissare, almeno personalmente, alcuni concetti. Credo che la Poesia, come tutta l'Arte, abbia a che fare con la nozione di limite: quando lo strumento è la parola, il limite è la cosa stessa; se noi puntiamo a rendere *la cosa*, cioè il significato (o meglio, il senso del nostro gesto di poeti), la curva del significato si

avvicinerà ad essa all'infinito, senza raggiungerla, come al proprio asintoto. Poco importa se la Cosa è per noi tuffo nell'abisso o superficie da osservare con esattezza (beati comunque gli Inglese, per cui «Io», *I*, ha la stessa pronuncia di «occhio», *eye*); sia che puntiamo all'esatta resa della superficie e alla precisa definizione dei contorni (lasciando l'io in posizione appartata, come nel primo Rilke, Montale, Noël) o che puntiamo ad introiettare la cosa nello spazio interiore (Wordsworth, Leopardi, il secondo Rilke), il nostro obbiettivo è *la perfezione*, una zona di confine al di qua della quale c'è l'opera d'arte (oggetto costruito come coscienza del reale) e oltre il quale la cosa rimane inattingibile.

È su questa linea d'ombra che, come contrappunto, sentiamo che si insinua il rischio del silenzio, dell'afasia, dell'incapacità: «*All'alta fantasia qui mancò possa*» confessa Dante al termine del suo viaggio. Ma perché continuare a considerare negativo un elemento con cui dobbiamo convivere – anche nella vita di tutti i giorni, e non vederne invece le potenzialità?

Il silenzio non è il nulla, la negatività, l'assenza di segno e significato: è l'elemento senza il quale nessun linguaggio, per contrasto, potrebbe svilupparsi; è la struttura stessa di ogni significato, il basso continuo a ogni pronuncia del reale, il punto di appoggio per qualunque costruzione, la nozione di geometria fatta materia: una pura astrazione che ci dice dove e come cadrà la nostra ansia di gesto. La frustrazione dell'artista odierno è proprio il rendersi conto di quanto d'importante sia già stato detto, confrontarsi con il silenzio necessario; la sfida è interpretarlo non come un muro a cui è giunto – chi l'ha fatto ha smesso o si è suicidato – ma come l'architettura stessa di ciò che vuole dire, l'esigenza da superare, l'occasione da cogliere; in breve, il silenzio deve diventare il sostegno dei sogni umani.

Nel deserto del silenzio – luogo d'elezione per tanti dei più alti esiti novecenteschi – i limiti sono le parole (dentro di noi) e le cose (là fuori, come l'esercito dei Tartari); o, meglio, ciò che dobbiamo prendere in considerazione è ciò che già da altri lo è stato, diventando parola. Avanzare in questo territorio, aprire limiti al dicibile in senso wittgensteiniano è ampliare il nostro mondo, il flusso in cui siamo immersi e, di conseguenza, noi stessi. Quando scriviamo (nominando) arricchiamo il nostro stesso nome, ci *ri-nominiamo*.

XVIII

Quale artista non è attratto dall'idea del vuoto, del silenzio e del nulla, anche evitando da un lato l'ottuso sbigottimento dell'idolatra e dall'altro l'ebbrezza suicida del nichilista? Lo sforzo deve essere semmai diretto a dare un significato all'*assenza* e alla *manca*za, e credo che qualunque poeta debba porsi, a modo proprio, il problema. Che questo sia centrale e di non facile soluzione per chiunque è facilmente dimostrabile anche tralasciando o contraddicendo in parte l'ovvia citazione mallarmeana.

Si pensi infatti a un poeta che apra il quaderno o accenda il computer: non si trova per nulla di fronte alla semplice *pagina bianca*. Il biancore della balena preesisteva a questo momento, mentre il nostro poeta ha già fatto molto: possiede uno strumento per registrare le proprie annotazioni (il che presuppone tutta una serie di decisioni anteriori) e ha già compiuto una scelta, quella di sedersi allo strumento. *Ha già deciso di scrivere*. A questo punto il bianco della pagina, cioè l'informe massa rocciosa da cui potrebbe emergere l'opera, è più simile a una massa indifferenziata di informazioni e impressioni (un caos primordiale antecedente la parola) che all'assenza di significato: è un'attesa di ricevere senso. Di più: *è l'attesa che l'artista detragga dalla totalità del nulla un proprio personale significato – che è il senso della sua vita di uomo e artista*: il bianco, dopo tutto, è la somma di tutti i colori, e qualunque sculture sente e sa di liberare una forma prigioniera all'interno del blocco.

Il silenzio che lo scrittore avverte è in realtà l'assenza di una voce ordinatrice, di una spinta iniziale; ma quanto potente deve essere questa spinta? Personalmente non credo nella progressione aritmetica, per cui una poesia sarebbe una somma di versi in cui il primo ha le stesse condizioni di esistenza dei seguenti; sono anzi sicuro che il primo verso sia immensamente più difficile degli altri. Il passaggio, a ben vedere, è dallo zero all'uno, dal nulla alla creazione della prima unità. Il tremendo ammassarsi di complessità nel proseguire l'opera deriva invece dalla difficoltà di gestire la struttura di significati che si sta ergendo, la quale non è mai una somma aritmetica, visto che ogni nuovo significato, ogni nuova parola, va ad interagire con tutto quanto già scritto, modificandolo sottilmente. Questo non vuol dire che tra il cinquantesimo verso e il successivo ci sia lo stesso rapporto che sussiste fra il nulla e il primo. Sidice che il primo verso lo danno gli dèi. Ma per giungere a quel primo dono, quante scelte sono già state fatte! Perché, chi non fosse già in cammino verso la Poesia, *verso il linguaggio* (per riprendere una nota suggestione), cosa

saprebbe farsene persino di un rotondo «*sempre caro mi fu quest'ermo colle*» che qualche dio frettoloso potrebbe aver fatto cadere dalle nuvole! Chi udrebbe mai tale bellezza (chi udrebbe cadere tale luce) se non fosse già in allerta e vegliasse dalle mura? È in questo senso che, come ho scritto altrove, «*il poeta è il primo orecchio al proprio dire*»: occorre che l'«ispirazione» – tanto vantata da qualunque sbrodolone – trovi terreno favorevole per essere udita, che sia raccolta da strumenti fini e ben accordati, e quindi sviluppata con sensibilità espressiva – lavoro di una vita.

Ma, tornando allo spunto iniziale, *l'assenza va vissuta come opportunità*: solo nel silenzio, nella predisposizione all'ascolto e nella concentrazione sul *gesto*, può giungere la voce. A queste condizioni, costruire una poesia diviene intrecciare parole (suoni e significati) alla struttura del silenzio, arrampicarsi sulla sua parete liscia ma ben forniti di appigli, giungere alla sommità per lanciare, di fronte al mare sottostante, l'urlo finale di chi ha trovato la propria voce, si è *dato voce*.

*Cento colline alzavano i dorsi oscuri
su questo oceano in quiete; lontano,
di là da tutto, balzavano i vapori
come capi, lembi e promontori
entro il mare, il mare vero, che sembrava
tremolare, cedere la maestà,
usurato a perdita d'occhio.*

Il finale del *Preludio* di William Wordsworth, «*Poema sulla crescita dell'anima individuale*», ci parla del potere di visione finalmente raggiunto, alla sommità dello Snowdon, dopo un'ascesa interminabile durata un'intera gioventù, e della conquista del potere sulle parole che gli permisero l'opera; una lotta «*finché le parole obbedirono ai miei comandi*», ribadisce Yeats oltre un secolo dopo.

XIX

Osserviamo il primo uomo che traccia dei segni su un supporto materiale. *Scrive*. Traccia segni collegati alla sua immagine delle cose, perché ha deciso di lasciare una traccia, di fermare un'osservazione, un fatto nel tempo fissandoli a un materiale che resista più del proprio pensiero, che è soggetto

alla mutabilità e alla morte, legato com'è al corpo.

Quel giorno in cui aveva tracciato – chissà per quale intuizione – un segno sulla roccia ad indicare dove aveva trovato funghi mangerecci, aveva iniziato a *segnare* il proprio territorio, deponendo una traccia che indicava la sua presenza allo stesso modo in cui gli animali selvatici segnavano il loro. Ritornando più volte in quel punto esatto, alla presenza del segno, aveva continuato a scoprire altri funghi e, allora, aveva inutilmente cercato di riprodurre quello stesso segno su altre rocce, per vedere se altri sarebbero nati. Ma no, aveva ben presto compreso che il segno non poteva evocare la presenza, anche che la indicava con certezza. Anche se, ogni volta che tracciava quello stesso segno, poteva e voleva illudersi di trovare altri funghi, e persino gli sembrava di avvertirne l'aroma. Si mette comunque a tracciare altri segni, cercando di associarli ad altre cose, imitandone la forma e sforzandosi di memorizzare, per ciascuno, il potere specifico: uno per indicare la vicinanza dell'acqua, uno per segnare il percorso agli alberi da frutta, un altro per segnalare la tana dell'orso. Il suo territorio diventa così costellato di indizi: ha ricevuto un significato, è una terra amica e conosciuta che concede più facilmente i propri doni e gli permette il ritorno a casa con questi.

In lui, più che in altri, il terrore per ciò che non comprende o in cui non vede significato è lo sgomento di fronte al nulla. Comprende che occorre riempire tutte le nicchie vuote, annullare la rischiosa massa del non detto: occorre dare nomi, significati, posizioni, perché dove non trova segni sa che si fermerà incerto e terrorizzato. Ma quanto in fretta evapora il pensiero, quanto muta nel ricordo, quanto è difficile da *comunicare*! Quanto è complesso dire ad altri: credimi, all'ombra di quella roccia segnata troverai dei funghi. *Ti do la mia parola.*

Scrive quindi il territorio che è la propria vita e, mentre lavora, ha la sensazione di estrarre qualcosa dal proprio corpo, che morrebbe con esso, e di affidarlo a un mezzo: sarà questo, caricato del nuovo senso, che permetterà a quella parte di sé di durare. E allora che sia corteccia, pelle di daino, roccia; che il tratto sia dipinto indelebile, graffito, inciso, scolpito più a fondo possibile. Che duri nel tempo. Non morirò tutto, pensa: altri dopo di me conosceranno il mio territorio. E quei segni che fissa sul materiale diventano immediatamente altro da sé, e altro da quanto vorrebbe dire. Indizi dell'esistenza di un uomo. Usciti dal corpo, i segni acquisiscono quasi vita propria: sembrano attrarsi e respingersi, legandosi in un modo che prima non poteva prevedere né adesso può del tutto controllare; ma gli

piace manipolarli, giocarci. Sente che sono vivi. Solo così, comprende, più vivo del corpo e più morto del materiale vile che lo sostiene, ciò che ha fatto durerà nel tempo.

Ma non tutto può essere detto, né tantomeno scritto: segnando su un tronco l'orso che gli s'era parato innanzi ai limiti del bosco, sente che non può – ma sarebbe essenziale – rappresentare anche il terrore che l'aveva invaso e reso muto, persino incapace d'urlare. Si arrabbia, allora, ripassa più volte il profilo sghembo dell'animale, lo rende più spesso e profondo, lo tinge di rosso, ma più lavora più si accorge che quanto va detto gli sta sfuggendo. Lo ricorderà sempre, l'orso, e con lui il terrore dell'incontro, ma sa che dovrebbe fare di più, essere più preciso: sente che andrebbe fatto, che dovrebbe imparare a rappresentare anche l'urlo e il terrore, il sangue che si ghiaccia nelle vene e la certezza della morte.

Una sera, rientrando dalla caccia, si sente felice; dopo avere danzato e cantato, prova la necessità di descrivere la propria gioia. Non ad altri, ma solo a se stesso, per potere un giorno ritrovare il segno e con esso la gioia, come era successo per i funghi. Quel dipinto che lascia sul fondo della grotta condensa quindi tutte le gioie di una vita: la caccia, l'acqua, la donna. Quella macchia rossastra che si ribella alla roccia di vita propria rappresenta la sua vita stessa.

E tornerà dopo anni alla sua grotta, ormai vecchio, a ritrovare quel graffito quasi dimenticato che gli restituisca almeno una traccia della gioia di quella sera, parlandogli degli anni passati, raccontandogli di quando era giovane e cacciava il daino. Cose dimenticate tornano vive alla memoria. Riesce a capire che quello era lui, o si vede un altro, tanto diverso e dimenticato da non potersi riconoscere? Tuttavia, l'occhio e la mente ripercorrono la memoria delle cose, delle idee, dei segni. Usa un altro tempo, il suo presente, seguendo un filo passato deposto anni prima; confronta passato e presente, sé e altro.

Torna alla roccia, ritrova funghi. E altri occhi, lui morto, torneranno a quei segni, leggeranno indizi di lui e seguiranno le sue tracce alla ricerca dei funghi, dell'acqua e del daino.

Intervento letto in occasione del Dibattito "Letteratura, Arte della comunicazione", organizzato dal Laboratorio letterario "Parole e cose". Silvano d'Orba (AL), il 4 aprile 1998.

È un oggetto strano, un libro di Poesia: vive al di fuori del mercato, snobbato dalla grande distribuzione e dagli stessi librai che, ben conoscendo i numeri delle vendite effettive, lo considerano un oggetto a rischio. Quando capita, è venduto alle Presentazioni o in occasione di letture e incontri fra poeti; è spedito alle Redazioni dei giornali, delle riviste, ai critici illustri, ai docenti universitari – magari di Numismatica – con «preghiera di recensione» o «di un cortese cenno di riscontro». Tende quindi ad ammassarsi con centinaia d'altri, in attesa di una lettura sempre più improbabile e, dopo un anno o poco più, di fatto impossibile. Soprattutto, è passato di mano in mano con un misto di orgoglio e pudore, a seconda del carattere di chi l'ha scritto, quasi come un biglietto da visita; il che, se da un lato è necessario, è naturale che riduca le già scarse vendite.

Tutti i poeti, poi, ma soprattutto gli esordienti, si lamentano dello stato delle cose, che spesso ha frustrato le speranze mai nascoste di un ritorno economico; perché va detto che, essendo i costi di edizione alti e le vendite così scarse, nessun editore si accollerebbe mai le spese di pubblicazione. Si va quindi da una compartecipazione, con acquisto di un equo numero di copie, di cui il poeta ha comunque necessità per più motivi (omaggi, concorsi eccetera) a contratti *capestro* che impongono all'incauto esborsi varie volte superiori alle spese editoriali. Né c'è differenza sostanziale fra piccola e grande editoria: se il piccolo editore è spesso specializzato nella Poesia, e in fondo può ridurre varie voci di costo, il grande editore non ha alcun interesse verso il genere, e ospita una Collana di poeti *viventi* solo per prestigio: il che da un lato dovrebbe garantire sulla qualità (ma non sempre è così, per vari motivi) e dall'altro innalza i costi senza offrire garanzie di vendita. Risultato: anche presso la grande editoria, dopo anni di anticamera, si deve *garantire* in qualche modo una certa quota di vendite o, al minimo, impegnarsi in collaborazioni a copertura delle spese.

Quanto poi alle tirature e ai costi, sfatiamo altre leggende: la tiratura di un volume di Poesia va dalle 300 copie (piccola editoria, esordiente) alle pochissime migliaia (grande editoria, poeta molto affermato). Le vendite in libreria partono da zero (letteralmente) e comunque, anche per un poeta affermato, poche centinaia di copie vendute costituiscono già un successo. Se vogliamo fare i conti in tasca a Mondadori o Einaudi: 600 copie a £. 20.000 fanno... no, non fanno dodici milioni, ma il 45% di quella cifra, dedotte le percentuali a distributori e librai (ed escluse le spese): si arriva a

meno di sei milioni, il che coprirebbe le spese tipografiche per una tiratura limitata e un libro di non troppe pagine, a cui vanno aggiunte molte altre voci (lavoro editoriale, invio di copie omaggio, prefazioni e presentazioni eccetera). Per un piccolo editore, che ha magari due o tre milioni di spese vive per un libro piccolo e con una tiratura di alcune centinaia di copie, la quota a pareggio senza il famigerato concorso spese essere di oltre 200 copie vendute effettivamente... un miraggio. E senza parlare di guadagni. Solo con una certa esperienza e oculatezza un poeta ha speranze di rientrare nelle spese e, magari con l'aiuto di qualche concorso, guadagnarci pure. Il tutto, ovvio, senza parlare del fattore decisivo – che è il valore dell'opera.

La vita del libro di Poesia è insomma l'esemplificazione della Poesia stessa, che procede per rivi sotterranei e non si sa mai dove – e se – riaffiorerà.

XXI

In Italia, e probabilmente solo qui, il panorama poetico è spezzato in due mondi ben distinti e non comunicanti: parallelamente a quello «normale» (difficile comunque definire questo concetto in Poesia), comunque stratificato in vari livelli, esiste infatti un mondo fatto di gruppuscoli, riviste «abbonati e pubblica», concorsi gestiti da personaggi del tutto improbabili altrove, pseudo-accademie che permettono al malcapitato (in cambio della quota annua) di fregiarsi di titoli inverosimili come *Accademico*, *Professore honoris causa* (o *onorario*) e altri ancora degni del miglior Fantozzi. È un sottobosco che non di rado giunge alla vera e propria truffa, ma che comunque non ha nulla in comune con la scala di valori della letteratura, la quale è fatta da chi sa mettersi al suo servizio perché ama la parola scritta tanto da leggere – e studiare – le opere più valide al fine di capire la loro eccellenza. Né quanto dico è elitario: tutti possono infatti accedervi, purché nutrano il necessario amore e la necessaria umiltà di riconoscere che l'arte è lunga da apprendere e che occorre dedizione. Di più: *che non è la Poesia ad avere bisogno di noi, ma viceversa*. Altrimenti, la Letteratura diventa palestra d'ardimento per io presuntuosi e invidiosi.

Così, tutta l'attività letteraria che in apparenza si nota, sia nei grandi centri culturali che in provincia, andrebbe passata al vaglio. Quale? Quello dei testi, naturalmente. Quando si legge che il tale, tradotto in varie lingue, è

membro di venticinque Accademie, vincitore di seicento concorsi, presente in decine di Antologie, collaboratore di innumerevoli riviste eccetera eccetera, si può essere di fronte al grande poeta ma anche al più tipico esempio di quanto andavo dicendo. A volte, lo confesso, ci si sente davvero piccoli di fronte a tanti titoli roboanti; per fortuna, i testi ci riportano alla realtà:

*Oggi ho terminato di seminare, sotto
il sole battente. Ho seminato il raccolto
di quanto avevo seminato nella vita.
Ciò che è sbocciato dai miei atti,
dai miei gesti, dalle mie parole,
ha dato frutti di odio, di amore, di fede,
di speranza, di ingiustizia, di verità.*

Dell'autore, che ha scritto oltre 50 volumi (29 di Poesia) e che ha vinto centinaia di Premi letterari, una nota *sobria* anche se un po' oscura grammaticalmente riporta che «in lui si rivelano un'autenticità e un'impronta personale, classica e moderna da annoverare l'Autore fra gli artisti contemporanei per la sua grande visione immaginaria o reale». E si aggiunge che il poeta «è stato candidato al Premio Nobel per la Poesia e Letteratura per l'anno 1997» (!). Un autore centrale; un uomo di grandi visioni: Licio Gelli è noto *anche* per questo.

XXII

L'arte è compresenza del tempo nel senza tempo. Diciamo questo al di fuori da ogni misticismo, e anzi in un senso molto concreto: l'oggetto artistico, prodotto in un tempo determinato, travalica il proprio significato provvisorio e acquisisce una continua attualità per ogni tempo futuro. Dire *senza tempo*, infatti, non significa *fuori del tempo*, che permetterebbe l'irruzione di un ultraterreno che non fa parte del mio discorso. È in questo senso del tutto concreto che il comunque religiosissimo Eliot scrisse:

*Le parole si muovono, la musica si muove
Solo nel tempo; ma ciò che solo vive
Può soltanto morire. Le parole, dopo il discorso, raggiungono*

*Il silenzio. Solo attraverso la forma, la trama,
Possono parole o musica raggiungere
La quiete, come un vaso cinese ancora
Perpetuamente si muove nella sua quiete.*

Eliot si appoggiava, nei suoi versi, al duplice senso della parola *still*: «ancora» (tempo che dura) e «quieto» (tempo che non si muove). La quiete dell'arte è la solidità – tanto superiore all'umano – di un oggetto morto che non può morire ulteriormente, perché mai fu vivo se non nella carne del suo creatore: lui si sperimentò il tempo e le sue turbolenze, l'inizio e la fine di un frammento – il suo frammento di vita. È questo vivere in un frammento di tempo, con coscienze frammentarie che non avranno mai accesso al tutto, che dà senso alla nostra vita. È il «cumulo di immagini infrante» che è comunque il nostro destino di uomini, costretti a vivere in un mondo che persiste al di là (e al di sotto) della nostra coscienza, puntiforme e discontinua.

I nostri prodotti, i prodotti del tempo, hanno in genere vita aleatoria come noi, almeno che non raggiungano la quiete dell'arte; a meno che non si conquistino un supporto durevole, divenendo un «monumento più perenne del bronzo», cioè arte: a suo modo, l'arte è un *tempo* in cui il manufatto può deperire senza che l'aura svanisca. Se oggi perdessimo l'oggetto d'arte autentico – che poi autentico non è, non avendo referente nel reale ma solo nell'immaginario (immaginabile/immaginato), la *Gioconda* continuerebbe a vivere. Forse; e con molti distinguo; ma qualcosa resterebbe, qualcosa che è stato, ma che è stato ben più dell'uomo che l'ha prodotta.

Passiamo all'arte che usa le parole come materiale da costruzione. Certo, scrittura non è letteratura, questa è la fondamentale distinzione di Roland Barthes fra scriventi e scrittori, ma il discorso, se aperto, ci porterebbe fuori tema. Innanzitutto, svanisce ogni pretesa di fisicità del manufatto: il quale, al di là dell'aspetto fisico che assume – come libro – è fatto di vento, di fiato, di suoni: nomi scritti sull'acqua. La persistenza delle cose non è collegabile alla voce, così fragile, al Logos, così lontano e difficile, se non come ricordo, memoria – e appunto le Muse sono figlie della memoria. È dalla memoria che sorge la scrittura, come traccia fisica del segno lasciato nel passato, la quale inscena una fisicità altrimenti impossibile. È a questo punto che l'idea astratta, fattasi suono (puntiforme e discontinuo come la

coscienza), diventa poi segno tracciato su un supporto (tangibile, quindi, nel tempo) e può con coerenza puntare, attraverso il tempo, alle cose.

*La voce non assomiglia a niente
è il tremito molle della carne
la sua fragilità fatta invisibile
l'uomo dimentica se stesso in questo fumo d'aria
immagina e vede ciò che ha immaginato*
(Bernard Noël, da *La caduta dei tempi*)

Tra l'infinito del mondo e il finito/finente della carne: è questa disperata incommensurabilità che dà grandezza all'atto, al gesto di rapportarsi con le cose.

Cos'ha di specifico la Poesia, diciamo rispetto alla comunicazione scritta, al giornale, o persino alla prosa? Mi vorrei fermare, nell'impossibilità di definire la Poesia e di tracciare una linea di distinzione fra Prosa e Poesia, a un ovvio elemento caratterizzante: la Poesia ingloba il tempo perché è costruita su una unità apprezzabile – il verso, appunto – che fa *corpo* a sé, pur dovendo rientrare in una struttura generale – e qui la definizione strutturalista implica una coesione, una coerenza, una comunità d'intenti fra ciò che costituisce una struttura che è di poco inferiore alla nozione romantica di organismo.

È il verso che rende tangibile la presenza del tempo; anche qui, vorrei evitare ogni facile misticismo e sottolineare come, anche nel verso libero, la lettura ci restituisca la materialità di una frammentazione di spazio e tempo che costituisce il senso, proprio come il nostro essere frammenti è dato ineludibile che dà senso alla nostra vita. La Poesia ci ripropone, a livello di suono e di senso, una frammentazione del reale in versi, in cui ricostruiamo un ritmo (*cose fratto tempo*) che contiene in sé i germi del senza tempo: potenzialmente, infatti, un ritmo non ha mai fine, coglie slancio da se stesso o chissà quale impulso iniziale e si prolunga indefinitamente. Ed è all'interno della ben nota tensione fra regolarità del modulo e deviazioni che l'autore impone, che si gioca la libertà della Poesia, che è libertà di collocare le cose all'interno di quella strana bolla di tempo vibrante di un proprio ritmo, in cui le cose si fanno parole.

La fine che noi diamo al testo (citando un mio antico verso: «*l'orrore necessario, se lo è, del punto fermo*») è l'irruzione del nostro umano, del nostro appunto essere frammenti, e del doverci porre dei limiti di fronte alla

sovraabbondanza delle cose, all'impossibilità di dar loro voce. «*Il resto è silenzio*», dice in morte Amleto, perché alla fine del nostro discorso, non della parola poetica, si staglia la fine del nostro frammento.

(Intervento letto in occasione del Convegno La Poesia e il Tempo, organizzato da La clessidra. Cherasco, 18 aprile 1998.)

XXIII

Diecimila copie vendute per un Oscar Mondadori di un poeta solitamente defunto; mille per un grande poeta contemporaneo, cento per uno valido, dieci per l'esordiente: questa sembra essere la regola del cosiddetto *mercato della Poesia*, dove solo pochissimi vendono (comunque poco) e dove i contemporanei non hanno quasi spazio. Del resto, basta vedere lo scaffale anche di un buon lettore generico per rendersi conto che, se i libri di Poesia vi compaiono, si tratta di classici.

Solo chi ha completato un percorso di lettura già abbastanza ricco, forse un buon lettore di classici di Poesia su cinquanta, passa a interessarsi dei contemporanei, scegliendo naturalmente fra quanti hanno già riscosso i favori della critica; la fase successiva, la ricerca di autori nuovi, emergenti o comunque al di fuori dei canoni già consolidati, è senz'altro più rischiosa, vista la notevole quantità di libri pubblicati e la grande differenza di valori. Escluso il «lettore professionale», persino il lettore più accanito esita a scegliere l'esordiente, specie se del tutto sconosciuto: e se qualche ottimista volesse parlarmi di possibili capolavori nascosti, farebbe prima bene a chiedersi quanti libri di / *giovani* / *poeti* / *esordienti* / *sconosciuti* / ha acquistato nella sua vita.

Chi sceglie di confrontarsi con la produzione contemporanea, corre in pratica il rischio di scartare un buon novanta per cento dei libri che apre, anche se in effetti alcuni si chiudono dopo due pagine. Non parlo tanto della spesa teorica – comunque del tutto insostenibile per chiunque – perché spesso i libri di Poesia contemporanea sono disponibili tramite gli stessi autori e le case editrici (il che d'altro canto acuisce, come ho già detto, il problema delle vendite), quanto dello spreco di tempo: tenere dietro al ritmo delle uscite, anche solo seguendo le migliori case editrici, significa vedere fra cinquecento e mille libri l'anno. Si tratta di un panorama per più versi sconcertante, anche se qualcuno potrebbe gioire per la gran mole di

volumi pubblicati.

Una guida può venire dalle recensioni su alcune buone riviste, anche se va detto che la pratica recensoria non di rado obbedisce a logiche ambigue: in sostanza, si recensisce anche per guadagnare spazi su una rivista, per ingraziarsi l'autore, per contraccambiare o per impegnare qualcuno a farlo, eccetera eccetera... Un altro aiuto viene dalla diretta frequentazione dei gruppi letterari o delle iniziative più valide, ma nulla può sostituire il momento centrale della lettura, l'apertura di un testo sconosciuto che ci chiede di essere affrontato con le nostre armi critiche.

XXIV

Non voglio contribuire in alcun modo all'alluvione di parole sulla Fine Millennium, che ci vengono propinate in tutte le salse; sono infatti convinto che non sia tanto il momento dei bilanci, quanto dell'operare con competenza e convinzione; credo che, al di là delle pur necessarie analisi di fine secolo (la lista dei Maestri, dei Buoni, dei Salvandi eccetera) occorra guardare alla nuova generazione che sta premendo, dietro i cinquantenni, con caratteristiche peculiari, prima sociologico-letterarie e poi espressive. Pur non volendo fare come in Inghilterra, dove le Case editrici scoprono ogni due anni una *Nuova Generazione*, diciamo che la generazione emergente è la prima che dà per scontata e vive oltre un'esigenza di sperimentazione che è stata anche e soprattutto di linguaggio politico, cioè *da attivare nel politico*. Avendo esordito posteriormente alla caduta del Muro, ma anche alla caduta degli ideali – comunque vissuti ma concreti – il rischio per questi poeti è di coltivare sterili sperimentalismi, ghetizzando la Letteratura all'interno del Letterario e quindi dando al mondo una risposta di *tiepida adesione*, neppure potendo usare un'ideologia o una fede come appiglio; è anche, forse per la prima volta, una generazione senza Maestri, forse per suicidio dei pretendenti o per incapacità di accogliere le proposte. Se i frammenti eliotiani (ma anche sanguinetiani) almeno derivavano da un'unità che si sentiva spezzata e disintegrata, adesso non hanno più contorni che si possano avvicinare, e tutto ciò che si rischia di poter fare è un bel *bric à brac* con lo spago: in mezzo sta il gesto del fare Poesia, la prassi di chi sa che non può "connettere nulla con nulla" e che paradossalmente ha la *libertà* di usare qualunque stile, perché comunque sarà giustificata dalla categoria del Postmoderno!

E tuttavia, se ci si limita al testimoniale, ci si riduce a semplice sintomo di noi stessi; se ne facciamo una questione di stile, rischiamo di fare del calligrafismo e uscire dall'orizzonte che resta, che è etico almeno quanto estetico (se è mai possibile distinguere). Eppure il fermento c'è, c'è ancora chi si mette in gioco, forse (perché no?) inebriato da tante possibilità, e tenta di spiegare all'esordiente di belle promesse o alla casalinga poetante che c'è un problema fondamentale di «parole e cose» (e del rapporto reciproco) che coinvolge non solo la capacità di fare una bella rima, di leggere un testo con coerenza, di arricchire un catalogo mentale di specimen, ma anche lo stare insieme, il respirare. *Ma come scrivere, quando si avverte che forse la cosa da fare, adesso, sarebbe non scrivere ma leggere, amare e preservare?*

Insomma, alla domenica io vedo gente normale (cioè normalmente alienata) che passeggia, corre, va in moto o in bici; gente che ha bisogno di silenzio e non se ne rende conto, quindi insegue un surrogato o confonde il fine con i mezzi; poi mi chiedo, *la Poesia non presuppone forse una società ideale che la colga?* E in una società ideale in cui la gente sta insieme e fa musica, balla, legge Poesia e fa l'amore, cos'altro sta oltre le mura se non proprio quel silenzio, quella serenità che adesso ci è concessa e imposta tre settimane all'anno e un giorno e mezzo alla settimana? Forse è questo il «centro della trasformazione» secondo Joseph Campbell: *«uno spazio in cui poter fare semplicemente esperienza e sviluppare ciò che siamo e potremmo essere.»*

Se Eliot, ma anche tanti poeti italiani (lo stesso Montale e Giudici, tra gli altri) avevano a suo tempo teorizzato la necessità del poeta di condurre una vita da piccolo borghese, all'interno del Sistema, e se la strategia – a lungo termine fallita – della neoavanguardia era proprio quella di dare la scalata al mondo della cultura ufficiale, adesso è il momento di porsi un interrogativo basilare sulle condizioni stesse del fare Poesia in una società come quella odierna; un atto che presuppone – e la nuova generazione ne ha coscienza limpida – una contrapposizione tanto assoluta da rendere impossibile una mediazione (e comunque, sia chiaro, ridicolo ogni maledettismo d'accatto). Fare poesia con la Bomba poteva in fondo essere stimolante: il limite c'era, ben visibile e mortale; il nemico c'era, su posizione ben conosciute. Oggi no: non è il Potere, ma il *milieu* che si oppone a qualunque atto creativo, e lo fa grazie alla propria inerzia e inane stupidità: ogni *telenovela* riduce la possibilità che qualcuno, da qualche parte, crei un'opera d'arte.

XXV

Quante volte il poeta ha l'impressione netta che una intera poesia, per quanto lunga, gli sia data alla mente in un solo istante, e tutto il lavoro consista semplicemente nello svolgere e trasferire sulla pagina la sequenza di parole che vede quasi stampata davanti agli occhi? Non so se sia un inganno o meno; a me è capitato di recente. Certo, il testo che si ottiene in tal modo è ben lungi dall'essere pronto, e richiede solitamente una bella dose di *labor limae*; ma forse è questo quanto accadde a Coleridge quando sognò (letteralmente) il suo *Kubla Khan*, poesia che restò incompleta, come praticamente tutta la sua opera, per l'arrivo di un visitatore che interruppe il lavoro di trascrizione.

Altre volte il testo deve svilupparsi da quel primo verso che chissà come e da dove affiora alla coscienza: il poeta ha allora l'impressione di avanzare alla ricerca dei segni come l'ippopotamo di Luciano Erba, vedendo solo un breve tratto innanzi a sé e sempre con il dubbio che «*forse la galleria che si apre / l'ippopotamo nel folto della giungla*» possa essere «*soltanto un segno che segna se stesso.*» L'identico problema di Jacopone da Todi: «*La lingua barbaglia / e non sa che parlare.*» Tutto preso dalla sua lenta avanzata nel tunnel del significato, il poeta rischia di perdere di vista il senso globale della costruzione o di abbandonarsi all'onda della scrittura e perdere il rapporto stretto con la cosa da dire, che è la prima esigenza dell'arte; anzi, il suo scopo stesso.

XXVI

Un gioco molto istruttivo, anche se indifendibile da un serio punto di vista critico, è provarsi a dare un giudizio *numerico* su un'opera o un poeta. Preveggo le obiezioni e chiedo di seguire la mia argomentazione, che ha più di uno scopo: è vero, così operando l'operazione critica ne esce svilita e l'elemento soggettivo assume il sopravvento, mentre la critica dovrebbe aprire l'opera, forzarne i lucchetti e giungere al cuore stesso del sistema espressivo per descriverlo e analizzarlo in modo distaccato e fenomenologico. È certo tuttavia che non può darsi critica senza una chiara idea di cosa cercare, con quale metodi e scopi, quale valore dare agli elementi trovati nel corso dell'analisi eccetera. Così facendo qualunque critico, come qualunque lettore, dispone le opere secondo una scala di valori che va dall'eccelso al nullo: in sostanza, non credo di dire alcunché

di scandaloso se postulo un livello minimo perché si possa parlare di valore poetico, livello rispetto al quale ogni opera troverà una collocazione più o meno precisa. L'operazione critica onesta non dovrebbe in ogni caso avere come fine ultimo un giudizio critico, comunque espresso, sul valore artistico di un'opera?

Comunque, non appena si accettano le regole del gioco, iniziano ad emergere i problemi. Che scala usare? Da zero a cinque, a dieci, a venti, a cento? Supponiamo, in via del tutto provvisoria, di adottare una valutazione da zero a venti. Dovremo anzitutto fissare lo zero (e non è facile definire il nulla assoluto), e poi il venti; qui, suggerirei di trascurare l'eventuale produzione poetica di Dio e stabilire un'area eccelsa in cui convivano Dante, Omero e Shakespeare – non credo convenga allargare troppo la cerchia della perfezione umana. Se scendiamo di livello, (e le scelte si faranno più personali) possiamo trovare Petrarca, Leopardi, Goethe, Milton, Wordsworth, Orazio, Virgilio e pochi altri: in una parola, i *Sommi*; scendiamo ai *Grandissimi* del XVIII girone e incontriamo Foscolo, Tasso, Racine, Baudelaire, Spenser, Catullo, Whitman; più giù, fra i *Grandi*, Ariosto, Pascoli, Ovidio; più giù ancora ecco Coleridge, Pope, Carducci, De Vigny.

Il mio elenco, così brutalmente classificatorio da sembrare la negazione stessa dell'amore per l'arte, senz'altro ha destato più di una perplessità e condanna quanto alle scelte. Quello che però voglio sottolineare è come, nel passare di livello, dobbiamo essere consci di una differenza, di un elemento in più o in meno, oppure una maggiore o minore potenza in almeno uno degli elementi. A un certo punto si dovrà *incasellare* (parola orrenda) Parini, e occorrerà confrontare la sua Poesia con quella di Foscolo e Alfieri, per esempio; o magari chiedersi dove inserire Montale. Ripeto: è ovvio che questo non sia lo scopo primo della critica, che deve analizzare e avanzare interpretazioni e ipotesi; forse, qualcuno ribatterà che la Poesia va amata senza creare categorie, distinzioni e opposizioni: e questo può essere uno degli scopi nascosti del mio discorso. È certo, tuttavia, che la storia della letteratura, per non ridursi a un informe cumulo di frammenti, debba porsi come base e scopo un giudizio di valore.

Di più: così operando, un poeta può rendersi conto che l'ascesa personale di un livello (che si vive di rado e come maturazione, approfondimento e ampliamento dei temi e della ricchezza espressiva) richiede consapevolezza critica del posto che occupa nella suddetta scala di valori, e di cosa si posseda in più e in meno dei livelli contigui: insomma, è spronato a

prendere coscienza di sé, della propria arte e della natura dell'eccellenza.

Non da ultimo, la pratica di questo innocuo (credo) metodo può contribuire a combattere e almeno a rendere ragione di un curioso effetto di prospettiva nell'incontrare altre ipotesi espressive: infatti, come da colui che si è appena fermato in autostrada tutte le auto appaiono velocissime, auto che procedono più o meno alla sua stessa velocità di poco prima, così molti poeti tendono a sopravvalutare opere tipologicamente diverse che trovano del tutto al di fuori – qualitativamente – delle proprie capacità; il che è normale, essendo ogni arte tanto difficile da permettere solo il perfezionamento di pochi mezzi personali nel corso di una vita. Imparare a valutare correttamente ogni testo e ogni autore, non tanto incasellandolo ma andando alla ricerca degli elementi qualificanti del suo progetto poetico è senza dubbio l'esigenza più importante per il sempre più esiguo ma agguerrito popolo dei lettori di Poesia.

XXVII

La Poesia è arte del linguaggio: come tale, è al di fuori da ogni idea di sviluppo o miglioramento. Questo per premettere che, quanto a valore, il poeta nato dopo non può puntare allo sfruttamento dei modelli per superarli e «migliorarli»). Anzi, proprio il fatto che le categorie poetiche siano sempre le stesse permette con una certa regolarità recuperi, rivalutazioni e riscoperte di autori, generi o stilemi. Qualunque fattore collegato alla tecnica può infatti essere migliorato, o almeno aggiornato, ma un poeta non può essere migliore di un altro semplicemente perché opera dopo di lui (a differenza del campo della tecnica, per esempio); sarà una banalità, ma troppe volte va ripetuta.

Di contro, non è per nulla vero che il linguaggio della Poesia sia sempre lo stesso; quello che dimostrano di non capire coloro che ancora oggi rifanno Carducci o Quasimodo (magari lamentandosi che «oggi i poeti scrivono male») è che il linguaggio è una variabile della società e quindi muta con essa: la *parole* del poeta riflette la *langue*, le cose da dire di un tempo specifico, che saranno sempre diverse. Il repertorio del già detto in Poesia deve essere assimilato come ricchezza espressiva ma per costruirvi sopra il proprio progetto, ispirato al tempo che si vive. Ogni aggiunta al catalogo delle cose possibili è perciò una conquista non solo per il singolo, ma anche per i suoi contemporanei e i posteri (questo naturalmente nel

caso di un poeta che conquista una voce autonoma e spiccata, cui altri potranno appunto attingere).

Quanto detto sopra vuole essere una replica a quanti, convinti di coltivare una voce poetica tanto personale da non aver bisogno di influssi, coltivano invece una «voce senza padri»: che cioè vorrebbe essere autonoma, ma che non ha potuto conquistare una propria personalità attraverso il confronto e quindi manca di ricchezza, risonanze profonde; una voce incrinata da cadute strutturali, semantiche e lessicali, che non è in grado di esprimere alcunché proprio perché manca di estensione, potenza e purezza. L'effetto che produce su un lettore di Poesia è immediato: nessun pilota potrebbe confondere una Panda con una Formula Uno. Se qualcuno preferisce lodare la prima, magari dicendo che tutti preferiscono guidare quella, rifletta sul fatto che è liberissimo di usare la Panda per andare a fare la spesa, ma che se vuole andar forte deve fare un'altra scelta. Fuor di metafora, non c'è nulla di male nell'«avere qualcosa da dire alla gente in un linguaggio che tutti capiscono» (capita anche al miglior poeta), ma allora non si faccia Poesia, la quale è un'altra cosa: se vogliamo «comunicare qualcosa a qualcuno» con precisione e immediatezza, la tecnologia oggi ci ha messo a disposizione il fax. E, se vogliamo comunicare e basta, abbiamo il corpo. Non dimentichiamocene. *Solo se vogliamo fare Poesia, abbiamo la Poesia.*

Cultivare la propria voce, attraverso una specifica cultura poetica (il che implica non solo letture e letture, ma anche confronto ed esperienze stimolanti): solo così il poeta (quello vero, anche se in potenza, minimo però disposto ad affrontare rischi e sacrifici) può sperare di raggiungere il livello dell'arte; che non è un'eterea utopia, ma la massa del meglio che è stato scritto, reperibile in una buona ed economica antologia (con tutti i rischi che l'antologizzazione comporta, naturalmente). Anni fa, a un tale che aveva voglia di polemizzare («Ma cos'è questa Poesia di cui parla? Come la definisce?»), qualcuno mostrò un'Antologia da quindicimila lire rispondendo: «Eccola, è qui: per definizione questa è *La poesia Italiana.*» Sarà stata una risposta un po' brutale e forse eccessivamente riduttiva, ma mi torna in mente spesso.

XXVIII

È Venerdì; non piove; sono a Novi. Ma cosa c'entrano notizie personali,

si dirà, con una rubrica di Poesia? Bene, riproviamo. *Piove. È Mercoledì. Sono a Cesena.* Ancora? direte. Solo che stavolta c'entra, eccome: non sono notizie personali, è un verso famoso di Marino Moretti. La differenza? Semplice: il primo non è Poesia, il secondo sì. E sono entrambi due endecasillabi, anche se io ho dovuto spostare i sintagmi per far quadrare il conto (d'altronde, se non piove e non è Mercoledì ma Venerdì, c'è poco da fare...)

Vado avanti nell'illustrazione, sempre con endecasillabi. «*Oggi è mercoledì, un Mercoledì...*» Questa banalità è di Bertolucci. «*La spossatezza di un'estate afosa*». Altra roba, no? È Giorgio Bocca, dall'Editoriale all'*Espresso* del 30 luglio 1998 (il primo endecasillabo che ho trovato, alla terza riga). Altri due esempi. «*Eppure lo sterzo è fermo*»; «*Cambio del nastro, tasto di ritorno*»: il primo è tratto da una prova su strada di *Motociclismo* (a chi interessa, dell'Aprilia 250 RS Replica), il secondo è il poeta Gianni D'Elia.

Non si pensi che il giochetto sia così semplice perché ho scelto singoli versi: con delle strofe, magari in verso libero, sarebbe persino più facile: i manuali dei videoregistratori sono un terreno fertilissimo... Semplicemente, questo dimostra come la capacità di costruire bei versi (che comunque conta) non ha nulla a che fare con la Poesia; anzi, un bel verso spesso maschera l'assenza di Poesia e la pretenziosità (il che non vuol dire che per fare Poesia occorra scrivere brutti versi). Un piccolo esperimento da me più volte condotto su studenti liceali ha dimostrato che la loro capacità di distinguere un grande poeta da un poeta minore e da un testo non poetico (e non sulla base di un verso, ma di interi testi) è praticamente nulla; e pensare che questa capacità viene data per scontata da chi non ha mai riflettuto che, proprio perché trovano la Poesia sui libri di testi, gli studenti non devono mai operare una valutazione personale: che bisogno c'è, se già il libro dice cosa è Poesia e cosa no? Se ci si basa sulla pretesa bellezza dei versi – che comunque è opinabile – non si arriverà mai alla Poesia e si resterà fuorviati in modo grossolano da prosa roboante, artifici retorici, turgidezza e quant'altro.

Gli esempi portati all'inizio mostrano la complessità del problema: *cos'è l'arte e come si distingue dalla non arte?* Credo che una lunga risposta possa venire solo da un totale incompetente, perché più si lavora più si capisce quanto tutto sia sfuggente, quanto tutta la tecnica acquisita e l'esperienza accumulata rimandino sempre a nuovi infiniti approfondimenti; e il tutto è ulteriormente immerso in quella massa di Considerabile che si chiama prima etica e poi vita.

In realtà, i singoli versi possono solo ingannare; è il contesto della poesia intera che deve fornire gli elementi di valutazione; di più, è il volume o addirittura il complesso della sua opera che attribuisce a un autore lo status di poeta o meno. Il riconoscere valore artistico a un complesso testuale, e il situarlo in una scala di valori (comunque intesa ma già strutturata) che ci permette di definire Dante «superiore a» Vallini richiede tempo e fatica, ma soprattutto lo strenuo sfruttamento di doti innate. Doti che non vengono sfruttate, naturalmente, da chi non le ha: è possibile che persone che hanno passato tutta la vita accuratamente lontani dalla Poesia si definiscano amanti della Poesia – e magari figurino nelle Giurie di Premi letterari? Amanti. Stupratori, al massimo, se vogliono avere un rapporto con lei (che comunque sarà sempre *contra naturam*). Possono costoro davvero capire a fondo le parole di Alda Merini?

*Le più belle poesie
si scrivono sopra le pietre
coi ginocchi piagati
e le menti aguzzate dal mistero.*
(Alda Merini)

Come possono capire il senso dei «ginocchi piagati», tanto distanti da chi scrive un tanto al chilo o «nei ritagli di tempo»; come capire poi «menti aguzzate dal mistero», se non si è mai sentita l'illuminazione entrare in testa come un palo né il richiamo del mistero che aguzza, affina e temprà la mente?

XXIX

«Nello spietato decadere di ogni cosa verso la morte, l'io è stretto fra l'esperienza della discontinuità delle idee, il discontinuo dei contenuti del mondo, e la continuità del pensiero che non si può spegnere.» Vorrei riprendere questa citazione, da *Lirica moderna e contemporanea* di Ermanno Krumm, per riflettere ancora un poco sul tema. È vero, le cose – quelle che Silvano Martini aveva definito «difficoltà da affrontare» – ci circondano da ogni lato, impongono la loro presenza, e il nostro intelletto puntiforme, vagante, non può affrontare la loro persistenza. Del resto, Montale aveva proprio parlato del «voltarsi indietro» per sorprendere «l'anello che non tiene», il momento in cui le *cose* (il *caso*, il

caos, barbaglia la lingua) cessano di esistere nell'assenza di una coscienza che le percepisca. Ma Montale sapeva bene che il mondo non ha bisogno della legittimazione dei nostri sensi e che la Storia continua a procedere come una spirale, con continuità, anche se per noi il processo è esperito come brevi epifanie puntiformi (e questo, credo, è anche il punto di vista espresso da Luzi in *Su fondamenti invisibili*). Merita poi un'attenta considerazione quel «pensiero che non si può spegnere»: *fatti non foste...*

Le cose sono come montagne che separano valli percorse dalle strade del nostro intelletto: qualche volta le strade portano a passi, altre volte – di rado – persino sulla vetta; più spesso si procede aggirando gli ostacoli e senza avere una chiara percezione di dove si potrà giungere; dove sia il passo, se c'è. E sempre con quella insoddisfazione di vedere da lontano cime irraggiungibili... Credo sia un'esperienza comune, anche se forse inavvertita, quella di chiedersi dove sia il luogo alto a cui si sta salendo, se sia proprio quello che sembra il punto più elevato oltre il quale non è possibile andare e dopo il quale la strada non può che discendere a valle – verso *una* valle; per trovare poi il tornante inatteso che capovolge tutto e ci presenta un altro versante, una nuova cima fin qui nascosta, un diverso percorso verso una nuova meta.

XXX

Scrivere è svelare un significato, porre al centro del tavolo un'esigenza di svelamento e quindi comunicarla. Anche il fine più apparentemente specifico dell'Arte, l'affinamento delle proprie capacità, il lento scavo espressivo che isola sempre più da quanti – i non artisti – si accontentano del lato chiaro delle cose o della loro superficie (che ovviamente non deve rimandare ad alcuna profondità) è fondamentalmente sociale e ha le proprie *premesse* nella fruizione di un passato (per noi, fatto tradizione e presente attraverso i libri); ha le proprie *condizioni* nella società presente, nella possibilità di non essere soli – ed ecco il senso di solidarietà; ha le proprie *speranze* nelle ipotesi di futuro che ci agitano. Perché va sottolineato con tutta la forza che la stessa energia creativa che permette la nascita di un'opera d'arte contribuisce anche, sotto altre forme, alla definizione dell'essere umano e quindi della vita che questi costruisce con gli altri. È questo il tratto di unione fra il solitario lavoro dell'artista e la congregazione umana passata, presente e futura.

L'artista ha dato un volto agli dèi, ha attribuito loro parole e gesti; ha visitato l'interno del corpo umano, l'oltretomba, ha inventato e descritto mondi inesplorati; ha compresso l'universo a una sola giornata e dilatato una giornata a una vita; ha rinchiuso nel peso di un libro o nella superficie di un quadro, ha portato alla luce dall'interno di un blocco di marmo, ha sospeso nell'aria tutto ciò che l'uomo potrà mai pensare di sé e del proprio mondo. *Ha immaginato.* Ed è questa mole di dati che, proprio adesso, sta viaggiando nello spazio per dire a possibili intelligenze extraterrestri chi siamo. Anzi, la frustrazione dell'artista odierno è proprio nel rendersi conto di quanto sia già stato detto, ma anche di quanto resta ancora da dire.

L'arte non salverà il mondo, né l'uomo; viceversa, il mondo muore di ciò che uccide l'arte; la stessa guerra che distrugge una città, se pure diventa materiale d'arte come in *Guernica* di Picasso, diminuisce le possibilità che altri Picasso nascano in futuro e possano operare. L'Arte si nutre sì di crisi, e grandi momenti di crisi hanno visto eccezionali fioriture artistiche, come un ramo in fiore si può trovare su alberi abbattuti di recente; ma una costante diminuzione della coscienza, dell'attenzione ai valori e del senso dell'umano soffoca la vita artistica, non permettendo all'artista e all'intellettuale di concentrarsi sui propri esperimenti alchemici che sono le ipotesi per il futuro, la trasformazione di un'ossessione di perfezione, il tuffo nelle profondità dell'uomo in valori universali. *La scelta. Ancora, il gesto.*

Si può vivere senza consapevolezza, senza acquisire coscienza di noi e del nostro ruolo nel mondo, senza porsi interrogativi fondanti su noi stessi? Forse; ma occorre che alcuni si pongano queste domande, formulino ipotesi e proposte, ce le comunichino attraverso il tempo promettendoci un futuro umano: è ciò che promettiamo che diventa *noi*. Occorre che almeno alcuni – più tanti possibile, più bravi possibile – riescano a giungere al fondo delle cose, dove tutto fermenta come perenne divenire e quindi tutto può acquisire segno, significato e senso; e occorre che ritornino alla superficie. Occorre che partano verso i territori da cui nessun viaggiatore ritorna e traccino mappe del nuovo mondo da riportare in patria, quando torneranno all'umano con inauditi oracoli e visioni. Con storie, sogni, miti.

E occorre che trovino in *questo* la propria felicità.

