

Kasparhauser

Contro la poesia

XVII | 2020



Contributi di Claudio Risé, Alberto Bertoni, Andrea Ponso, Italo Testa, Giuliano Ladolfi, Eleonora Rimolo, Gian Ruggero Manzoni, Luca Ariano, Marco Nicastro, Guido Cavalli.

Kasparhauser

Contro la poesia

XVII | 2020

A cura di Guido Cavalli

Rivista di cultura filosofica: Marco Baldino, Guido Cavalli, Giuseppe Crivella.

Immagine di copertina: Andrea Bovaia: Difese, 2019

Publicazione on line protetta dal diritto d'autore. La distribuzione avviene a mezzo rete ed è gratuita. Non è consentita la commercializzazione del materiale qui raccolto.

Kasparhauser ISSN 2282-1031



Indice

Guido Cavalli <i>Una provocazione di Fortini “contro la poesia”, per incominciare</i>	4
Claudio Risé <i>Finirà la poesia?</i>	7
Alberto Bertoni <i>La poesia e la cura</i>	12
Andrea Ponso <i>Una poesia senza genesi e senza esodo?</i>	20
Italo Testa <i>Contro la poesia: la posizione barbara</i>	31
Giuliano Ladolfi <i>Che cosa rimane oggi della poesia?</i>	39
Eleonora Rimolo <i>Fedeli alla poesia: quello che resta</i>	50
Gian Ruggero Manzoni <i>La poesia è di moda o si è fatta moda della poesia?</i>	58
Luca Ariano <i>Un dialogo sulla poesia</i>	62
Marco Nicastro <i>Poesia come tensione tra inconscio e forma</i>	70
Guido Cavalli <i>La parola digitale e la poesia, prime questioni</i>	78
Autori	95

Una Provocazione Di Fortini “Contro La Poesia”. Per Incominciare

di Guido Cavalli

devo io scrivere?

R.M. Rilke

Il linguaggio fu dato all'uomo affinché ne faccio un uso surrealista

A. Breton

Forse ogni epoca, in modo diverso, mette in discussione la poesia. Di certo ogni poeta sente messa in discussione la necessità della sua poesia. Eppure ogni volta è necessario ricercare altre risposte, ritrovarle nuovamente.

Ogni forma di espressione artistica è in equilibrio, nella dialettica in sé e per sé, tra intenzione e estensione, intuizione e gesto. Ma l'equilibrio della poesia è ancora più fragile. Perché la pittura? Perché la musica? Non mi sembra che nessuno abbia mai messo radicalmente in dubbio l'esistenza di questi linguaggi. La ragione sufficiente della poesia invece è costantemente minacciata. Sul punto della revoca. Per questo scrivere poesia è sempre stato esporsi al rischio - al ridicolo - di un gesto ingiustificato, azzardato senza nessun salvacondotto, ma anche di una confessione inopportuna, maldestra, inadatta.

In questo momento però mi sembra che la minaccia alla poesia sia diversa. Più subdola. Più che nell'eccesso di misura, sta nel difetto. Mi sembra che in questo momento la debolezza della poesia stia nella sua somiglianza con lo sfondo, nella sua troppa sintonia con lo spirito (con la parola) del tempo.

Ad un certo punto, prima pochi e via via tanti hanno percepito una possibile sintonia tra la poesia (una certa

poesia) e gli spazi, i toni, i modi della comunicazione odierna. Tale possibilità è stata giustamente salutata come un'opportunità di maggiore visibilità e di maggiore diffusione. Ora la poesia è ovunque. In quantità, credo, record. E in forme sempre più spontanee, libere, slegate da qualsiasi riferimento e trascorso storico. Apparentemente. Coniando l'espressione "Surrealismo di massa" (e dopo aver ricostruito la filiazione italiana tra Surrealismo e ermetismo) Fortini lucidamente vide (1977) la convergenza tra estetica novecentesca e storia, solo apparentemente in conflitto:

il Surrealismo [...] è divenuto, dopo aver concluso il proprio ciclo diacronico, come l'Espressionismo, il Futurismo eccetera, il fissativo storico dell'Avanguardia, il veicolo che l'ha portata al di là dei suoi caratteri originari, ed ha finito per farla diventare una contraddizione in termini: ossia l'Avanguardia-Di-Tutti.

La grandezza storica del fenomeno - ossia di quello che chiamiamo Surrealismo di massa - non è contraddetta dalla natura *simmetrica e non antagonistica* alla alienazione tecnico-produttivistica di massa. Tale simmetria indica solo la reale *conclusione* delle avanguardie artistico-letterarie; e una sempre maggiore penetrazione ideologica dei loro moduli¹.

E affondando senza pietà nell'estetica implicita alla forma della parola del nostro tempo:

i comportamenti mentali e linguistici che il Surrealismo ha indicato come valori e ha organizzato (automatismi psichici e verbali, sovvertimento dei rapporti spaziotemporali, esaltazione dell'arbitrio eccetera) sono penetrati nella generalità dei nostri contemporanei

¹ Franco Fortini, *Introduzione a Il Movimento Surrealista*, Garzanti, Milano, 1977, p. 25. Si tratta di una nuova introduzione, che sostituisce e ribalta completamente quanto sostenuto da Fortini nella precedente introduzione del 1957.

soprattutto attraverso le strumentazioni dominanti, visive e verbali, del secolo; cioè la televisione e la pubblicità².

Impercettibile sarebbe lo scarto se aggiungessimo qui “il world wide web e i social”, no?. Ma la conclusione è ancora più abbacinante:

La «verità» dell’universo tecnologico (di prodotti, profitti e merci) non consiste, oggi è chiarissimo, nella massificazione temuta dai pensatori e dagli utopisti della prima metà del secolo ma nel suo contrario, *nell’onirismo e nell’immediatismo*, che sono stati rivestiti di dignità etico-politica man mano che si introducevano nella percezione spazio-temporale del quotidiano³.

Ovvero: ora che tutto il linguaggio è sempre subliminale, polisemico, ora che tutta la parola è sempre metonimica, evocativa, sensitiva, ora che è compiuta la trasformazione (digitale) della parola in immagine, luogo del nonsenso e dell’inconscio... ora che cosa rimane alla poesia?

² Ivi, p. 21.

³ Ivi, p. 22. Corsivo mio.

Finirà la poesia?

di Claudio Risé

La poesia sta languendo, forse addirittura finendo? Possibile, ma non sarebbe la sola. Nella stessa situazione si trovano le altre produzioni dell'anima (quella zona della psiche e della vita umana che nel percorso di individuazione del significato della propria esistenza si colloca alle soglie del sé)¹, che oggi appaiono in manifesto deperimento come tutte le attività artistiche, senza eccezione.² Il mondo dell'anima, cui la poesia appartiene, ha fortemente risentito dei cambiamenti prodotti nell'esistenza umana dall'attuale fase storica della modernità e tarda modernità con l'affermazione della società industriale e dei consumi e l'eccezionale crescita, prestigio e importanza dei prodotti della tecnica che l'hanno accompagnata.

In questo sviluppo si è fortemente ridotta l'attenzione dell'uomo da soggetto sensibile e creativo che si confronta con la realtà circostante, mentre hanno assunto dimensioni sempre più importanti manifestazioni, circuiti, movimenti in parte preconfezionati di *creatività* socialmente organizzata, curati e onorati dal sistema di comunicazione e dalle istituzioni e burocrazie culturali. Ha così preso forma una sorta di "artista di massa", con produzioni già codificate e previste, tendenzialmente evitanti il confronto personale con la realtà naturale e più semplice. Questo processo è accompagnato dall'utilizzo sempre più importante di oggetti prodotti dalla tecnica: materiali fabbricati, meccanismi, effetti ottici, sonori, scenici.

¹ Cap IX, *Anima*, e X, *I volti dell'Anima* in: C. Risé *La scoperta di sé. I sentieri dell'individuazione*. Edizioni San Paolo, 2018.

² G. Agamben. *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*. Neri Pozza 2017.

L'immagine primaria (orfica), del soggetto umano com/mosso dall'osservazione della realtà è diventata sempre più rara e inconsistente sia dal lato dell'uomo, il cui sguardo è sempre più occupato da oggetti costruiti, che dal lato della realtà rappresentata, non più espressione del vivente ma sempre più costituita da materiali fabbricati, più o meno casualmente assemblati. Le immagini prodotte sono prive di collegamenti profondi tra gli oggetti fabbricati (già annunciati dal *ready made* di Marcel Duchamp nei primi decenni del '900), e le forme rappresentate sono spesso casuali o associative. L'eventuale poeta non ha più a disposizione sorgenti di ispirazioni profonde ma superfici piatte, tendenzialmente aride, dove appaiono forme anche linguistiche frantumate che hanno rinunciato all'espressione di un senso. È la situazione in effetti colta da Franco Fortini (citato da Guido Cavalli) con l'espressione *surrealismo di massa* e la sua funzione (ormai secolare) di *Avanguardia di tutti*, e quindi di nessuno.

In questo scenario, soprattutto, l'essere umano è solo, slegato da qualsiasi radice, vocazione, appartenenza e direzione, che lo vincolerebbe in qualche modo alla realtà. Ogni legame profondo, con i suoi residui di dipendenza, sofferenza, de/siderio (compresi i suoi rapporti con i *sidera*, i corpi celesti) è sciolto, l'uomo è teoricamente libero. Ma anche vuoto perché quelle dipendenze erano la fonte dei suoi contenuti e della sua capacità di produrne altri, vivi e personali. L'anima si nutre di amori e vocazioni.

Questa assolutezza del soggetto umano è naturalmente il prodotto del passaggio dalla civiltà contadina a quella industriale e del consumo, definitivamente affermatosi in questo periodo storico.³ In esso, sostiene Franco Fornari, è stato rotto l'equilibrio instaurato dalla civiltà contadina tra la posizione predatoria dell'uomo verso la terra e la posizione riparativa, realizzata in quell'epoca restituendo

³ F. Fornari. *Psicoanalisi della società industriale*. Tempi moderni. Inverno 1970, pag.57-78. Edizioni Dedalo.

alla terra i molti materiali non ulteriormente trasformabili, mantenendo così un'apertura alla relazione con l'altro e la disponibilità a trascendere la dimensione egoica. Inoltre mentre l'agricoltura produceva oggetti viventi e totali, espressione di pulsioni generative, genitali, l'industria riproduce oggetti tecnologici inanimati, parziali, prodotti in un contesto paranoide (come già segnalava Salvador Dalí nei suoi scritti sull'arte futurista⁴). Caratterizzato appunto dalla nuova macchinosità della relazione con l'oggetto, che ha reso difficile mantenere l'ascolto profondo e insieme la libertà di movimento e elaborazione richiesti dall'esperienza poetica. Tutto è diventato più complicato, e insieme superficiale

Anche un altro importante testimone del nostro tempo, l'antropologo Arnold Gehlen, concorda con Fornari sull'importanza storica dell'industrializzazione tecnologica (nella quale - prevede decenni prima di Internet-: "l'uomo tesserà intorno al globo la sua rete d'acciaio e senza fili"), paragonabile solo alla rivoluzione neolitica in cui l'uomo abbandonò la caccia e raccolta per volgersi all'agricoltura e allevamento con la sua vita sedentaria e poi urbana. Gehlen sottolinea anche come, dal punto di vista delle arti, ciò abbia portato a un'astrattezza, una radicale intellettualizzazione, e con essa al diminuire dell'evidenza, dell'immediatezza, dell'accessibilità non problematica. Ma la poesia può essere astratta, incorporea, inorganica, intellettuale?

Se la vediamo come aspetto dell'anima attiva nel percorso di individuazione umana, no. Anche se l'anima prende spazio e forza soprattutto quando l'uomo incomincia a liberarsi dalle brame più pesanti e alza lo sguardo verso l'alto, anche se essa (come dice Simone Weil

⁴ G. Ribemont-Dessaignes. *Deja jadis. Ou du mouvement dada à l'espace abstrait*. Julliard 1958.

⁵ A. Gehlen. *L'uomo nell'età della tecnica* (a cura di Maria Teresa. Pansera) Armando editore 2003. (Prima edizione tedesca 1957), p. 50-51.

“si nutre di fame”)⁶, ciò accade appunto perché conosce bene la fame, spinta elementare del vivente, ha ed è in un corpo, anche se inquieto e alla ricerca di un altrove.

Anima comprende altro e “di più, di quanto fredda ragione capisca”, come nota Shakespeare nel *Sogno di una notte di mezza estate*, è il contrario dell’intellettualizzazione. Inoltre, contrariamente a quanto fa l’attività psichica e artistica interessata alla tecnica, riservando un prevalente interesse al futuro, l’anima si nutre soprattutto di ricordi e di uno sguardo sul presente costantemente alimentato dal passato (indispensabile ad orientarsi nell’oggi), come racconta tutta l’opera di Marcel Proust e di tanti altri, compreso Dante. Ciò le consente anche una relazione particolarmente ricca e importante con la morte ed il mondo dei morti, che, come nota Elias Canetti, costituiscono la parte più numerosa dell’umanità.

In ogni caso, è l’esperienza del fenomeno vissuto a generare poesia, e non il discorso su di essa, come già segnalato dal principio medioevale secondo cui “non è la cosa ad essere soggetta al discorso, ma il discorso alla cosa”.⁷ Sarà allora proprio il ritorno all’esperienza umile della contemplazione del misterioso dato elementare, e della sua archeologia nel mondo dei fenomeni, a ridare anima e movimento alle immagini poetiche.

Abbandonando la posizione egoica e inflazionata della cultura della modernità con il suo superomismo surrealista, mentale e estroverso fino alla pubblicità coatta della società dell’immagine, si tratta allora, forse, di ritrovare il coraggio di un realismo profondo e attento, un *Urrealismus* capace di stupirci e commuoverci, in profondità. Assieme ad esso sarebbe forse possibile ritrovare il rispetto per la fatica dell’opera, da sottrarre alle complessità e finzioni della “macchina artistica” (Agamben), per essere restituita alla

⁶ S. Weil, *Cahiers*, V, 335, Plon, 1970.

⁷ (Non sermoni res, sed rei est sermo subiectus), in G. Agamben, *Creazione e anarchia. L’opera nell’età della religione capitalista*. cit.

persona dell'artista e a quei pochi o tanti che lo riconoscano
come tale.

La poesia e la cura

di Alberto Bertoni

“Cura” è uno dei termini più polisemici della lingua italiana. “Cura” è la cura che uno fa quando è malato, ma entra anche nella determinazione dell’aver cura e del “prendersi cura”: e ciò comporta che a cose, situazioni, persone si riservi un’attenzione speciale. Credo che la poesia possieda entrambe queste valenze. La cura m’interessa più della fragilità e ricordo con piacere il titolo attribuito da una poetessa, Donatella Bisutti, ad alcune sue condivisibili riflessioni in cui afferma che La poesia salva la vita: in questa possibilità mi riconosco molto, la poesia può davvero salvare la vita. Non si sostituisce ai farmaci, ma è essa stessa farmaco che migliora uno stato spirituale e cognitivo: fa vivere meglio.

Infatti, la poesia al livello più alto (e sottolineo questa proprietà: cioè, prima di tutto la poesia degli altri, la poesia dei più bravi e delle più brave di noi, che si sono succeduti/e nell’arco dei tre millenni della nostra civiltà occidentale) è una cura di sé, una forma efficace di autoterapia, perché obbliga a quell’atto molto misterioso (e molto difficile da conquistare, soprattutto oggi), che è il fare silenzio dentro di sé. Per ottenere questo scopo, occorre mettere per qualche ora a tacere il brusio delle proprie ansie, il bisbiglio ininterrotto della chiacchiera attraverso cui le nostre sensazioni di superficie reagiscono d’acchito e d’istinto alla realtà, il vociare caotico dei propri momenti di passività, il mai sopito rumore di fondo provocato della propria difficoltà nel rapportarsi con il mondo, nonché lo schema dei propri automatismi rassicuranti, che in realtà sono solo manifestazioni di quella psicopatologia della vita quotidiana che Freud, più di un secolo fa, aveva già descritto e

interpretato con tanto acume. Da questo punto di vista la poesia è una cura in primo luogo dell'udito interiore, del grado di auscultazione profonda del nostro essere e della sua trasformazione in parola originale (non originaria, sia chiaro: non siamo entità metafisiche, bensì anche corporali e fisicissime). E poi la poesia è una cura perché coincide con l'apertura all'altro da sé e con l'accettazione che il nostro spazio interiore sia invaso da una voce, da un ritmo, da una lingua altrui, scaturita da un altro e diverso soggetto, il quale in un primo momento può anche farci arrabbiare e può addirittura darci fastidio.

Tutti sappiamo benissimo, per esperienza diretta, che nei rapporti umani quasi mai tutto è automatico o facile. Nel caso della poesia, se è presa non come sfogo del proprio narcisismo e quindi accolta come bisogno di lettura molto prima e molto più che come scrittura, coincidendo con un'autentica disponibilità etica a farsi invadere dalla parola altrui, essa può assumere in effetti anche una funzione terapeutica. Certo, deve essere soccorsa dal supporto di ciò che chiamiamo gusto, nel senso che uno il gusto deve cominciare a forgiarselo dentro di sé, percepirlo, rafforzarlo, temprarlo, migliorarlo nel corso del tempo, perché una poesia caduca, una poesia facilonna, una poesia che dà semplicemente luogo a sentimenti corrivi espressi in un linguaggio arcaico (cioè ancora falso-leopardiano o falso-dannunziano) come se fossero sentimenti speciali porta poco lontano: e in quel caso la cura rimane solo un blandissimo palliativo. Una poesia vera è una poesia che ti lascia sorpreso, spiazzato e che compie su di te un effetto di straniamento, cioè ti fa vedere con occhi diversi qualcosa che nello srotolarsi dei giorni ritenevi domestico e abituale. Date queste condizioni, se la poesia che riesci a percepire, ad abbracciare, a portarti dentro, a introiettare è una grande poesia, e se quindi tu hai affinato il gusto giusto per adibire la poesia a una tua medicina dell'interiorità, allora questa voce poetica può dar luogo a un effetto terapeutico molto

efficace. Infatti, nel momento in cui parla dei sentimenti-limite, per eccellenza umani, che sono l'amore e la morte, nel momento in cui obbliga ad affrontare a faccia nuda quei dedali riuniti dal tratto comune della malattia (si può essere ugualmente malati nella psiche e nel corpo e di ciò ugualmente morire), la poesia viene in soccorso e aiuta a percorrere i propri meandri, a orientarsi nei propri labirinti interiori.

Il giorno prima dell'11 settembre del 2001 ho ricevuto la diagnosi di Alzheimer per mio padre e mia madre - che era già sofferente psichiatrica a sua volta, senza che io me ne fossi accorto, per dabbenaggine e ottimismo colposo - ha deciso di mettere la testa sotto la sabbia, di non riconoscerla, di non accettarla, anche se io già sapevo in cuor mio da almeno quattro anni che mio padre era affetto da questa malattia terribile. Anche il mio mondo è crollato, in sincronia con le Twin Towers di New York (città da me amatissima), e ho capito che con questo crollo mi sarebbero arrivati addosso il disastro economico e quel disagio psichico e psichiatrico che mi avrebbe di lì a poco confuso e travolto, essendo per di più figlio unico e percependo intuitivamente che mia madre fingeva di essere una roccia di resistenza e che in realtà si sarebbe apprestata ad affondare anche lei insieme con mio padre. Non ho detto a voce alta: "Mi resta la poesia", ma alla fine è andata proprio così. Nella dilapidazione inarrestabile dei piccoli risparmi dei miei genitori e del mio Io profondo, davvero mi sono rimaste soltanto la partecipazione cooperante della mia compagna e la poesia.

Da quel momento, in pratica per dieci anni, ho scritto unicamente della malattia e della demenza dei miei due genitori. E mi sono accorto, a mano a mano che scrivevo una poesia dopo l'altra, che questo scrivere diventava una specie di salvezza, di cura, di sfogo, di coinvolgimento che mi erano diventati necessari. Così, a un certo punto ho visto che avevo ormai raccolto i materiali per una storia della

malattia di mio padre, dai primi sintomi e atti alzheimeriani fino all'ultimo, quando l'ho raccolto moribondo sul pianerottolo di casa e in pratica gli ho chiuso io gli occhi, come racconto nella poesia che nella prima edizione concludeva, che oggi invece apre *Ricordi di Alzheimer* e che si intitola *Commiato*. A un certo punto, siccome la poesia non sono io che vado a cercarla, ma è lei che viene chissà da dove a pescarmi, mi sono accorto che mi interessava scrivere soltanto di quello e che un simile approdo monotematico della mia poesia nascondeva anche un intento e un bisogno di natura patologico-curativa.

Tra l'altro, io non credo affatto — e ci tengo a ripeterlo con forza — che una poesia provocata da un vero dolore esperienziale sia una poesia automaticamente bella. Bisogna che le parole siano due volte appropriate, che il ritmo dei versi sia appropriato, che ci sia una necessità assoluta dello scrivere in versi, perché chi ti autorizza ad andare a capo prima che la riga sia finita? È un patto che si costituisce fra te e il lettore. E perché il patto sia soddisfatto occorre che anche il lettore sia d'accordo, non è che andando a capo così come viene si è scritta una poesia. Il dolore puro, se non ci sono dietro anche una tecnica, un artigianato, una competenza della storia della poesia, in sé e per sé vale poco perché sicuramente, siccome sono passati sulla terra dalla comparsa dell'*homo sapiens* in poi diversi miliardi di individui, nulla di ontologico o di ontogenetico ci diversifica, belli e brutti, buoni e cattivi, onesti e truffatori, pensatori e operai, ricchi e poveri: tutti abbiamo la stessa sensibilità di fondo, tutti abbiamo amato i nostri genitori, i nostri parenti, i nostri amori, tutti abbiamo sofferto per la loro morte, tutti sappiamo in quanto esseri umani che siamo destinati a morire. Quindi, su questa base di sentimenti, di emozioni, di sogni, di orrori assolutamente comuni in quanto esseri umani, il poeta deve, attraverso il linguaggio e anzi proiettandosi dentro il linguaggio — questo fatto è fondamentale — assicurare e assumere un

punto di vista diverso sulla realtà, anche per un piccolo dettaglio che nessuno ha mai percepito in quel modo: se no, perché scrivere una nuova poesia se non si introduce nulla di nuovo rispetto a una poesia già esistente? Tanto vale leggere a fondo la poesia già esistente, immedesimarcisi.

Poi, per affermare — come ha fatto Hillman — che i poeti hanno dimenticato il destino terapeutico della loro attività, bisogna imboccare una strada che non so se possiede davvero una direzione necessaria. Dipende anche da quale tipo di civiltà accoglie la parola dei poeti. Per essere riconosciuti o definiti poeti bisogna essere almeno in due, bisogna avere un interlocutore o degli interlocutori, quindi oggi io non darei la colpa ai poeti, anzi oggi in Italia ci sono molti più poetesse e poeti bravi che non narratori, forse per via della tradizione petrarchesca che ha sempre vinto sulla tradizione narrativa, allegorica (in senso dantesco) e prosastica, però il problema è che questi poeti non hanno interlocutori e, se io pronuncio i nomi di Mario Benedetti o di Gian Mario Villalta o di Maurizio Cucchi o di Milo De Angelis o di Gianni D’Elia o di Valerio Magrelli o di Giancarlo Sissa o di Antonella Anedda, pochi li conoscono. Quindi la frase di Hillman avrebbe ancora senso in una Arcadia o in una società ideali, come forse in Europa oggi ne esistono solo in Irlanda, in Russia o in parte in Germania o in certe città invisibili in cui i poeti fanno parte del tessuto civile, le loro poesie sono lette quasi in tempo reale e loro dispongono di un pubblico di persone disposte a dialogare, a discutere, a distaccarsi anche dalle proprie opinioni: un regno di Utopia dove ai poeti fosse affidata la funzione che adesso rivestono da noi Camilleri o Saviano. In Italia questo non succede assolutamente, quindi non si possono incolpare i poeti-perfetti-sconosciuti di non avere un pubblico che risponde loro. Dunque, non è responsabilità dei poeti aver dimenticato la propria potenzialità curativa, è la società di cui fanno parte che non

tiene conto della possibilità curativa che appartiene alla poesia.

A tal proposito, però, io starei molto attento: e non esagererei nel dire che la poesia automaticamente cura. Insisterei piuttosto sul presupposto per cui la poesia è una forma di altissima civiltà legata alla caratteristica più umana di tutte, che ci distingue da tutti gli altri esseri viventi, che è il linguaggio, la adopera in una chiave mentalmente e spiritualmente ecologica, conoscitiva e potenziata perché mette il ritmo, la musica, la suggestione degli impasti letterali accanto al valore degli enunciati logici, enormemente potenziandoli. In questa chiave, che comprende anche il gioco, la meraviglia, la gamma di sentimenti più ampia possibile, una grande poesia può salvare da una situazione di disagio psicologico o psichiatrico o interiore o sociale. Però non è che se una persona disturbata mentalmente va da un medico che gli dice “Legga tutte le poesie di Montale”, questo — dopo averle lette — se ne va guarito. Il medico coscienzioso gli prescriverà in primo luogo i farmaci più appropriati, poi - in un secondo tempo - modellerà sulle reali esigenze del suo paziente una procedura terapeutica particolare di cui la poesia può entrare a far parte. Voglio dire che se metto in mano una poesia a uno che sta dando di matto, non gli risolvo la patologia psichiatrica. La poesia è sempre un rapporto, non è una monade, non è che io risolvo i miei problemi leggendo una poesia. La poesia è un lento apprendimento, una lenta costruzione, la tessitura di una sensibilità, di un paesaggio interiore che accoglie la visione della poesia come visione anche sorprendente, quindi alla fine curativa, ma solo alla fine di un processo prima emotivo, poi percettivo, infine conoscitivo.

Io ho cominciato questo processo nel '67, a dodici anni: e se ho davanti un pomeriggio particolarmente buio in cui tutto mi va male, leggo un libro di poesie per uscirne, ma questa pratica ha radici molto profonde, viene da molto

lontano. Non credo nella letteratura come cura prescritta con funzioni, posologie, dosi, pratiche terapeutiche ripetibili per tutti i pazienti e applicabili a specifiche patologie. A essere coinvolto in un protocollo omeopatico della poesia dev'essere per forza un soggetto aperto alla conoscenza attraverso il linguaggio, all'uso specializzato, potenziato, ritmato, musicale, emotivo, visivo, visionario del linguaggio, quindi prima occorre un addestramento prolungato e specifico alla poesia.

Noi adoperiamo o perdiamo tanto tempo e tante energie per imparare lo yoga, una lingua straniera o la briscola: o — ancora — a impraticirci nel tennis, nel tango o nella dieta vegana. Allo stesso modo, bisognerà occupare una parte non infima della propria vita per entrare nello specifico e nella competenza tecnica della poesia, arte plurimillenaria: cos'è una sillaba, cos'è una rima, cos'è un verso, perché si va a capo, perché l'informazione è concentrata all'inizio o alla fine e quindi nelle soglie di ingresso e di uscita piuttosto che al centro del discorso, come invece accade nella prosa. Una competenza va sempre conquistata, studiata, infine domata. La poetry therapy non esiste se io prendo una persona e le dico: "Adesso leggi una poesia e vedrai che domani stai bene". Questa sarebbe soltanto una via di fuga, semplificata, semplicistica. Prima va compiuto un lungo processo di educazione alla poesia, individuato un soggetto che abbia questa disponibilità interiore a far risuonare il linguaggio in un'altra forma nella propria acustica più intima, scelto un testo adatto, costruito un gusto o almeno i presupposti di un gusto migliorativo: e si dovranno perciò somministrare grandi poeti e non piccoli poeti.

La poesia, infatti, è a rischio elevato di finzione, di infingimento, di mimesi passiva propalata da qualcuno che si finge poeta, che finge di trasmettere poeticamente qualche sentimento eletto, mentre inanella soltanto una serie di banalità: insomma, il confine fra alta poesia e

mediocre poesia (da qualche tempo, nella poesia italiana si è fatto largo il “fenomeno” Guido Catalano: ecco, quella è non poesia dalla quale stare alla larga, è mera finzione di poesia) è sottilissimo e allora come elemento aggiuntivo, come elemento ecologico, come elemento di dialogo e di comunicazione e non come terapia d’urto, alla fine di tutta questa (salvifica) procedura, la grande poesia potrà anche essere usata in forma terapeutica.

Una poesia senza genesi e senza esodo?

di Andrea Ponso

La poétisation, pas la poésie. Un culte, qu'ils célèbrent. Ils sont plus prêtres que poètes. Ils ne risquent rien. Mais ils savent que la poésie est un risque. Aussi certains sont-ils devenus habiles à mimer ce risque. Le risque de la lecture est de reconnaître ce mime. Je dis la lecture, puisque la critique n'existe pas.

Henri Meschonnic, *La rime et la vie*

Siamo ancora o, meglio, siamo regrediti, alla scrittura come modalità descrittiva e rappresentativa del concetto o dell'immagine e, quindi, alla simulazione della scrittura piuttosto che al suo essere in atto come nascita e novità incessante. Anche le teorie scientifiche, e non da poco, sottolineano che il senso è sempre dinamico, in divenire: è un sentire che è già simultaneamente azione, in una tensione che tiene insieme questi due aspetti e che potremmo chiamare ergo-emotiva.

Le teorie dell'informazione ci dicono che per "informazione", dunque, non ci si riferisce a pacchetti di significati o di concetti, e nemmeno ad immagini irrelate e immobili ma, piuttosto, ad energie ed azioni che, se sono tali, modificano continuamente il nostro assetto psico-fisiologico — e che solo da questa insorgenza, da questa sporgenza psico-somatica ed ergologica si può poi formulare, in seconda battuta, anche una serie di significati che siano davvero *significativi*. Ed è chiaro che tra un significato e la sua significatività c'è una grande differenza: la differenza tra ciò che la parola *fa* e ciò che la parola *crede di essere* o, per dirla in altri termini, tra il *dire* e il *detto*.

Nella poesia contemporanea che si produce nel nostro tempo, per la maggior parte, sembra valere la seconda opzione, una sorta di credenza del tutto fittizia nella parola

che va a capo: una vera e propria *presupposizione del poetico*. Potremmo dire che si tratta della stessa differenza tra la *mimesis* platonica nei confronti del mondo immobile delle idee e la *creazione in atto* del “pensiero” biblico ebraico — con la non secondaria differenza che, ai nostri giorni, tale mimesis non guarda più al mondo astratto delle idee, ma ai luoghi comuni più triti e nemmeno tanto aggiornati dal punto di vista estetico e letterario. Al posto della creazione troviamo quindi la rappresentazione e al posto del testo che si fa azione un testo che è la sua simulazione.

Nel caso della mimesis platonica, così come in quello della rappresentazione contemporanea, ciò che colpisce è l’immobilità non creazionale, l’idea di un *tempo* inerte e neutro — che, come vedremo, non ha a che fare con il ritmo e il suo continuum ma, quando va bene, con le regole della retorica del poetico, essenzialmente legate al segno e non al significante in atto — come il testo che si (ri)produce o si fabbrica, senza essere mai davvero *creato*: si tratta di una differenza fondamentale, quella tra costruire e creare che, naturalmente, ha radici bibliche; ma ciò che più conta per la nostra indagine è il fatto che tale indifferenza del tempo creazionale la troviamo, non a caso, proprio nelle forme stesse della poesia contemporanea, in cui il *ritmo* e la *prosodia*, luoghi in cui veramente la parola si fa azione in atto e genesi nel e del tempo, sono o indifferenti o strettamente legati agli stereotipi superficiali e mal praticati dell’istituzione letteraria. La rivoluzione biblica sta proprio in questa capacità di tenere insieme tempo e creazione, di fare del tempo il motore stesso, il ritmo e la differenza costitutiva dell’atto creativo e creazionale. Da questa prospettiva, potremmo dire che il resto non è altro che idolatria. Scrive a tale proposito Claude Tresmontant:

L’idolo è un oggetto fabbricato, *maase iad haadam*, “opera delle mani dell’uomo”, che viene preso per un *essere*, cioè per

qualcosa di creato e, ancora di più, per un Dio. Ma l'oggetto fabbricato non è un essere. [...] L'idolatria è primariamente un errore ontologico, un errore che concerne l'essere. [...] Ciò a cui fa riferimento l'idolatria, l'essere, il dio, non c'è. L'idolatria ottiene solo un nulla.

Ciò che ex-siste è ciò che vive nell'ambito dinamico della *creazione* e non in quello della rappresentazione. Ed è inquietante constatare che uno dei luoghi per eccellenza dell'incontro creativo tra tempo e ritmo, tra materia e azione che è la poesia, abbia perso in gran parte questa sua forza, questa sua relazione generativa del tempo nel tempo. Non c'è più tempo, si potrebbe dire, ma non in senso apocalittico, cioè rivelativo, ma in una mancanza di ritmo che appiattisce tutto nell'indifferenziato: nella lingua ebraica si potrebbe parlare di "vanità", ma non nel senso semiogenetico dell'*hevel* di Qohelet quanto, piuttosto, in quello del *shaveh*, foneticamente e significativamente vicino a *chaveh* che richiama l'indifferenziato e che, al femminile, si legge *shoah*.

Nell'immensa varietà delle tradizioni esegetiche ebraiche ciò che rimane costante è proprio l'interesse per questo movimento, per questo passaggio continuo dal *detto* al *dire*. E, cosa non meno importante, ciò che nasce da questa pratica non è tanto indirizzato alla ricerca di concetti e di idee, quanto alla pratica che li fa *nascere* — è rivolto insomma all'esperienza di una fonte generativa, semiogenetica, che si spera di incrociare nell'atto interpretativo e creativo insieme, per sentirne la forza in atto, il suo germogliare continuo, la sua potenza, il suo essere in-potenza come relazione mediante l'azione e la parola. Anche la poesia, mi pare, dovrebbe assestarsi a questa altezza esperienziale, portando in questo luogo sorgivo scrittore e lettore.

Occorre immaginare ogni parola, e talvolta ogni singola lettera, con le possibilità semantiche che sprigiona nel

momento, come una stella che pulsa nel concerto di una costellazione. Un versetto biblico è quindi sempre una costellazione: guardare le stelle del cielo, non a caso, richiama la possibilità, contro ogni determinismo della rappresentazione, della nascita non solo di una discendenza, come nel famoso episodio biblico, ma anche di una continuità nel rinnovamento del senso e dei sensi. Ma, ciò che più conta, è che l'eventuale senso, mai fissabile una volta per tutte, non sta nelle singole stelle, ma nella tensione che si viene a creare *tra* queste: una vera e propria *tradizione del nuovo*, una *generazione capace di generare*. La verità, in ebraico, si dice *emet* che, nella scrittura, inizia con la prima lettera dell'alfabeto, *aleph*, e finisce con la *teth*, che è l'ultima: si tratta quindi di un percorso, di un cammino che abbraccia e tiene insieme tutte le lettere, tutte le stelle della costellazione significante. Come sappiamo, l'*aleph* è la forza della creazione in atto: se al termine *emet* togliamo l'*aleph* otteniamo significativamente *met*, che vuol dire *morte*.

Essere nella creazione in atto significa quindi avere l'esperienza di questo flusso di tensioni: *diventarlo* in una dinamica energetica ed esistenziale incessante, senza mai privilegiare una parte a discapito delle altre. *Diventare questa costellazione che è il versetto biblico* è una preghiera dell'attenzione, un partecipare umilmente alla creazione del mondo, al senso in atto come germinazione continua — prima di ogni riduzione ai significati, alle immagini, alle rappresentazioni e ai concetti. Scrive a tale proposito Lévi-Strauss:

L'universo ha significato molto prima che si cominciasse a sapere cosa significasse [...] l'uomo dispone fin dalla sua origine di una integralità di significante, che lo pone in grande imbarazzo quando deve assegnarla ad *un significato*, dato come tale senza essere pertanto conosciuto. Tra i due vi è sempre un inadeguamento.

Sembra che nella poesia prodotta oggi questo positivo e difficile “imbarazzo” sia stato quasi del tutto censurato, proprio grazie ad una pratica della scrittura che ne occulta la forza e si assesta sulla consolatoria e depressiva ripetizione (senza differenza, direbbe Deleuze) delle rappresentazioni, piuttosto che del cuore pulsante che le crea e le dissolve al di là di ogni fantasma idolatrico.

Se dovessimo, in questo senso, fare un paragone, forse non così azzardato, con l’ambito delle pratiche religiose, potremmo dire che i nostri poeti vanno “a dottrina”, proprio come si dice dei bambini all’oratorio, imparando una serie stereotipata di immagini e di concetti, di regole e di morali, che nulla hanno a che fare con l’etica e con l’incontro semiogenetico con il divino. Ma non è sempre stato così: sappiamo che i padri praticavano la mistagogia che, per dirla semplificando molto, ribaltava totalmente le cose. Si aveva infatti *prima* un progressivo incontro immersivo con i significanti, i gesti, le emozioni e le azioni rituali, con tutto ciò che metteva in contatto l’iniziato con la forza generativa dell’incontro trascendente, e solo in un secondo momento tale esperienza esistenzialmente davvero *significativa* — perché capace di modificare il corpo e il sentire — poteva essere riportata alla mediazione dei significati e delle verità di fede. Questa mistagogia, del resto, è in piena coerenza con il darsi della parola nel testo sacro: la sua forza non sta, infatti, tanto nei significati e nei concetti che possono essere decifrati e immobilizzati in un insieme di dottrine, ma nel carattere *poietico* ed *ergo-emotivo*, e quindi pienamente *estetico* della forma narrativa e creativa in cui questi si danno. È per questo motivo eminentemente formale e poetico che possiamo dire, dopo la lettura del testo biblico, “parola di Dio”. Cosa che non potremmo fare dopo la lettura del compendio della dottrina cattolica. Lo stesso mi pare possa valere per il testo poetico.

Vorrei continuare questo parallelo con la lingua e l'interpretazione ebraica della Bibbia perché, oltre a frequentarle quotidianamente, mi pare siano in ottima relazione con quello che dovrebbe essere il testo poetico: uno spazio dinamico, dove tutto è significante, ogni parola e ogni lettera, ogni ritmo e assonanza, fino ai bianchi e alle forme dei segni grafici — e dove tutto è quindi sollecitato verso una pluralità infinita di interpretazioni, anche in netto contrasto tra di loro — ma che, nella pratica di lettura ebraica, non si escludono a vicenda; e dove il rimando metatestuale è costitutivo, così come lo è la tradizione/ricezione, senza mai però trasformarsi in un freno alla capacità generativa dell'uomo in relazione con la potenza creativa divina. Basterebbero solo queste pochissime e semplificate considerazioni per capire quanto la produzione poetica dei nostri giorni sia lontana dall'essere, nel vero senso della parola, *significativa* e innovativa proprio perché frutto di una tradizione frequentata, conosciuta e praticata davvero.

Come scrive Volli a proposito di certe caratteristiche peculiari della lingua ebraica, che sarebbe qui troppo lungo esporre,

In conseguenza a tutti questi fatti linguistici, la logica degli spostamenti di senso nell'interpretazione biblica si realizza assai più facilmente secondo *l'organizzazione del significante* (per assonanze, inversioni fonetiche, ecc.), cioè per legami sul piano dell'espressione, anche se naturalmente non mancano le figure del contenuto che spesso sono interpretate dai lettori moderni come metafore. [...] è in questa ricchezza che si radica quel *primato del significante* cui abbiamo già accennato: quel che è tramandato, e che dunque deve essere anzitutto rispettato e interrogato, non è *un* senso (anche se certamente è un *sensò*); piuttosto *un* grandissimo e complessivo significante: una tesi rabbinica universalmente accettata a partire dalla Kabbalah spagnola vuole che l'intera *Torah* sia *un unico nome* divino. È peraltro questa prevalenza della concretezza del testo che apre e,

perfino, impone l'interpretazione, dato che non si tratta solo di spiegare (eticamente, teologicamente, ecc.) un testo già accettato, un senso ovvio indiscusso, ma anche di farsi domande sullo stato del significante e, quindi, di chiedere ragione di configurazioni complesse che pure il pensiero linguistico contemporaneo, ma in fondo tutta la tradizione occidentale, considera come *arbitrarie* e, dunque, per definizione *insignificanti*. Qui sta l'originalità profonda dell'autointerpretazione della tradizione ebraica.

Sembra di ripetere cose che dovrebbero essere scontate per la creazione poetica — ma che non lo sono più. Tutto è ricoperto da una sorta di colonizzazione dell'orecchio e dell'ascolto, fatta non più di tradizioni viventi ma, quando va bene, solo di lacerti sparsi, non assimilati se non esteriormente. E tutto questo porta ad una *presupposizione del poetico* che, in realtà, ne inibisce ogni possibile forza davvero creativa nel senso che già abbiamo detto, vale a dire nella direzione di una singolarità germinale mai del tutto assimilabile al già detto. In questo modo la poesia si riduce appunto al *detto* e alla rappresentazione dell'atto poetico stesso, e non più al *dire* che, proprio a partire dalla tradizione, al suo interno, è capace di decifrare e soprattutto di *dare ascolto* all'irrapresentabile facendolo nascere, introducendo lo stesso lettore in questa esperienza immersiva fondamentale per ogni cultura e ogni tradizione. Scrive a tale proposito Ouaknin:

Si tratta di “fare” un'esperienza *con* il testo. Studiare non significa quindi sapere prima il risultato della ricerca. Niente deve corrispondere alle nostre attese. Fare un'esperienza è sempre, all'inizio, un'esperienza della negatività: la cosa non è come noi pensavamo fosse. Il nostro sapere e il suo oggetto si modificano entrambi con l'esperienza.

Non credo che queste parole, come ogni altra proposta di questo breve saggio, siano valide solamente per l'ambito dei

testi sacri; ce lo dice con un paradosso formidabile Henri Atlan:

La prima preoccupazione dell'insegnamento biblico non è relativa all'esistenza di Dio, di un teismo in contrapposizione all'ateismo, ma piuttosto la lotta contro l'idolatria. Ora, c'è un pericolo di idolatria in ogni teismo. Ogni teismo è idolatria perché l'espressione del divino lo significa e, in questo modo, lo blocca; salvo che, in un certo modo, il suo stesso discorso si neghi e diventi quindi ateo. Detto in altri termini, i paradossi del linguaggio e dei suoi significati sono tali che il solo discorso su Dio che non sia idolatra non può essere che un discorso ateo. O, ancora, che in tutti i discorsi il solo Dio che non sia un idolo è un Dio che non è un Dio.

L'idolatria del significato, del *detto* e della rappresentazione, può essere quindi superata solamente prendendo coscienza della stessa trappola idolatrica e, anzi, trovandocisi dentro e trasformandola in tradizione, vale a dire in spinta verso il *dire* al presente in atto, ancora dentro e contro ogni ripetizione di ciò che già si conosce. Secondo una tradizione mistica e rabbinica il dono della Torah a Mosè non è caratterizzato da un pacchetto di significati già dati ma, piuttosto, dalle regole necessarie all'interpretazione della Torah stessa: ciò significa che la tradizione è ricezione delle pratiche che consentono ad un testo di rinnovare continuamente le vie significanti ed aprirsi al nuovo, a ciò che *accade qui e ora* nella parola come *novità e creazione in atto*.

Solo in questo modo è possibile una vera relazione con l'altro, una circolazione comunicativa che non sia solamente quella dei significati e delle rappresentazioni — perché è chiaro che solo nello spazio aperto e dinamico del significante non ancora ridotto a concetto o rappresentazione avviene l'incontro fondamentale con l'altro, con il lettore o l'ascoltatore. È un punto dirimente, questo, poiché spesso si confonde la “chiarezza” e la

leggibilità di un testo con la comunicazione e la libertà del suo destinatario: ed è invece l'esatto contrario, poiché i significati, le immagini e i "sentimenti" espressi vengono imposti unilateralmente al lettore che, in questo modo, non ha alcuna possibilità di dialogare nel senso profondo del termine. Una comunità dell'ascolto, come qualsiasi altra comunità, nasce non dall'essere-comune di una serie prefissata di significati, ma dall'essere-in-comune di una molteplicità di singolarità aperte e significanti, proprio come nella metafora della costellazione che abbiamo proposto sopra.

Come avviene tutto questo in un testo? Credo che la direzione migliore sia stata segnata dal lavoro di Henri Meschonnic — che, forse non è un caso, si confronta con la tradizione e la traduzione dei testi sacri della Bibbia — quando parla del *continuum del linguaggio* contrapposto al *discontinuo del segno*: qui non solo non c'è più contraddizione tra segno e senso, tra forma e contenuto e tutti gli altri possibili dualismo, ma si riesce a percepire finalmente che il *ritmo* è l'articolazione storica (non storicistica) di una forma di vita, di una singolarità nel suo movimento, nel suo divenire e, quindi, nel suo continuo nascere e muoversi verso l'alterità dentro il segno come pratica ed esperienza immersiva nella lingua. Anche in questo caso potremmo quindi parlare di una *costellazione* in cui i vari punti significanti sono tali solo nella tensione con tutti gli altri punti o stelle. O, detto diversamente, che ogni parte della lingua è potenzialmente significativa e significativa nel suo *continuum*, intendendo il ritmo, la sua oralità, la sua azione, la sua gestualità: ergo-emotivo e semiogenetico tornano a farsi sentire anche in questo caso. Scrive Meschonnic:

sostengo in linea di principio che, se non si pensa il linguaggio, non si pensa e non si sa di non pensare. Ci si occupa degli affari propri. E che, se nel linguaggio si pensa e si conosce solo il

segno — questa rappresentazione al contempo familiare e dotta, che un'intera tradizione ci spaccia per la totalità del linguaggio - non si pensa il linguaggio, si pensa il segno, credendo di pensare il linguaggio. La sua totalizzazione, invece del suo infinito. Un'essenzializzazione, invece delle sue storicità. [...] Cosicché il pensiero del linguaggio dipende più dal suo impensato che da ciò che si riesce a pensare.

Nella misura in cui pensare il linguaggio mira a conoscere questo impensato, è in rapporto alla concatenazione della ragioni del segno e a tutta la sua paradigmatica che bisogna riconoscere, portare allo scoperto una contro-coerenza sotto la semiotizzazione generalizzata del pensiero. Questo impensato è tutta la catena del continuo nel linguaggio, il continuo corpo-linguaggio, che è necessariamente il continuo ritmo-sintassi-prosodia, la catena delle significanze nascoste dal dualismo di significante e significato. [...] il ritmo come organizzazione del movimento della parola deve scontrarsi con la *doxa* e l'idolatria.

Una comunità vera dell'ascolto, secondo Meschonnic, nasce perché si tratta sempre della significatività del linguaggio. Anche e soprattutto quando il senso sfugge o è perduto. Ciò che sfugge è una forza. Questa forza è del soggetto. Una storicità. Perché questa forza è necessariamente il passaggio e la relazione da un soggetto all'altro, cioè ciò che li costituisce come soggetti.

Quante volte questo accade nella poesia dei nostri giorni? Quante volte siamo davvero all'interno di una tale esperienza etimologicamente *poietica*? La poesia sembra, al contrario, diventata uno spazio per trovare conferma all'io ipostatizzato del poeta e del lettore — e a questo si riduce l'idea di comunicatività, diventando una vera e propria barriera nei confronti dell'alterità. In questo senso possiamo parlare, come già abbiamo accennato, di una poesia come idolatria che chiude e non apre, che non permette l'esperienza ma la simula solamente. E mettersi anche dal lato dell'interprete, del critico, rischia ad ogni

passo la medesima idolatria, la medesima conferma “pubblicitaria” di ciò che già si conosce. Anche per questo motivo, mi pare, l’atto poetico ha perso la sua forza conoscitiva, riducendosi a conferma di ciò che già sappiamo: una sorta di contorno, più o meno ben scritto, ad un insieme di rappresentazioni e modi di pensare e di sentire che rimangono, nel loro nucleo, intoccati, chiusi e duri come il cuore di Faraone nel racconto biblico — proprio laddove sono convinti di comunicare con l’altro. Siamo in Egitto, felici di esserci e di rimanerci.

Il deserto e l’esodo sono davvero altra cosa.

Contro la poesia: la posizione barbara

di Italo Testa

1. Hypotheses non fingo

Se essere contro la poesia fosse una condizione di possibilità per essere poeti. Essere contro la poesia per poter scrivere poesie. Per poter aspirare a scriverne di autentiche. Scrivere come se nessuna poesia data potesse mai dirsi riuscita, esaudire l'aspirazione che incarna. Dovendo scontare un'impossibilità, l'impossibilità della poesia quale sua matrice costitutiva. Un'impossibilità metafisica che non possa essere pensata sino in fondo, ma che vada immaginata sempre di nuovo, messa in parole finite, esibita nel qui ed ora di un oggetto assurdo, terrestre e alieno al mondo.

Se ogni poesia che sia veramente tale volesse rifare da capo il mondo, e la poesia stessa, finendo così per dichiarare la non esistenza di ciò che sino ad allora è stato chiamato come tale. Una protesta contro il fatto che nessuna poesia abbia potuto sino a ora soddisfare tale pretesa. Non una teologia negativa, una forma di neoplatonismo poetico, come vorrebbe Ben Lerner in *The Hatred of Poetry*. Piuttosto un'individuazione senza residui che confinerrebbe con un nominalismo radicale. Ogni poesia, all'altezza delle sue pretese, sarebbe così contro la poesia come essenza fissa, invariante. Lo svelamento della tradizione che la precede come di manto di ombre sonore, labili emissioni di voci. Quasi la poesia non avesse ancora avuto luogo. O si sottraesse a ogni *reductio ad unum*.

Se essendo contro la poesia si resistesse alla sua reificazione, alla riduzione del suo fantasma a cosa morta,

fenomeno catturabile, afferrabile come oggetto determinato.

Se essere contro la poesia significasse svelarne l'aperta molteplicità, come essa non si lasci stringere al singolare, ma si dia solo in una pluralità di pratiche, atti, modi.

2. Sotto copertura

L'impossibilità strutturale, se non metafisica, come modo di essere contro la poesia standovi dentro, suscettibile di differenti indicizzazioni storiche. All'altezza del primo novecento questa logica si indicizza scontando un'impossibilità psicologica e sociale, la vergogna della poesia di cui parla già Guido Gozzano nella *Signorina Felicità* («io mi vergogno, | sì, mi vergogno di essere un poeta»). Non solo una postura reattiva rispetto al dannunzianesimo, ma espressione formulare di quella che diventerà quasi una condizione di socializzazione del poeta almeno sino alla mia generazione. Da un lato identificazione psicologica con l'aggressore, introiezione mimetica da parte dei poeti di una situazione di avvertita crisi sociale. Ma insieme è come se la condizione di un apprendistato poetico riuscito divenisse la rivendicata disponibilità ad attraversare il mondo come agenti sotto copertura, vestendo i panni di un altro, doppiogiochisti, agenti dell'invisibile.

Il secondo mestiere, non dichiarato, dissimulato, di chi non solo si protegge così da un mondo avvertito come inospitale, ma insieme mimeticamente partecipa della sua ostilità verso la poesia e verso di sé. Diffidare di chi si identifichi immediatamente con il ruolo di poeta, di chiunque spacci per essenza socialmente accettabile il nome della poesia. Non si può diventare poeti se non si è contro la poesia e contro i poeti, se non si avverte un profondo disagio a identificarsi con loro, e con se stessi,

sino a nutrire quel *perfect contempt*, quel disprezzo senza riserve che chiunque abbia mai preso sul serio la poesia, o l'abbia avvertita come destino personale, non può non aver avvertito per sé, sentendo affiorare sulle proprie labbra i primi versi di Poetry di Marianne Moore: *I too, dislike it*.

3. Poesia e barbarie

Con la sentenza di Adorno per cui “è diventato impossibile oggi scrivere poesie”, si indicizza un mutamento epocale come impossibilità etica e antropologica: “scrivere una poesia dopo Auschwitz è barbaro”. Che si tratti di un interdetto, come è stato troppo frettolosamente inteso, di un nuovo tipo di mandato a scriverne, o di altro ancora, l'acuminata frase di Adorno coglie uno spostamento di confine, ove la poesia, *res amissa*, si sposta verso luoghi non giurisdizionali, su bordi non aggiudicati, in territorio barbaro. Come se la poesia venisse ad assumere una posizione xenotica, cercando impossibilmente di parlare una lingua altra, estranea al massacro: “La poesia dopo Auschwitz”, scrive Lyn Nehjjan in *Barbarism*, “deve essere barbara: deve essere straniera alle culture che producono atrocità”.

D'ora in poi essere contro la poesia non sarà più solo condizione psicologica e sociale, ma etica e antropologica del fare poesia. “Se ne scrivono ancora” — Vittorio Sereni ne *Gli strumenti umani* — “se ne scrivono solo in negativo”. L'antipoesia si installa al centro della poesia stessa, della sua fragile e dolorosa consapevolezza, in una forma di negativismo che esprime lo sforzo paradossale ma necessario di andare oltre l'interdizione adorniana, di renderla produttiva in un'esegesi senza fine — il movimento incessante del continuare a scriverne — “recitando la poesia contro se stessa”, così Rachel Blau Du Plessis nella *Midrash (Draft 52)* che percorre il gioco intricato di figure retoriche,

divieti, imperativi in cui l'affermazione adorniana può essere di volta in volta sciolta, appropriata, infinitamente esorcizzata.

4. Antipoesia dell'ordinario

L'antipoesia entra nell'arsenale dell'avanguardia del dopoguerra, addomesticata come forma specifica di poesia: come fare poesia nell'età del consumo, dell'uomo di massa del capitalismo avanzato? Non negazione radicale della poesia stessa, ma strategia di sopravvivenza, adattamento a condizioni mutate, sul doppio sfondo dell'atrocità recente e dell'industria culturale in via di dispiegamento. Allora essere contro la poesia, contro il sublime, lo stile alto, l'io lirico, il poetico, per poter continuare a scriverne ex negativo, nelle pieghe, nei tropismi dell'ordinario e dell'infraordinario. In fondo, sottoscrive Nicanor Parra, il geniale inventore dell'antipoesia come brand, "la poesía morirá si no se la ofende / hay que poseerla y humillarla en público / después se verá lo que se hace".

5. Cenerentola e il principe dell'estetizzazione

Negli anni più recenti assistiamo a una strana congiuntura. Diagnosi di medio termine, come quella spietata offerta a più riprese da Guido Mazzoni, denunciano un decentramento della poesia nello spazio letterario, rispetto alla posizione di cui ancora godeva nel dopoguerra, a favore del romanzo, con conseguente esaurimento del capitale simbolico ereditato, connessa revoca del supposto mandato sociale e marginalizzazione editoriale. Bisognerebbe proprio mettersi con Corrado Costa *in cerca dell'uomo invisibile*, insomma, per trovare traccia del poeta nell'attuale circuito della comunicazione

sociale e della sfera pubblica. Nell'epoca del narcisismo di massa, dell'economia dei desideri e della postrealtà, intesa quale progetto ed effetto di tecniche di potere finzionale gestite dai media — il canovaccio offerto da Walter Siti in *Troppi paradisi* — i poeti in quanto tali si sentono condannati a un ruolo marginale. Dichiarano la posizione residuale della poesia, continuando ad abitarla contraddittoriamente nelle loro nicchie, stando con la propria poesia contro la poesia, oppure, per meglio lasciarsi contagiare dallo *Zeitgeist*, si prostituiscono al romanzo e alle tecniche finzionali, con occasionali compensazioni in forma di prosimetro. “L'introvertito architetto del pensiero abita dietro la luna, sequestrata dai tecnici estrovertiti”.

Eppure, proprio nel momento in cui i poeti domestici sono largamente disponibili a riconoscersi in queste diagnosi, e a dibattersi senza trovare una via d'uscita, la (post?)realtà batte un colpo, inizia l'importazione di nuove specie di poeti globali, instagram si offre come terreno di sostituzione della poesia con una sua immagine addomesticata, i reality annettono qualche performer al loro dominio, i dati di vendita della poesia mandano segnali incoraggianti, e l'editoria e gli inserti culturali dei quotidiani danno a volte l'illusione di guardare alla poesia come alla next big thing, o se non altro come a patina erotizzante per altri contenuti culturali, mostre d'arte, hashtag. Non ci si raccapizza più. La diagnosi sul decentramento viene puntellata ipotizzando l'incipiente modellamento del consumo di poesia sulla falsariga di ciò che era negli anni novanta e zero il mercato della musica popolare, bipartito in prodotti di largo consumo in basso e circuito alternativo di nicchia alta — salvo poi realizzare che anche questa partizione è già obsoleta vista le trasformazioni insorte nella produzione, distribuzione e consumo di musica, cui non è estraneo lo stesso circuito della poesia.

Che cosa sta accadendo? La poesia, fino a ieri cenerentola dell'industria culturale contemporanea, è forse

pronta a essere incoronata dal principe dell'estetizzazione? Una semplice estensione alla poesia odierna delle tesi di Franco Fortini, già riprese da Walter Siti e Valerio Magrelli, sul surrealismo di massa gestito da televisione e nuovi media — una sorta di avanguardia per tutti che utilizzerebbe parassitariamente le tecniche della finzione letteraria neutralizzandone il potenziale dirompente — è una strategia interpretativa esposta però a notevoli rischi. Non si tratta di bendarsi gli occhi di fronte a fenomeni quali il successo planetario di 'poeti' globali come Rupi Kaur, con conseguente estensione del dominio del poetese quale immagine stereotipica di poesia che sintetizza onirismo e immediatismo, ed è come tale ammissibile nella buona società dei selfie. Ma il luogo comune teorico che società dei selfie e narcisismo di massa — che sarebbe forse meglio chiamare 'pseudo-individualismo' — siano un fenomeno strutturale piuttosto che schiuma, effetto di superficie, andrebbe prima o poi messo a prova. E paga senz'altro pegno alla sopravvalutazione di diagnosi conservatrici della modernità à la Lash e Girard, che tendono a equiparare individualismo, narcisismo, ed espressivismo, e non offrono strumenti per distinguere forme riuscite da forme mancate di individualizzazione. Inoltre, si corre anche il rischio di riproporre una lettura monodimensionale dell'industria culturale e dell'estetizzazione contemporanea, replicando il gesto snob che conduceva Adorno e suoi followers a squalificare in massa il jazz e la commedia hollywoodiana degli anni trenta e quaranta, senza sapere cogliere gli aspetti mutageni, senza sapere intercettare il nuovo che non si lasci già incasellare negli schemi di intelligibilità in uso.

Assistiamo oggi a una proliferazione poco regimentata di forme di espressione poetica, al di fuori dei domini istituzionalizzati, vagamente polimorfa. Percepriamo un pericolo di integrazione, di normalizzazione della poesia, ma nello stesso tempo avvertiamo l'inadeguatezza degli

schemi interpretativi che siamo portati ad applicarvi, tarati su un mondo in via di sparizione. Sentiamo, oscuramente, di toccare qualcosa di profondo, quasi in questo soprassalto si manifestasse una resistenza della poesia, quasi antropologica, a qualsiasi diagnosi sulla sua fine, alla sua più volte annunciata riduzione tendenziale a linguaggio elitario di nicchia. L'inaspettato colpo di coda della poesia, sopravvissuta ai suoi liquidatori, è un fenomeno ambivalente, ad alto tasso di ibridazione.

6. La posizione barbara, *revisited*

Se l'antipoesia non fosse la negazione della poesia, né una mera corrente poetica, bensì un'antinomia interna alla struttura della poesia.

Se essere contro la poesia fosse stata una condizione logica, e via via psicologica, sociale, etica, interna all'espressione poetica stessa.

Come si traduce al presente questo discorso, quali sono i margini entro cui si potrebbe, dovrebbe essere contro la poesia oggi?

Come si declina oggi la posizione barbara in poesia?

La vergogna di essere poeta sospetto non sia da qualche tempo più il medio fondamentale di socializzazione di chi aspiri a scrivere poesie. E per quanto ci si affezioni alla propria sanguinosa infanzia, e pure allo stigma più o meno consapevolmente introiettato, non c'è forse anche una punta d'invidia, la sensazione che vi sia qualcosa di liberatorio nell'affrancamento da quella posizione che ci pareva la seconda natura di un apprendistato autentico?

La presa del monito adorniano sembra essersi allentata, quasi ci si fosse anestetizzati rispetto al suo contenuto, ma anche si fosse divenuti meno sensibili rispetto alla sua formulazione ricattatoria, repressiva.

A fronte della musealizzazione dell'avanguardia, l'antipoesia dell'ordinario è divenuta ordinaria amministrazione, un altro strumento nella cassetta degli attrezzi, un'opzione.

La critica della poesia come essenza singolare, rimane un contraveleno senza il quale non è nemmeno possibile prendere le distanze da quei fenomeni di brandizzazione e normalizzazione estetizzante che rappresentano uno dei rischi del contemporaneo. Parlare al singolare del rischio di reificazione della poesia, come se non vi fosse invece un fascio di pratiche, non riducibili ad unum, come se la vicinanza allo sfondo estetizzante fosse una condanna a cui siano tutti egualmente soggetti, finirebbe per riprodurre quella fallacia da cui l'antipoesia poteva immunizzarci. Rivendicare la posizione barbara. L'antipoesia come sua condizione. Si può, si deve essere ancora contro la poesia.

Che cosa rimane oggi della poesia?

di Giuliano Ladolfi

1. Un “Romanticismo di massa”

Dopo circa 25 anni di direzione della rivista «Atelier» d’impulso risponderci: «Rimane la militanza in favore di una poesia “a misura d’uomo”».

Se poi mi si chiede: «Dove si trova attuata questa concezione poetica?», la risposta richiede una disanima più approfondita.

Oggi al “Surrealismo di massa” (F. Fortini), in voga negli ultimi decenni del secolo scorso si è sostituito un “Romanticismo di massa” che, coinvolgendo il sentimentalismo a buon mercato dei famosi cioccolatini, ha conquistato, in primo luogo, i *social network*, in secondo luogo il mercato della poesia e, di conseguenza, anche grandi case editrici, e infine sta conquistando anche la critica ufficiale e la scuola.

Abbiamo dedicato due convegni nazionali sull’argomento (Firenze 2016, Milano 2017) per capire le motivazioni, la portata e l’incidenza di tale fenomeno, i cui atti sono stati separatamente riportati sulla rivista e poi radunati nella pubblicazione *La fucina della poesia*; ne abbiamo parlato diffusamente anche su «Avvenire» e non cesseremo di intervenire ogni qualvolta si presenti l’occasione.

Ma non ci limitiamo ai lamenti, responsabilmente proponiamo anche ipotesi di soluzione che intendono avviare un fecondo dibattito anche con chi si trova su posizioni opposte. Da tutti possiamo imparare.

Innanzitutto occorre delineare il quadro della situazione: oggi la poesia italiana sta vivendo un periodo di grande fioritura grazie alla pubblicazione di testi assai

profondi. La percezione generale, indotta dai *mass media*, dalla mancanza di filtri critici e dalla scuola rivela, però, l'esatto opposto. La battaglia di «Atelier» è condivisa da moltissime persone, ma il loro lavoro rimane invisibile nei confronti di paccottiglie sentimentali che producono un'impressione completamente contraria. Il successo dei festival, degli *slam poetry*, purtroppo contribuiscono ad alimentare la percezione generale.

Ripeto, a scanso di equivoci, quanto più volte ribadito: ogni tipo di scrittura poetica possiede un suo valore e non va assolutamente disprezzato. Il problema si presenta quando arrogantemente si pretende di aver raggiunto l'eccellenza senza alcuna preparazione.

La rivista, come si è opposta al "Surrealismo di massa", così oggi si oppone al "Romanticismo di massa".

Dividerò il mio intervento in due parti: la prima tenta di offrire un quadro della situazione, la seconda si propone di delineare una proposta alternativa.

2. L'arroganza mass mediatica in poesia

Non ricordo un'epoca di maggior confusione della nostra a riguardo del concetto di "poesia". Che ogni definizione sia parziale, limitata nel tempo, relativa al periodo in cui è stata formulata, è assolutamente pacifico, ma da poco più di un secolo il caos domina sovrano.

Nelle epoche precedenti la struttura metrica teneva lontana il profano (*Odi profanum vulgus et arceo*) dalla presunzione di credersi poeta: dopo la rivoluzione decadente e "le parole in libertà", tutto è concesso. Ma questo è il male minore: non solo è concesso, ma la qualità è "pretesa".

Già Petronio all'inizio del Satyricon si lamentava che *ut quisque versum pedibus instruxit sensumque teneriorem verborum ambitu intexuit, putavit se continuo in*

Heliconem venisse, e cioè che, non appena una persona avesse raggiunto la capacità di strutturare un verso e di esprimere il proprio sentimento in un modo più tenero del solito, immediatamente pensava di aver raggiunto l'eccellenza in poesia.

Ai nostri giorni il problema è ancora più semplificato da una parte perché non c'è bisogno di imparare la metrica e dall'altra perché non è necessario un sentimento un po' più tenero per scrivere versi; basta andare a capo ogni tanto! I gusti sono così personali, le eccentricità sono così esaltate che qualsiasi prodotto troverà estimatori e critici favorevoli. Non nego affatto che molte persone, se appassionate, nella loro vita possano scrivere composizioni degne di considerazione, non per questo sono autorizzate a ritenersi eccellenti poeti, come già nel I sec. d.C. affermava Marziale:

*Quod non insulse scribis tetrasthica quaedam,
disthica quod belle pauca, Sabelle, facis
laudo nec admiror. Facile est epigrammata belle
scribere, sed librum scribere difficile est.*
(Marziale, Epigrammi, V, 85)

Ti lodo e non mi meraviglio, o Sabello, se scrivi qualche verso piacevole, qualche battuta di spirito, perché è facile scrivere con grazia un epigramma, difficile è comporre un intero libro.

Oggi tutti sanno scrivere poesia!

Domanda banale: «Ma, quando l'auto ci lascia per strada, questi "acapisti" sono capaci di smontare il motore per aggiustarlo?», «Quando intendono costruire una casa, stendono essi stessi il progetto da portare in Comune per l'approvazione?».

Se in ogni settore per raggiungere l'eccellenza ci si affida a un professionista oppure ci si documenta accuratamente, si studia, ci si confronta, quando si parla di poesia, tutti sanno tutto: basta andare a capo, basta infilzare parole prive di logica (perché la poesia non è frutto della ragione!), basta

non farsi capire. Non c'è bisogno di studiare, di leggere, di esercitarsi, anzi romanticamente il poeta autentico si esprime come la natura, ispirato dalla Musa secondo la teoria platonica per *theia mania*, catturato dall'*enthusiasmós*, in cui perde la consapevolezza di se stesso. Esiste un solo "acapista" che non si trovi in tale esaltante condizione?

Prendiamo in considerazione soltanto la questione del "verso libero". Con questa "patente" si è autorizzati a comporre in assoluta libertà. È sfuggita quasi completamente la nozione di verso che implica la necessità di un ritmo, come avviene in un accordo musicale. L'accordo musicale richiede una precisa disposizione di note fra loro e una precisa armonizzazione con l'accordo che precede e con quello che segue. Così anche il verso "libero" deve presentare un ritmo interno che deve essere accordato con il ritmo del verso che precede e con quello del verso seguente. Questo è il requisito minimo di ogni produzione poetica, altrimenti è più corretto non andare a capo. Certo non basta essere cesellatori perfetti, come non basta avere talento poetico. Il talento deve essere valorizzato dall'esercizio, dal confronto e dalla conoscenza. Gli atleti per vincere le gare olimpiche devono possedere doti naturali, ma senza l'allenamento possono meritare la coppa provinciale o regionale, non certo allori mondiali. Chiedete a Federica Pellegrini o ai fratelli Abbagnale quante ore giornaliere hanno dedicato allo sport. In poesia, invece, tutto è immediato, naturale, eccellente.

Quando Giovanni Pascoli afferma che «la nostra poesia (per chiamarla così) è per lo più d'imitazione, anzi di collezione, e sa di lucerna, non di guazza e d'erba fresca», intendeva opporsi alla "poesia-eloquenza", quella a cui Paul Verlaine aveva detto di "torcere il collo", la poesia reboante, carducciana, retorica; il poeta romagnolo prediligeva una poesia maggiormente vicina all'esistenza, alla vita quotidiana. Tutti, però, sappiamo con quanta cura

cesellasse i suoi versi e quanta fosse la sua cultura nel settore.

A fortificare il “dilettantismo arrogante” intervengono fattori diversi.

Non mancano autorevoli pareri secondo i quali occorre smettere di “valutare” i testi poetici, è sufficiente leggerli e astenersi da qualsiasi giudizio. È sufficiente cliccare “Mi piace” su *facebook* per consacrare un autore. È sufficiente che sulla copertina sia stampato il nome di un attore, di un calciatore, di un divo del cinema perché una raccolta raggiunga la visibilità... già la visibilità, parola magica nel mondo massmediatico attuale: il mito è raggiungere centinaia di migliaia di *follower* (mi si perdoni l'anglismo «che di necessità qui si registra»), tenere pubbliche letture (*reading*) e soprattutto aggiornare il *blog*.

«Tutti gli uomini amano, ma non tutti sanno dire l'amore» (Andrea Temporelli). Viviamo in un periodo di ipertrofia poetica, priva di qualsiasi limite. Il meccanico che aggiusta il motore della nostra macchina ha imparato il mestiere, l'idraulico per guadagnarsi da vivere deve dimostrare di conoscere le problematiche connesse a flusso idrico, l'architetto deve essere iscritto a un albo professionale. Certo la professionalità non garantita né dall'apprendistato né da un titolo accademico, ma quanto meno ne è testimonianza. Toccherà al singolo guadagnarsi la considerazione della clientela.

Per la poesia non è così. Mi si può obiettare che praticamente tutti hanno affrontato durante la carriera scolastica un percorso di letteratura italiana. Ma non per aver studiato Scienze Naturali al liceo, tutti possono pretendere di lavorare al CERN di Ginevra. Non dimentichiamo poi che oggi nella Scuola Superiore i programmi quasi mai arrivano allo studio della poesia contemporanea in modo approfondito.

Con questo non affermo assolutamente che il poeta deve esibire la laurea in Lettere: non erano laureati in

Lettere né Montale né Quasimodo. La carriera scolastica è solo “uno” dei percorsi mediante i quali impadronirsi degli “strumenti” poetici. Ci sono altre maniere di formazione: la frequentazione dei grandi, la lettura delle opere poetiche, lo studio di scritti di carattere estetico e critico, la corrispondenza (pensiamo soltanto al lavoro compiuto dai direttori di «Atelier» in questi vent’anni, documentata nella recente pubblicazione *Smarcamenti, affondi e fughe* di Andrea Temporelli), la consultazione delle più importanti riviste ecc. Ma è fondamentale raggiungere la consapevolezza che scrivere autentica poesia è un’impresa molto difficile per la quale occorre talento, esercizio e tanta umiltà. Qualcuno affiderebbe la propria automobile a uno pseudomeccanico privo di strumenti? E, se non lo facciamo per la nostra auto, perché agire in questo modo con la poesia? E basta la formazione liceale? Andreste da un meccanico che lavora con le conoscenze che risalgono al secolo scorso?

Non intendo assolutamente censurare coloro che tentano di usare la poesia per esprimere i propri sentimenti. È questione di misura, è questione di presunzione, è questione di consapevolezza. Il problema sorge quando si pretende di aver steso un capolavoro senza un minimo di formazione, un minimo di confronto, un minimo di valutazione critica.

Il poeta, quello vero, quello cresciuto alla scuola dei grandi, quello che quotidianamente si aggiorna, legge, scrive, si confronta, si corregge e poi distilla pochi versi per un numero “impercettibile” di lettori.

E la critica che fa? Parlo della “critica che conta”, quella del potere (giornali, radio, televisione, case editrici maggiori), quella che continua a gingillarsi e nell’interrogarsi sul Mitomodernismo o sul Neometricismo o sul Neoromanticismo o sullo Sperimentalismo. Ci si gira e ci si rigira sui soliti nomi, anzi sulle solite icone mediatiche,

senza accollarsi la responsabilità di fare giustizia di pregiudizi inveterati.

Cari poeti, non sottovalutiamoci troppo, basterebbe guadagnarci la stima e il livello professionale del nostro meccanico!

3. Gli orizzonti della grande poesia

Se vogliamo sintetizzare la situazione dell'odierna poesia italiana, potremmo riassumerla in due definizioni: il sottobosco e la poesia "umanistica". Questa indicazione, stabilita per necessità, mi ha risvegliato nella mente un dubbio: «Ha mai la rivista propugnato una particolare precettistica per la scrittura in versi? Ha mai indicato come ideale una corrente o un movimento?».

In questi venticinque anni di lavoro abbiamo presentato diversi autori, abbiamo compilato antologie (il n. 10 della rivista e *L'opera comune*, per esempio), ma non ci siamo mai schierati per una specifica tendenza. Eppure fin dal primo numero ci si era proposti di rinnovare la poesia italiana, allora dispersa nelle secche dello sperimentalismo, nel postermetismo, del neoromanticismo, del neometricismo, del mitomodernismo ecc. Di conseguenza ben difficilmente la nostra posizione ha potuto essere inquadrata in una definizione.

Questo non ci ha impedito di esprimere valutazioni, di argomentare su limiti e pregi, di operare criticamente su autori del Novecento e contemporanei, di approfondire problemi di estetica e di poetica, di confrontarci con altri studiosi in convegni, dibattiti, *blog*, interviste, saggi. E allora come definire il gruppo degli autori che condividono la concezione di poesia propugnata da «Atelier»?

Se le nostre proposte devono essere indicate con una definizione, direi che la rivista ha sempre propugnato una

poesia “umanistica”, qualifica, che, senza esaurire la diversità dei singoli poeti e la complessità della situazione, può rappresentare in sintesi il nostro lavoro teorico e pratico, perché ne pone in luce la nostra più sostanziale caratteristica: la componente umanistica della scrittura in versi, obiettivo che unisce tradizione e contemporaneità.

L’elemento imprescindibile che si pone alla base va ricercato nel recupero del rapporto tra parola e realtà, traguardo raggiunto dai grandi poeti della seconda metà del Novecento — da Sereni, da Cattafi, da Bacchini e, in modo particolare, da Luzi — che trova nel valore della persona umana l’elemento di congiunzione.

La rivista, pertanto, non si è affannata a cercare soluzioni stilistiche o formali, quanto piuttosto a individuare con chiarezza gli elementi epistemologici della questione, si è impegnata nella ricerca dei problemi basilari che hanno causato il degrado della poesia novecentesca e nell’indicare concretamente, attraverso la promozione di scrittori e di valutazioni critiche, la strada che oggi si dovrebbe, a nostro parere, imboccare, per il fatto che nel secolo scorso la maggior parte delle opere avevano abbandonato la vita per “dire se stesse”.

Il problema, come più volte abbiamo chiarito, non stava e non sta nella forma - anche se mai abbiamo sottovalutato questo elemento -, ma nell’impostazione, sintetizzata nell’espressione «una poesia a misura d’uomo» o «una poesia dell’uomo che parli all’uomo».

Come ognuno di noi è un essere unico, irripetibile e contemporaneamente uguale a tutti gli altri esseri umani, così la poesia — parlo della grande poesia e dell’arte in generale — deve essere la realizzazione in versi di un modo unico e irripetibile di aver abitato la terra in un determinato periodo storico.

Non basta, però, parlare di guerra, di migranti, di dolore, di gioia, di amore per scrivere poesia. E il modo non sta nella retorica, non sta nella cultura, non sta nella

profluvie di aggettivi o nell'immagine più o meno eccentrica di cui fa indigestione il sottobosco, ma sta nello sguardo originale con cui si scorge la realtà: «Che fai tu, luna, in ciel? dimmi che fai, / Silenziosa luna?». Non vi pare che questi due versi con cui inizia il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, estrapolati dalla metrica e dal contesto leopardiano possano risuonare di una quotidianità banale e ripetitiva? Ma, se li collochiamo nella temperie della poesia classicistica e romantica dei primi decenni dell'Ottocento, possiedono dal punto di vista formale una forza dirompente, la quale diviene sconvolgente se riflettiamo che in quelle due domande viene alla luce il travaglio dell'intera cultura moderna, incapace di trovare un senso alla vita e all'universo.

Lo stile, pertanto, è il *dasein*, l'“esserci” dell'opera, della cosa, l'“esserci” di una scultura, di un libro, di un quadro, di una sinfonia. Non confondiamo, però, il progetto con l'attuazione, perché esiste sempre uno scarto tra intenti e risultati. «Lo scultore pensa in marmo» sostiene Oscar Wilde. E la diversità di risultati non consiste nell'armonia, nella precisione, nella bellezza o nell'ingegno, ma nella resa, nell'effetto, nella potenza di una rappresentazione che nel veicolo stilistico riesce a fissare per mezzo della *Weltanschauung* individuale quella di un'epoca.

Quali gli strumenti? Il poeta non può ignorare quelli propri dell'arte poetica, magari anche per accantonarli, magari anche per trasformarli, ma non può invocare come alibi qualificante l'ignoranza completa; non può neppure giocare con la retorica per giustificare l'ingiustificabile, scrivendo tomi su tomi sulle sue intenzioni. L'arte è una “cosa”, non un'idea o un progetto. Il linguaggio, come gli altri strumenti, è un fattore fondamentale per la poesia, ma è soltanto un mezzo: se lo consideriamo un fine, abdichiamo a quella concezione totale che deve essere posta alla base dell'arte; ma, se non lo consideriamo, il mezzo non ci condurrà al fine.

Oggi, pertanto, più che mai si avverte l'esigenza "positiva" di trovare un linguaggio coniugato con il mondo, una parola che non tradisca il reale e che di esso divenga il respiro (E. Jabès), una parola «chiara», perché radicata sul vero (con la "v" minuscola), una parola uscita dalla disgregazione a cui è stata sottoposta nel corso del secolo per raggiungere una forma più organica, meno frammentaria, sincera. E ritrovare una parola «chiara» comporta anche ritrovare una parola «forte», capace di creare, di comunicare, di "edificare", di dialogare, secondo le suggestioni filosofiche di Hans George Gadamer che accentua il carattere particolare del linguaggio all'interno della conoscenza umana: «L'essere che può venire compreso è il linguaggio» e questo linguaggio non è descrizione distaccata, ma «evento dialogico» che coinvolge tutti gli interlocutori e, quindi, anche il lettore.

La concezione estetica "edificante" fortifica e nutre l'heideggeriana ricerca secondo cui «il poetare è più vero dell'indagine dell'ente» e spinge a concepire il lavoro poetico come imperativo e responsabilità morale, segno di un "rigore" che si traduce in un rifiuto non solo di ogni concezione edonistica della poesia, ma anche di ogni residuo di ironia novecentesca.

Non mi azzardo a stilare un elenco di autori che condividono questa impostazione, perché senza dubbio ne trascurerei qualcuno. È, in ogni caso, importante che i "luoghi", che formano i poeti e promuovono la critica letteraria, inizino a operare una selezione rispetto al sottobosco che imperversa sui *social network*, in televisione, sui *blog*, nei festival, nelle pubblicazioni anche di grandi case editrici, in mezzo al silenzio assordante dei centri culturali istituzionali, quali le università, le scuole superiori, i giornali, i *mass media* in generale ecc., con le debite eccezioni, s'intende.

Poesia, quindi, è sintesi suprema dell'uomo che coglie il rapporto con la realtà mediante la sua totalità ontologica in

un'originale visione del mondo. Questo obiettivo non implica che ogni scrittore debba approdare a risultati sicuri, ma comprende anche i tentativi, i fallimenti, i risultati parziali. E le risposte, le analisi, i dubbi, le conclusioni di qualsiasi genere affondano le radici nelle zone umane cosce ed inconscie, nell'esperienza e nel possibile, nel passato, nel presente e nel futuro, nell'essere e nel non-essere, nella dimensione spazio-temporale e in quella eterna.

Questa, a nostro parere, è poesia "umanistica", questa è la proposta di «Atelier».

Fedeli alla poesia: quello che resta

di Eleonora Rimolo

Ogni epoca è abituata a discutere della crisi dell'arte poetica e a chiedersi che ruolo debba avere all'interno di un contesto mondo assolutamente reale e inafferrabile, come è inafferrabile lo scorrere del tempo. Oggi la poesia pare rappresentare in modo eloquente e completo l'individualismo che domina l'occidente: gli stili poetici sembrano non appartenere né contestare nessun tipo di tradizione, ma denunciano comportamenti sociali diffusi quali il narcisismo, il rifiuto di ogni idea di "gruppo", l'effusione perversa del sé. È il dibattito proposto da numerosi critici contemporanei: la tendenza comune è quella di dare unicità ontologica ai propri sentimenti senza trasformarli linguisticamente né rielaborarli dal punto di vista figurale reclamando, come unico fine della propria scrittura, consensi piuttosto che scambi di competenza con i critici o i poeti più esperti e in generale con l'eventuale "pubblico della poesia".

D'altronde, l'arte e le sue forme hanno da sempre avuto il compito di "registrare" la storia degli uomini, procedendo di pari passo con gli accadimenti reali — anche se in apparenza cultura e società sembrano procedere in autonomia: tuttavia, è accertato che la cultura subisce l'influenza dei grandi sistemi che la sorreggono e ne restituiscono una immagine più o meno oggettiva¹. La poesia degli ultimi secoli, ad esempio, ha prodotto una narrazione del quotidiano e dell'ordinario di cui andrebbero indagate a fondo le cause prossime che si nascondono dietro ai "canoni" — i quali hanno consacrato

¹ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005, p. 15.

un autore, una corrente, un gruppo piuttosto che un altro, in una lotta nel nome della semplice volontà di potenza. Al fine di descrivere in maniera completa un'epoca è, in altre parole, doveroso approfondire proprio quei fenomeni e quelle tendenze considerate di frattura, di minoranza - scrittori che deviano dall'andamento generale e che turbano un'unità che non esiste in quanto sempre troppo semplificata. Questo approfondimento va però continuativamente affiancato allo studio dei canoni, perché uno stile non si impone su un altro per puro caso, ma perché lo strumento fondamentale della sua vittoria è una maggiore aderenza ai cambiamenti storico-collettivi di un'epoca, e di questo non possiamo non tenere conto. L'egemonia culturale gramscianamente è il risultato di un "dominio" ma anche di una "direzione intellettuale e morale" che non potrebbe imporsi se in qualche modo non fosse lo specchio della società in quel dato tempo². E il nostro tempo ci pone di fronte all'esasperazione di un egocentrismo che permea la poesia soggettiva portando alla ribalta una serie di opere che propongono al pubblico esperienze personali inadeguate a costituire un'opera letteraria seria, narrate per altro con uno stile che l'autore sceglie auto consacrandosi come iniziatore di un genere del tutto scorporato da qualsiasi norma imposta dalla tradizione. È indubbio che l'universale "non si consegna con una individuazione senza riserve" e ciò lo dice bene Adorno quando parla della creazione lirica di Pindaro, di Alceo e di Walther. Anche quando un'opera lirica prende vita da una serie di esperienze biografiche e/o da reinterpretazioni della tradizione va sempre specificato che quei versi non devono mai contenere qualcosa di esclusivamente autobiografico, ma solo l'impronta ricavata da un inventario privato della realtà, cioè un veicolo, come avevano già sostenuto Freud e Thibaudet, Bachtin e

² Ivi, p. 20.

Debenedetti, per mezzo del quale il passato, l'esperienza vissuta, il proprio stesso io empirico riescono ad aprire di nuovo la porta al caos, al divenire, all'universo dei possibili³. L'esperienza insomma va, laddove non proprio mimata alla maniera dei grandi classici — come il Petrarca, ad esempio, al cui proposito Contini parlava di “autobiografismo trascendentale”⁴ —, quantomeno incanalata e diretta verso un'apertura alla realtà generica, in vista di una dimensione in cui ciascuno può riconoscersi e riconoscere un frammento di esperienza: è necessario creare una identificazione empatica tra scrivente e lettore anche senza un *exemplum* “astraente”, come faceva Montale⁵. D'altronde ciò che distingue una scrittura privata da un'opera letteraria è il rispetto di alcune norme e strutture che dovrebbero essere ereditate dalla cultura a cui si appartiene, e dunque la continuità dialettica tra temi e stile congiuntamente all'*imitatio* degli autori esemplari attraverso la conservazione dello spirito della tradizione; senza dimenticare, naturalmente, tutte le conquiste novecentesche — una su tutte il verso libero, “l'ultimo sforzo dell'evoluzione individualistica cominciata dal romanticismo”⁶ — ma anche l'utilizzo “spregiudicato” della metafora, sebbene spesso sia strumento rischioso e “disumanizzante”, come lo definì Ortega y Gasset⁷. Questo equilibrio, che andrebbe ritrovato perché di fatto oggi nel panorama contemporaneo sembra non permeare la

³ A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Le Monnier, Firenze 2004, p. 155.

⁴ G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca (1951)*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1979, p. 178.

⁵ Mazzoni teorizza questo concetto contrapponendo all'autobiografismo trascendentale di Petrarca, un autobiografismo empirico, presente da Montale in poi. G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, op.cit., p. 110.

⁶ M. Daugey, *Enquête internationale sur le vers libre et Manifeste du Futurisme par F.T. Marinetti*, Éditions de “Poesia”, Milano 1909, p. 39.

⁷ O. y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, Lerici, Cosenza 1980, p. 55.

maggioranza della produzione poetica, era invece tenuto ben saldo dall'archetipo romantico da cui nasce l'esperienza dell'Io lirico che propone al pubblico la propria personale esperienza di vita; un individualismo che Mazzoni definisce "sicuro e misurato"⁸ lì dove già Mengaldo lo aveva definito "integro"⁹. La convinzione contemporanea dilagante è che la vita personale di chi scrive abbia un immediato valore universale, e che sia addirittura essenziale per veicolare verità assolute su un aspetto della realtà. Questa convinzione è stata in parte legittimata, o meglio manipolata, dalla lezione degli espressionisti e dei crepuscolari, che però parlavano di sé o per provocare o per denunciare una propria colpa/vergogna¹⁰. Ciò che Adorno diceva della lirica può essere, dunque, applicato anche alla poesia contemporanea nel suo insieme: nella speranza di giungere all'universale tramite un individuale spregiudicato, la tendenza oggi è quella di rappresentare un mondo che non è altro se non lo specchio sterile del proprio sé, quando invece il punto di vista andrebbe radicalmente capovolto così da porre il poeta nella condizione di chi percepisce in nome di una intera umanità¹¹. Le regole sono morte e a trionfare è la nicchia autistica, anarchica, perché quando scompaiono gli obbligati riferimenti alla tradizione e le consuetudini ereditate da un passato autorevole, gli autori, onde evitare che le loro produzioni in versi si esponano all'ovvio rischio della gratuità e della vacuità, necessitano di un sostegno corale eterogeneo per sussistere¹². Nello stesso tempo, però, questa tendenza contiene in sé una nevrosi: alla ricerca

⁸ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, op.cit., p. 180.

⁹ P. V. Mengaldo, *Grande stile e lirica moderna (1983)*, in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze 1987, pp. 8-9.

¹⁰ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, op.cit., p. 187.

¹¹ A. Bertoni, *La poesia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2012, p. 137.

¹² G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, op.cit., p. 209.

dell'approvazione di un "gruppo" si affianca l'idea che il senso della vita non sia da ricercarsi né in valori collettivi — che dalla nostra società sono scomparsi — né nel confronto con il mondo esterno e dunque con l'alterità, ma semplicemente nell'espressione narcisistica del Sé. È un "sintomo storico" della profonda solitudine e del monadismo che caratterizza il nostro tempo, ed è significativo che le ultime generazioni non siano capaci di distinguere il narcisismo e l'autocompiacimento dalla testimonianza vera, onesta e necessaria dell'esperienza del "limite", mediata e integrata dal rapporto indissolubile con i padri¹³. E certo dal rigetto a priori della tradizione e dei suoi canoni — e anche delle sue norme — non si conquista una autonomia né una soggettività originale ma solo un conformismo sterile, che appiattisce e rende ogni opera simile ad un'altra creando un vero e proprio paradosso. È necessario prendere posizione, se si vuol fare il poeta, o più in generale l'artista, riguardo i propri padri — anche tradendoli, per ucciderli, alla fine: non esporsi però, o non farlo adeguatamente attraverso uno studio preliminare serio e misurato, rischia di moltiplicare sempre più la produzione di opere che non sono rappresentative di niente se non di chi le scrive. *L'imitatio* non è un retaggio dimenticato del classicismo, ma un sano modo di intrattenere un rapporto con i propri precursori, senza i quali un testo non assume dignità letteraria alcuna e il poeta non conquista alcun tipo di identità o di originalità¹⁴. Questa tendenza, almeno nell'ultimo ventennio, è stata acuita dall'uso spregiudicato del web e dei social, che hanno stravolto le modalità informative e comunicative della poesia oltre a contribuire alla proliferazione di scritture istantanee che non hanno nessun tipo di relazione con la poesia e che non sono mediate da nulla, esistendo in funzione degli apprezzamenti

¹³ A. Bertoni, *La poesia contemporanea*, op.cit., p. 143.

¹⁴ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, op.cit., p. 212.

di un pubblico inesperto ed eterogeneo: un pubblico di massa che chiede a gran voce e di continuo contenuti spettacolari, performativi (al di là della sproporzione evidente tra produttori di testi e fruitori).

A questo punto anche per quanto riguarda i primi vent'anni degli anni duemila è possibile partire dall'applicazione della divisione che nel 1989 Mengaldo fece della poesia contemporanea, denunciando la crisi del verso libero e constatando l'esistenza di due grandi filoni di scrittura: uno che recuperava le "forme chiuse", magari con intento anche allusivo o parodico, e uno che andava verso una "forma senza forma", che ha dato esito, negli ultimi tempi, ad una poesia in prosa caratterizzata da una "metrica informale". Ma l'aspetto forse più calzante del discorso di Mengaldo è quello inerente alla "fluidità" della composizione poetica, che si determina a causa del fatto che i più giovani spesso non recuperano tradizioni quanto singoli individui che eleggono a modello assoluto e che seguono in maniera a volte pedissequa senza mai trovare una voce propria, creando un magma indistinto di voci sovrapposte e irriconoscibili l'una dall'altra¹⁵, dal momento che oggi la regola consiste sostanzialmente in un "uso aperto della regola"¹⁶.

Potrebbero essere quindi delle voci poetiche riconoscibili a dare senso al fare poesia oggi: opere strutturate in accordo con la necessità di abbassare l'indice di artificialità che dilaga dopo la formalizzazione della possibilità di andare a capo casualmente (e affermando solo per questo di stare scrivendo poesia) con una allusività formale e tecnica ridotta al minimo indispensabile. È necessario perseguire un'apertura fondamentale alla realtà, ordinata e organizzata esteticamente, che non deve rinunciare mai al carico esperienziale non sempre positivo

¹⁵ A. Bertoni, *La poesia contemporanea*, op.cit., p. 186.

¹⁶ P. Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila – Un percorso di lettura*, Carocci, Roma 2017, p. 34.

— anzi, quasi sempre di “denuncia” o di “attestazione” di ciò che il mondo contemporaneo e la storia degli uomini offrono. La lettura di un testo poetico deve restituire una sensazione di “naturalzza” adatta ad accogliere le scorie del quotidiano, attraverso il rifiuto della spettacolarizzazione del dolore privato o dell’evento cronachistico trattato. La realtà va riprodotta con i versi e non nascosta o cancellata attraverso il linguaggio — bensì potenziata, al fine di includerla di fatto in un sistema dinamico di eventi, cronache, personaggi, esperienze, fatti che vale la pena di raccontare, di fissare per sempre in coordinate spazio-temporali determinate. Fare poesia oggi deve essere insomma, a giudizio di chi scrive, un tentativo di ricucire empaticamente quello strappo tra lettori non esperti e poeti, avvenuto nel tempo a causa soprattutto dei sistemi scolastici i quali ignorano e tralasciano le rivoluzioni formali ed epistemologiche del Novecento impedendo che le generazioni in successione vengano a conoscenza dei progressi della poesia così come di tutte le altre scienze umane che studiano tra i banchi di scuola¹⁷.

¹⁷ A. Bertoni, *La poesia contemporanea*, op.cit., p. 216.

La poesia è di moda o si è fatta moda della poesia?

di Gian Ruggero Manzoni

Come tutti sappiamo, oggi, qualunque frase spezzata con degli a capo, “a random”, può essere etichettata come “poesia”. Negli ultimi decenni lo scopo (accademico) della poesia cosiddetta “contemporanea” è stato quello di ridefinire continuamente il significato di se stessa: trova un “qualcosa” (o una combinazione di “cose”) che deve ancora essere chiamata poesia, con la complicità del sistema letterario-poetico (cioè di quei quattro soliti che ben conosciamo) definiscila poesia, e sarà poesia. Il problema è che se qualsiasi “cosa” può essere chiamata poesia, in definitiva niente più risulta poesia.

Io non condivido quello che la poesia è diventata, eppure molti l’adorano perché fa “status” ... fa “moda” essere poeti nell’era della scuola (o università) dell’obbligo (cioè quando, bene o male, chiunque riesce a mettere una parola dietro l’altra, per poi, come ho detto sopra, andare a capo, e continuare a metterne un’altra dietro un’altra).

Un tempo la poesia possedeva alti valori di matrice estetica, quindi si arricchiva di contenuti anche, se non oltremodo, etici. Oggi, sempre secondo quel mondo “accademico” che fa tendenza (leggi: quelle quattro misere lobby di potere letterario che organizzano festival dove vige il *do ut des*, le immancabili italiane mafiette quindi il “ballo della solita cricca”), la poesia, per essere, non ha più bisogno di tali nobili e filosofiche costituenti. In effetti, più un soggetto o un concetto risulta grottescamente farsesco o, peggio, unicamente ridicolo, oppure, viceversa, fintamente capzioso e intellettualoide, più è probabile che un qualcuno

deciderà di etichettarlo come poesia e le case editrici compiacenti (soprattutto quelle a pagamento) saranno desiderose di dimostrarlo. A volte questo può funzionare ... i più lavorano perché ciò funzioni ... infatti la forzata giustapposizione di stupidità con la quasi ormai totale assenza di cultura alta, e ciò in un ambiente fintamente sofisticato e oltremodo autoreferenziale, può risultare efficace per tale scopo.

Ma tutto questo dove ci condurrà?

Se guardiamo alla natura insita nella poesia novecentesca (di cui, in parte, seppure il tecnologico dilagante o il web, siamo ancora figli) vediamo che certe linee di pensiero o certe scuole aventi visioni geniali, perciò forti, poi hanno inevitabilmente generato l'inutile, il debole, "l'epigonistico", "il canonico", seppur spacciato, con somma capacità promozionale, per fondamentale. Deleterio, se tutto ciò continuerà a produrre simili frutti, ottimo, quindi estremamente positivo, se, prima o poi, quel nulla risulterà quale totale azzeramento, quale fine dei giochi, quale "pietra sopra". Allora, e solo allora, saremo costretti a tornare a prendere in considerazione il binomio etica-estetica.

Spesso mi domando il come potranno pensarci, i nostri pronipoti, leggendo la maggior parte delle filastrocche o delle automasturbazioni fatte passare per poesia nell'oggi. Reputo che ci considereranno come dei cretini "di ritorno" privi di senno, nonché di gusto.

Personalmente, dopo aver teorizzato una fase barbarica e distruttiva (cioè una parentesi catartica mirante al palingenetico), da tradizionalista e super conservatore (inneggiante al Genius Loci), quale attualmente mi definisco, sono sempre più un fervido ed esaltato sostenitore di un nuovo rinascimento, di una rinata impennata dell'epica (dopo tanto lirismo pietistico da sacrestia), del glorioso, del maestoso, del sacrale, del divino, dell'opera icona, dell'opera feticcio, dell'opera talismano,

dell'opera totem, dell'opera quale assoluto, quindi di una rinnovata adorazione-venerazione nei confronti della stessa. Infatti se i poeti (divinizzati) potranno ricreare un'opera d'arte (divinamente) ispirata, allora, forse, ricominceremo a dare un valore alla vita e quindi alla nostra presenza su questo pianeta,

Ma per entrare ancor più nello specifico ... una delle difficoltà che riguardano il binomio "poesia contemporanea" sono le vaghezze e le contraddizioni che includono entrambe le parole. Ma prendiamone una in particolare. Etimologicamente, la nozione di "contemporaneo" si riferisce a una indeterminata dimensione temporale che pur serve a caratterizzare ciò che dovrebbe essere attuale. Nel campo della storia della letteratura la formula vuole avere un duplice significato: da un lato tenta di delimitare un periodo specifico - nella nostra epoca, a partire dagli anni '60 del secolo scorso fino a oggi (ad esempio dal deleterio Gruppo 63 a quella che viene indicata come la nuova poesia civile o sociale - quindi "impegnata", o ipocritamente tale) -, dall'altro prova di definire una parte ben determinata della produzione poetica degli ultimi cinquant'anni. Perciò cos'è, in definitiva, "contemporaneo" in una società-realtà liquida, post-postmoderna e quindi post strutturalista appunto alla Bauman o alla Lyotard o alla Lacan (in cui tutti i passati convivono e la parola "nuovo" fa non sorridere, ma ridere)? Forse niente più che un paradigma, come l'ha definito la sociologa francese Nathalie Heinich, che indica un momento il quale, già in sé, contiene una nozione quindi un principio di rottura, al fine di cambiarlo, di superarlo. Trasporre il concetto di detto paradigma nel mondo della poesia significa che, nell'oggi, il tutto infine risulta già morto, già disusato, non appena nato, e riguardo ciò concordo pienamente, infatti "le componenti che si pongono contro uno o più stili conclamati" già "non hanno più stile", quindi resta che, privandosi di stile, la valenza dell'opera risulta

inesistente, rimanendo, della stessa, unicamente la parvenza, non il comunque prezioso, originale e semplice, seppure dai più deriso, binomio “forma più contenuto” (così da intenderci più che bene).

Quindi, in definitiva, di cosa stiamo parlando?

Da tale assunto il “contemporaneo” non esiste; esiste, invece, e questo per chi sa, una perduranza di un rapporto concreto col tutto che, se espresso, risulta vera poesia ... la poesia che non ha tempo né spazio, perciò che non ha connotazione di alcun genere, se non quella di risultare, fin dalla sua origine, una costante e perenne fucina di capolavori e basta. Il resto è speculazione, sia di ordine mentale sia, soprattutto, di ordine personal-egotico (della serie: “anch’io scrivo poesie quindi esisto”, o, meglio, “quindi tento, disperatamente, di esistere”, o, ancora meglio, “tento di essere un qualcuno”) considerato che quando si tira in ballo il termine poesia (quella vera, e lo ripeto) è di una trasmissione che stiamo parlando, di un flusso continuo, di un viaggio iniziatico, di un sapere scaturito dall’archè che persiste (oserei: fisiologicamente e in accezione intatta) nella sua dimensione spiritual-energetica, non, quindi, di “giochini”, “birignao”, artificiose fesserie fatte passare per l’Odissea. Affermato ciò, per quei pochi che sono poeti, non esiste un “contemporaneo” in poesia, ma, come sempre, quel che emerge granitico come santo e quello che, invece, si scioglie come cacca sotto la pioggia (prerogativa dei testi delle folle che oggi, in Italia, dicono di scrivere poesie — e mi si perdoni quest’ultimo francesismo).

Un dialogo sulla poesia con Luca Ariano

[GUIDO CAVALLI] *Dunque, secondo Fortini, la poesia ha vinto. Se ci guardiamo attorno l'idea di parola che la poesia ha sempre rivendicato è ovunque: nella seduttività di quella pubblicitaria, nell'ambiguità di quella politica, nell'irrazionalità di quella del consenso, nell'allusività di quella del consumo, nella fluidità di quella digitale, nella emotività di quella dell'informazione... Oggi l'eccezione è il linguaggio razionale, asettico, denotativo, univoco. Prova ne è l'agio e l'ampiezza con cui la poesia si è adattata a contesti attualissimi: dagli eventi culturali di massa ai social. Cosa ne pensi?*

[LUCA ARIANO] Oggi, ma forse da qualche decennio ormai, con l'avvento della società dei consumi e dell'alfabetizzazione di massa, si è abusato della parola poesia. Cos'è davvero la poesia? Chi decide cosa sia poesia e cosa non lo sia? La poesia, come si sa, deriva dal greco ποιεῖω (poieō) che significa fare. Oggi, purtroppo, anche dell'aggettivo poetico si fa un uso spropositato. Poetico può essere tutto e il contrario di tutto, anche una pietanza. Nell'antichità, ma fino alla prima metà del Novecento, il poeta aveva un ruolo "sacrale", era in qualche modo, il tramite tra il "divino", o meglio il mistero, l'inconscio e l'essere umano. Il suo compito era "fare", creare con le parole. Poi si è sviluppata la figura del poeta vate (si pensi a D'Annunzio, ma anche a Carducci) e del poeta intellettuale (figura prettamente novecentesca), spesso impregnato di ideologia, in grado, attraverso i suoi versi, di influenzare l'opinione pubblica, di far riflettere e non solo emozionare. Penso a tanta poesia civile del Novecento, mi vengono in

mente i nomi di Salvatore Quasimodo (premio Nobel), di Alfonso Gatto, di Pier Paolo Pasolini, di Franco Fortini. A parte il poeta siciliano premiato dall'Accademia di Stoccolma, gli altri poeti citati hanno "usato" spesso la loro poesia come veicolo di denuncia, se non proprio di propaganda, o comunque come testimonianza di un periodo storico sociale ricco di contraddizioni, ingiustizie, lotte sociali, ecc. Pasolini ne è il caso più eclatante (penso alla famosa poesia in difesa dei poliziotti negli scontri di Valle Giulia): "Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte / coi poliziotti, / io simpatizzavo coi poliziotti! / Perché i poliziotti sono figli di poveri. / Vengono da periferie, contadine o urbane che siano." (*Il PCI ai giovani*). Questi sono versi significativi e il poeta friulano ha composto molte poesie legate all'attualità dell'epoca, Gatto e Quasimodo, invece, hanno scritto parecchie liriche dedicate alla Seconda Guerra Mondiale, o meglio alla Resistenza e ai partigiani, contribuendo a rendere in versi, o meglio, a creare una certa epica della Resistenza attraverso le loro poesie. Fortini è stato non solo poeta, ma anche critico letterario, intellettuale e coi suoi versi (e traduzioni di Brecht) ha denunciato non solo vicende italiane, ma anche internazionali, spaziando a livello mondiale attraverso i suoi versi: "Confido alle canne false eterne / la grande strategia da Yenan allo Hopei. / Seguo il segno che una mano armata incide / sulla scorza del pino / e prepara il fuoco dell'ambra dove starò invisibile." (*Il presente*). Ma cosa davvero è cambiato oggi da quel tipo di poesia? Come mai sono cambiati i poeti e i lettori? Come si diceva prima, l'alfabetizzazione di massa ha aumentato (per fortuna direi) la capacità di scrivere, anche in versi, e questo ha generato sicuramente una iper-produzione, ma anche una eccessiva pubblicazione. Come mai? Semplicemente la critica ha smesso di fare la critica "selezionando" (anche per la difficoltà di scegliere e selezionare vista l'immensa mole di libri di poesia), un altro aspetto è l'avvento di Internet, dei

Social Network che hanno creato piazze virtuali, o meglio, quaderni virtuali in cui il dibattito spesso viene meno (cosa che nel secolo scorso avveniva nelle riviste o sui giornali) e tutto è semplificato da un *like*. Purtroppo certi mass media ed editori si sono adattati pubblicando poeti o presunti tali in base al successo avuto su Instagram o su Facebook non vagliando il contenuto o la forma, ma seguendo mere logiche di “successo”. Si è perso negli anni questo filtro tra pubblico (se mai ce ne sia stato davvero) e poesia (e i poeti) per cui tutto è diventato poetico, da una canzone (con tutto il rispetto per la forma canzone che è meravigliosa, ma non è poesia) ad un piatto ben cucinato da qualche chef a un prodotto industriale. Ha vinto la poesia come diceva Fortini? Ha vinto lo spazio per la poesia (ci sono infinitamente più luoghi sia virtuali che editoriali rispetto a decenni fa), ma forse ha perso un po’ la qualità (che non sta certo a me giudicare) perché è innegabile che molti poeti odierni non hanno raggiunto (e forse mai raggiungeranno) lo stesso livello dei poeti nati nella prima metà del Novecento. Penso a Mario Luzi, Piero Bigongiari, Leonardo Sinisgalli e a tanti altri citati prima o a classici assodati come Eugenio Montale e Giuseppe Ungaretti.

[C] *Tu sei un poeta colto e raffinato. Lo dico io quindi non c’è bisogno che ti schermisca. Sai cogliere dietro una sfumatura lessicale o sintattica un rimando stilistico, geografico, autorale. Al tempo stesso hai scelto di partecipare molto attivamente a questa dimensione di visibilità, di esposizione della poesia contemporanea. Credimi non c’è alcun giudizio in quello che ti dico, prima di non avere l’autorevolezza non avrei l’arroganza per farlo. Sono davvero interessato a sapere come percepisci una poesia, magari una tua poesia o un classico, sul web o sui social. Ma ti domando: secondo te non manca lo spazio bianco della pagina, il senso di elezione, di accadimento di ogni parola, la percezione di un andare verso, di ricerca*

entro uno spazio che è lo spazio differente della poesia, e al contrario non ti disturba la provvisorietà, la confusione, la sciatteria, la sovrapposizione di quelle parole con mille altre casuali e completamente eterogenee, indifferenti se non chiaramente ostili e insultanti? Credimi, lo ripeto ma voglio che sia chiaro, non ho risposte e non giudico, domando laicamente.

[A] Ti ringrazio Guido per la stima che mi hai manifestato e che sai anch'io nutro nei tuoi confronti (e non è retorica) sia come poeta che come studioso ed intellettuale. Tu sai che io amo molto leggere, ancora più che scrivere, poesie, saggi, romanzi, ma anche fumetti, tanto per dire, così come amo molto il cinema, la musica e l'arte. Io ho sempre pensato che prima di scrivere, non solo poesia, ma qualsiasi forma di scrittura, sia necessario leggere, documentarsi moltissimo non solo nel proprio ambito, ma anche in altri campi. Il cervello, secondo me, va sempre stimolato, più lo stimoli, più ti ritornano indietro tante sensazioni, emozioni, ma anche spunti per la tua attività artistica. Penso sempre a Picasso (ma potrei anche dire lo stesso di Lucio Fontana) che prima di diventare il Picasso che conosciamo e attraversare vari periodi della sua opera e delle correnti del Novecento, ha dipinto fin da bambino molti quadri di maniera, accademici e ha lavorato sullo stile dei classici. Lo stesso discorso, secondo me, facendo le dovute proporzioni, sia chiaro, vale per la poesia e per chi si accosta al verso. Prima è necessario conoscere la forma della poesia (poi non necessariamente uno debba scrivere in metrica e in rima) così come i classici delle origini, ma anche i poeti contemporanei e naturalmente i classici del Novecento. Se possibile, se uno conosce una o più lingue, anche l'attività di traduzione è fondamentale, sia per comprendere appieno un poeta che scrive nella propria lingua, sia come utilissimo esercizio linguistico di costruzione del verso. Ho sempre letto tanti poeti del passato e del presente così come

mi hanno sempre interessato le storie delle riviste letterarie, dei movimenti, delle scuole e delle accademie. Cosa è rimasto oggi? Tante volte, per rispondere direttamente al tuo quesito, mi sono chiesto se avesse un senso pubblicare una propria poesia sui social network e sottoporre la mia poetica, la mia poesia, al “giudizio” del web e di internet. Negli anni mi sono detto che vivo nel XXI secolo. Anche a me piacerebbe vi fosse ancora una certa società letteraria così presente ed influente come nel secolo scorso (con tanti pro, ma anche contro), così come un sistema di riviste e di critica, ma purtroppo, volente o nolente, mi sono dovuto adeguare alle logiche della nostra epoca. Questo non vuol dire che io sia schiavo di un “mi piace” o di un bel commento su internet, sono perfettamente conscio che è cosa diversa una pubblicazione in rivista cartacea (cosa che mi capita ancora spesso) o in un Litblog, ma una volta che si decide di mettersi in gioco come poeta, come critico, come organizzatore di eventi, non ci si può sottrarre a certi mezzi. Ci siamo mai chiesti come si comporterebbero tanti poeti classici del passato se vivessero oggi? Certo, il loro spessore è sicuramente diverso, ma sono convinto che si adeguerebbero alla nostra epoca. Poeta, intellettuale, scrittore, deve prima di tutto essere uomo del suo tempo, vivere nella propria epoca storica (che naturalmente può anche criticare ferocemente dove lo ritenga necessario ed opportuno) e non rinchiudersi un “passato mitico”, per altro spesso mai vissuto, mi ricordo ad esempio il film *Midnight in Paris* dove anche viaggiando nel tempo, c’era sempre qualcuno che rimpiangeva il passato, o come fa Dante con l’epoca del suo avo Cacciaguida. Compito del poeta, o meglio dell’intellettuale, è anche descrivere la propria epoca, ma coi mezzi che il suo tempo gli concede. Certo, anche sui social, la poesia va presa, o meglio pubblicata seriamente e non ci deve essere spazio per la sciatteria o la superficialità, così come non si deve dare troppa importanza a questi mezzi pensando che tutto ciò

che lì possa piacere sia un capolavoro o vangelo. Alla fine sempre con la parola scritta su carta bisogna confrontarsi, con una raccolta strutturata dall'inizio alla fine, con un percorso che non sia fatto solo di una buona opera prima e nulla più. Il vero poeta, salvo rarissimi casi (penso a Rimbaud o Dino Campana) lo si riconosce nel tempo, nella sua produzione che può evolversi, maturare, mutare, ma sempre con una logica di serietà e coerenza prima di tutto. Per questo ribadivo che leggere e confrontarsi (non tanto e solo sul web, ma anche dal vivo, su carta, con altri poeti, scrittori, ecc.) è fondamentale per crescere e migliorare. Mai pensare di avere "il verbo" della poesia, di non aver bisogno di consigli o suggerimenti. Quante pessime poesie scriviamo nell'arco di una vita? Bisogna avere il coraggio anche di autocensurarsi, di cestinare i propri lavori meno riusciti, solo così si affronta la poesia con serietà, con rispetto per sé, per chi legge, per gli altri, ma soprattutto per la poesia e per chi verrà dopo di noi. Non dico che tutti dobbiamo aspirare a scrivere capolavori e a lasciare ai posteri dei classici, ma almeno opere che abbiano una dignità e una tenuta nel tempo. Questo è fondamentale se si vuole affrontare la scrittura come si deve.

[C] *Non hai timore che alla lunga qualcosa si logori, che la poesia cambi cedendo un poco alla volta sotto il peso di regole, di forze, di forme che sono altre rispetto a lei? Non ti sembra per esempio che la lingua italiana, che forse più di ogni altra nasce poetica, oggi sia alla costante ricerca di altri linguaggi (della contemporaneità, della scienza, della cronaca) ma non più (come è stato per un autore come Bacchini) per riportare quelle verità nella verità della poesia ma per supplire a un vuoto, venendo meno alla sua vocazione di essere lei la matrice del linguaggio e non un registro tra i tanti, uno spazio a disposizione per altre logiche? Non ti sembra che questo dipenda dall'aver*

*abdicato a una differenza, a una distanza rispetto ai tempi,
ai luoghi, ai modi dell'ordinario?*

[A] La poesia è nata con l'uomo e morirà con l'uomo, o meglio con la civiltà umana. Io penso che sia inutile oggi, nel XXI secolo, ragionare con schemi preimpostati (magari quelli che ci hanno inculcato a scuola) sulla poesia. Avrebbe senso oggi scrivere come Dante, Leopardi, Montale o anche Bacchini? No, perché ogni epoca, ogni secolo deve seguire il suo corso storico, sociale e anche linguistico. La poesia è nata in forma orale, accompagnata dalla musica e successivamente è diventata scritta e ha seguito nei millenni le vicende umane. Certo, se guardiamo con gli occhi del poeta classico (anche un po' abusato), certe forme di poesia contemporanea (penso allo *slam poetry*) possono apparirci qualcosa di diverso dalla poesia, ma forse oggi si sente l'esigenza anche di questo genere. Personalmente non la amo e la sento lontana dalla mia formazione e dal mio *modus scribendi*. Ho, naturalmente, dei riferimenti poetici che vanno da Gozzano a Bacchini passando per Caproni, Sereni, Raboni e Sinigalli, ma avrebbe senso che io scrivessi come loro? Non sarebbe un triste epigonismo? Sicuramente leggendo le mie poesie un critico potrà dire che ho subito determinate influenze, ma cerco sempre una mia strada, ma non a tutti i costi. Mi spiego meglio. Talvolta (come ho già scritto a proposito degli *slam poetry*) le epoche storiche e letterarie sono state segnate da mode e generi. Qual è la moda odierna? Forse le poesie nate dai social (penso ad Instagram)? Non saprei, personalmente ho sempre cercato di scrivere quello che sentivo, nel bene e nel male, sempre figlio della mia epoca. Qualcuno mi ha criticato per la recente plaquette *Animae digitali* perché ho scritto (anche, ma non solo) sui robot come se fosse una moda. Lungi da me scrivere sui robot perché va di moda o se ne parla (tra l'altro è una sezione, non una raccolta intera), ma da poeta attento alle dinamiche contemporanee,

alla nostra epoca, ho sentito naturalmente di scrivere anche di questo e, tra l'altro, ho scoperto che anche altri poeti hanno affrontato questo argomento, come testimonia il Numero 71 de "Le Voci della Luna" che ho curato con Michela Turra e gli altri redattori in cui sono state pubblicate poesie inerenti a questa tematica di Carmine De Falco, Stefano Vitale e Francesca Del Moro. Sentire comune? Chissà, ma sicuramente il poeta, o chi voglia far poesia, deve cercare una sua strada, e possibilmente cercare di non dire il già detto, scrivere il già scritto, ma non si può a tutti i costi seguire mode inventandosi una poetica che poi mostri uno snaturamento della forma poesia. La lingua italiana è una delle lingue più studiate al mondo (così come la sua Letteratura), ma sarebbe stolto tenerla in una campana di vetro, in una teca. Giusto che non si imbarbarisca perdendo alcuni termini splendidi, ma in un mondo globale sono inevitabili le influenze non solo di altre lingue, ma anche di linguaggi tecnologici, informatici, scientifici, ecc e sarebbe positivo che certe parole venissero assimilate ed italianizzate. La poesia, o meglio chi scrive poesia, non deve mai avere paura di confrontarsi con la propria epoca in tutti i campi del sapere e della lingua *in primis*, solo così si potrà aspirare a scrivere qualcosa che possa rimanere nel tempo e possa essere trasmesso a chi verrà dopo di noi. Il tutto va sempre affrontato con grande umiltà ed onestà non avendo timore delle sfide che ogni secolo ci pone davanti e che solo la vera poesia sa descrivere e superare. La poesia, (ma anche ogni forma di arte) deve seguire una sua strada non avendo paura di confrontarsi con altri generi, ma chi scrive poesia deve comprendere che ha davanti una missione e la poesia è un genere molto serio che porta avanti una tradizione millenaria. Ben vengano le influenze e le contaminazioni, ma la Poesia (con la P maiuscola) deve sempre rimanere poesia e non altro per evitare di snaturare uno dei generi più antichi e più nobili creati dall'uomo.

Poesia come tensione tra inconscio e forma

di Marco Nicastro

1. *La poesia e il vuoto*

Da tempo penso che la poesia possa essere effettivamente intesa, come dice Claudio Magris in un suo bel libro, come testimonianza di un'assenza: «La poesia dice l'assenza, qualcosa o qualcuno che non c'è più. Poca cosa, una poesia: un cartellino messo su un posto vuoto».¹ Mi piace pensare che l'autore triestino intendesse con quelle parole che la poesia ha da confrontarsi col vuoto, col non detto e col non ancora compreso delle nostre esistenze. Del resto la poesia, per la sua brevità (almeno se paragonata ad un testo in prosa), si confronta chiaramente fin dal principio con questo vuoto, anche semplicemente da un punto di vista grafico (se pensiamo agli spazi bianchi che la caratterizzano: lo spazio che circonda la poesia, lo spazio tra le strofe ecc). La poesia cerca di agire su questo vuoto e a partire da questo vuoto, ricorrendo a particolari strumenti o mezzi che non sono invece così essenziali in altre forme di comunicazione artistica. Parliamo qui di tutti gli artifici retorici e degli espedienti ritmici, fonici e sintattici che caratterizzano tradizionalmente un testo poetico.

Confrontarsi con il vuoto, confrontarsi con l'assenza significa avere a che fare con ciò che ancora non comprendiamo di noi stessi, cioè con l'inconscio. Questo, dal mio punto di vista, è un aspetto molto interessante di

¹ C. Magris, *Microcosmi*, Garzanti, Milano 1991, p. 11.

questa forma d'arte: il fatto cioè di attingere a zone della nostra mente (e di quella altrui) più nascoste e difficili da comunicare, e la necessità di farlo usando mezzi tecnici del tutto peculiari.

2. *La poesia e l'inconscio*

Avendo a che fare con l'inconscio, la poesia dovrebbe avere un certo impatto emotivo sul lettore, provocare un turbamento, cognitivo o emotivo. Non è del resto un concetto che abbia a che fare solo con una scienza dell'inconscio. Cito qui, solo per fare un esempio, il Leopardi delle *Operette Morali* (“*dialogo di Timandro e di Eleandro*”): «Se alcun libro morale potesse giovare, io penso che gioverebbero massimamente i poetici: dico poetici prendendo questo vocabolo largamente, cioè libri destinati a muovere l'immaginazione; e intendo non meno di prose che di versi. Ora io fo poca stima di quella poesia che, letta e meditata, non lascia al lettore nell'animo un tal sentimento nobile, che per mezz'ora gl'impedisca di ammettere un pensier vile, e di fare un'azione indegna». E del resto questo era il pensiero anche di altri poeti e teorici della letteratura del passato, che sottolineavano la possibilità di un componimento poetico di essere efficace proprio a partire dal coinvolgimento emotivo suscitato nel lettore, al di là della possibilità di comprensione razionale ed esplicita del testo.² Questo turbamento emotivo può precedere la comprensione e basarsi solo sul ritmo e la sonorità del linguaggio poetico, o su alcune immagini e metafore capaci di attivare configurazioni psichiche particolarmente radicate in chi legge (ricordi, stati d'animo, aspetti dell'identità, ecc.), più efficacemente di quanto non facciano molte descrizioni

² Vedi ad esempio G. Ungaretti, “Ragioni d'una poesia”, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori 1992; ma anche J. L. Borges (2000), *L'invenzione della poesia*, Mondadori, Milano 2011.

e dichiarazioni esplicite. La poesia non raggiunge il suo scopo se non è efficace a fare tutto ciò, se ad esempio semplicemente descrive, informa o fa dell'umorismo; non è tale se non amplia, anche solo per un breve momento, l'orizzonte psichico ed esistenziale di chi legge.

In fondo la poesia fa questo lavoro: esprimere e sondare aspetti profondi del sé e darvi un senso attraverso un certo lavoro sulla scrittura. La poesia è, in sostanza, un'attività mentale in cui chi scrive, facendo ricorso a tutte le proprie risorse — intellettive, culturali ed emotive — dà una forma condivisibile e almeno parzialmente intellegibile agli aspetti meno razionali della personalità (di chi legge e di chi scrive).³

Questo lavoro di elaborazione parte a mio avviso dalla capacità del poeta di lasciarsi impressionare come una lastra fotografica dalla realtà e di rimandare al lettore attraverso un certo tipo di linguaggio quanto è riuscito a sentire e comprendere di quest'esperienza. In questo senso dico che il poeta deve essere una persona dotato di una particolare sensibilità: deve cioè essere pronto a lasciarsi impressionare, rimanendo aperto e vulnerabile nei confronti della realtà, capace di ascoltare le risposte ad essa dell'inconscio. L'autenticità di questo atteggiamento, che ritengo fondamentale per l'elaborazione poetica, si contrappone al rischio paventato da Fortini (citato in introduzione da Guido Cavalli) di un onirismo di matrice surrealista che sarebbe divenuto aspetto integrante

³ «Quando un poeta ci presenta i suoi drammi o ci racconta ciò che siamo propensi a considerare il suo sogno ad occhi aperti, noi proviamo un grande piacere. L'*ars poetica* consiste essenzialmente nella tecnica per superare il senso di ripugnanza che c'è in noi e che certamente è connesso alle barriere che sorgono tra ogni singolo Io e gli altri. Possiamo immaginare due metodi di questa tecnica. Il poeta addolcisce il carattere della fantasticheria egoistica con alterazioni e travestimenti e ci seduce con la fonte di piacere puramente formale, cioè estetico, che ci offre nella presentazione delle sue fantasie». Cfr. S. Freud (1908), *Il poeta e la fantasia*, in *Opere 1905/1921*, vol. 2, Roma, Newton Compton, 1992, p. 167.

dell'espressione artistica della contemporaneità. Contattare l'inconscio in poesia infatti non significa lasciarsi andare allo spontaneismo, ma rimanere in una posizione di difficile attesa, di un vuoto di significati, di allontanamento da quanto già noto e quindi da qualsiasi moda, forzando ad un certo punto il linguaggio a trovare le parole e la forma più idonea ad esprimere e sintetizzare quanto sperimentato, in quella condizione di attesa priva di riferimenti, da un punto di vista emotivo e perfino corporeo.

3. *La poesia e il linguaggio*

Questa seria e profonda volontà di comunicazione, che tenga però conto dell'oscurità della materia con cui si confronta (l'inconscio, l'emozione, l'irrazionale in noi stessi), richiede necessariamente un rispetto assoluto della lingua, un metodo, un'attenzione maniacale a quanto si scrive affinché ciò che si scrive sia il più universale possibile, cioè sia non solo autentico nel senso di visceralmente proprio, ma efficacemente comunicativo. La difficoltà principale con cui si confronta chi scrive poesia, a mio avviso, è quella di rimanere saldo e paziente dinnanzi a questo sforzo di sobbarcarsi il peso che in un componimento può avere un verso, una parola, alcuni elementi della punteggiatura, un'immagine, un movimento ritmico. È quanto sostiene in fondo anche Giampiero Neri in una recente intervista,⁴ in cui il poeta milanese chiarisce di preferire da tempo la prosa breve al discorso in versi proprio per evitare di confrontarsi col peso assoluto (drammaticamente serio, potremmo dire) che in una poesia si trovano ad avere i singoli elementi che la costituiscono, che invece si stemperano molto più facilmente nella quantità di parole e nei lunghi ragionamenti di una prosa.

⁴ Cfr. G. Neri, "Non è la poesia che ci interessa ma l'arte", «Le parole e le cose», 3 gennaio 2017.

Una poesia infatti, si nutre sì di estemporaneità (che non è spontaneismo) e può essere anche scritta in pochi minuti: ma quello è solo il primo passo. Dopo c'è un arduo lavoro di limatura e di perfezionamento che può durare mesi anche per un singolo breve componimento, se qualcosa non convince appieno chi scrive.

Quest'attenzione formale può prendere diverse strade, può seguire molti stili, come ha mostrato la poesia del Novecento. Si può scrivere in modo più difficile o più semplice, seguendo una forma metrica o avvicinandosi maggiormente alla prosa, ma l'importante è che la poesia risponda sempre a un'esigenza profonda di chi scrive, che attinga a qualcosa di vero per l'autore, senza al contempo perdere di vista la possibilità comunicativa, cioè di condivisione col lettore. È importante rifuggire dalle mode e dalla tentazione di fabbricare un prodotto in serie (come mette in guardia lo stesso Fortini) costruendo un prodotto che risponda innanzitutto alle proprie esigenze psichiche ed estetiche, ma al contempo non perdere di vista la necessità di comunicare, di essere un prodotto per un pubblico.

Proprio perché si tratta di una forma di comunicazione, entra in scena prepotentemente anche l'altro, il lettore, a cui è richiesto come all'autore lo sforzo di rimanere aperto, di mantenersi in una particolare posizione conoscitiva — una sorta di sospensione temporanea della comprensione raziocinante e della spinta all'organizzazione controllata dei concetti — che invece non è richiesta nella lettura di generi letterari che fanno del susseguirsi razionale del discorso o dei fatti narrati la loro cifra peculiare. Questa necessità di riattivare durante la lettura un processo che si potrebbe definire pre-razionale si scontra con una tendenza cognitiva basilare dell'essere umano, molto potente e diametralmente opposta, ossia la tendenza alla “chiusura cognitiva”, a trovare o costruire una coerenza in ciò che si percepisce. La fruizione della poesia si confronta con la tendenza cognitiva di ognuno a organizzare in un tutto

coerente le informazioni che si ricevono infrangendola tramite la sua brevità e l'ampio uso del discorso analogico, dell'ellissi, e di altri accorgimenti che rendono il suo linguaggio più evocativo che logico: la poesia infatti non dice tutto, spesso accenna soltanto, allude, descrive per tratti veloci e solo parzialmente il proprio oggetto. Ma la poesia si contrappone anche alla tendenza, che potremmo dire non più cognitiva ma esistenziale, tipica della società consumistica e materialistica contemporanea, all'iperattività e a una fruizione veloce delle cose, tendenza a cui molti prodotti artistici tendono a piegarsi in vista di una facile diffusione. Nell'affrontare un testo poetico il lettore deve darsi del tempo, leggere con attenzione e rileggere, sforzandosi di assumere un ruolo più attivo (deve integrare lui stesso i "vuoti" semantici del testo) e accettando la prospettiva di non poter dipanare l'intero significato del testo, di rimanere ad un livello di comprensione solo parziale. Ciò comporta la capacità di immergersi, anche solo per qualche minuto, in un profondo silenzio, di concentrare la propria attenzione facendola oscillare tra la propria interiorità e il testo in una posizione quasi meditativa, atteggiamento che contrasta con l'iperstimolazione dei vari canali sensoriali a cui oggi si è sottoposti quotidianamente, fenomeno che il web ha notevolmente accentuato.

4. La poesia e il limite

Confrontarsi con questo sforzo di trovare l'espressione o l'elemento linguistico più giusto per esprimere l'inconscio e quanto ancora non si comprende della realtà, in uno sforzo di significazione simile, per certi versi, a quello che fa uno psicoanalista nelle sedute col proprio paziente o a quello che si verifica in certe pratiche meditative, significa anche confrontarsi costantemente con l'idea di un limite alla

possibilità di uno sfogo emotivo tramite la scrittura (“l'immediatismo” di cui parlava Fortini). Da un punto di vista psicoanalitico, l'idea del limite è un'idea salutare per lo sviluppo psichico individuale: confrontarsi col limite significa, per l'individuo che cresce, trovare strade interiori alternative per soddisfare i propri desideri, tollerare la frustrazione dell'attesa e quindi sviluppare capacità cognitive di controllo di sé e di soddisfazione posticipata o indiretta di quei desideri attraverso la fantasia, l'immaginazione, lo sviluppare teorie e pensieri per spiegarsi quanto accade, il trovare nuove e più proficue vie di soddisfacimento. Significa, in sostanza, stimolare la crescita del pensiero.⁵

In questo senso, mi piace pensare alla scrittura poetica come a una via per allenare la mente a trovare nuovi modi di vedere la realtà — proprio come fa ogni persona dinanzi ai limiti e alle frustrazioni che inevitabilmente subisce nel corso della crescita — nuovi modi di concepire le proprie sensazioni interne, resistendo alle tendenze più dispersive della mente che tendono invece a trovare la via più breve alla realizzazione di qualcosa per appianare immediatamente la tensione mentale connessa al confronto tra l'Io (e i suoi desideri) e la realtà. Coltivare il pensiero significa quindi lavorare interiormente per definire se stessi e la propria visione della realtà, resistendo alla tendenza semplificante e omologante della società (per rifarmi ancora a Fortini). Per questo è possibile dire che lo sforzo della scrittura poetica ha delle connotazioni etiche oltre che estetiche. Esse si riferiscono alla valorizzazione dell'individualità di chi scrive, che ha a che fare col suo inconscio, e allo stimolare le funzioni migliori, più evolute e mature della mente. Nello specifico, la scrittura poetica può raggiungere questo fine attraverso un confronto serrato

⁵ Sulla nascita dell'Io e della funzione cognitiva del pensiero attraverso la tolleranza della frustrazione si veda S. Freud (1922), *L'Io e l'Es*, Bollati Boringhieri, Torino 1985.

con l'idea di quel limite costituito dalle regole formali entro cui il poeta prova a dire ciò che sperimenta e sente dinanzi alla realtà. Anche la scrittura in prosa, del resto, si confronta con un limite, nel momento in cui si pone l'obiettivo della chiarezza, della consequenzialità e della coerenza logica (evitando quindi un dire disordinato, confuso e oscuro). La poesia lo fa invece ponendosi il limite formale dato dalle configurazioni metriche, retoriche, foniche e strutturali a cui ogni poeta decide di obbedire (o di contrapporsi), dalla necessità di superare l'andamento razionale del discorso tipico della prosa cogliendo o elaborando un significato attraverso strumenti linguistici diversi (si pensi alla ripetitività delle rime, al ritmo dei versi, alle analogie ecc.). Anzi, potrei dire che la poesia è il discorso umano che avviene nella tensione creata costantemente dal rapporto tra questi vincoli formali e la necessità di libera espressione di chi scrive, tra l'inconscio e le sue tensioni e la necessità di un adattamento al reale, di una condivisione pubblica e collettiva di quanto scritto.

La parola digitale e la poesia, prime questioni

di Guido Cavalli

1. La parola e il segno

C'è un'infanzia della parola, di cui tutti abbiamo una memoria vaga eppure persistente. È il tempo della parola senza scrittura, che il segno successivamente ricopre e rende inattingibile, incomprensibile.

Non esiste più, per noi, una parola non scritta. Quando noi pensiamo il significato di una parola, è già la scrittura del significato, la sua fissità ciò che noi vediamo e attingiamo. E anche quando insegniamo al bambino le sue prime parole, quelle sono già articolazioni alfabetiche, anticipazioni sillabiche. Con la scrittura noi abbiamo imparato a circoscrivere le parole, a decifrarle¹. Solo nella scrittura ne abbiamo visto l'interezza e abbiamo esperito per la prima volta, pur inconsapevolmente, la differenza tra parola e linguaggio.

È come se la scrittura avesse delimitato lo spazio del linguaggio assegnato all'uomo. Ovvero, è come se la scrittura fosse l'artificio attraverso cui l'uomo si è installato nel linguaggio, cercando di appropriarsi del potere del linguaggio, con la volontà di istituire un rapporto autonomo con i significati, a prescindere dall'apertura del senso, cercando di mantenere sempre disponibile, sempre presente quel dire, quel nominare con cui il linguaggio ci apre al mondo. Anche quando il linguaggio tace, nella scrittura noi abbiamo trattenuto il suo dire, trascritto nel

¹ Cfr. per es. Carlo Sini, *Opere, Volume III - La Scrittura e i saperi, Tomo I - L'alfabeto e l'Occidente*, Jaca Book, Milano 2016, § 84, p. 87

detto. Abbiamo guadagnato una nostra autonomia, una soggettività. Rimanere ancora nella precarietà dell'apertura del senso sarebbe una rinuncia all'autonomia ovvero alla libertà che l'uomo sente vitale, irrinunciabile. La direzione della ragione è una ricerca (linguistica, logica) di questa autonomia, ovvero della possibilità di darsi da sé le condizioni della propria esistenza, negando, invertendo la forma dativa, creaturale, dell'esistenza nella sua gratuità, fragilità, provvisorietà.

Allo stesso tempo, questo percorso comporta un allontanamento: dalla possibilità di ascoltare la parola nel suo momento nascente, di trattenerci nello spazio, nell'arco di quel movimento linguistico che precede il significato. Certo, si tratta di una rinuncia che, a paragone degli esiti del percorso, appare in definitiva trascurabile. Ma nonostante tutto, "l'uomo non è del tutto storico"² e il linguaggio non è solo artificio.

Come una risonanza, attorno alla scrittura continuano a rimanere diversi ambiti, diversi margini che testimoniano pur indirettamente la differenza tra scrittura e linguaggio. Sono le forme "arcaiche" del discorso, il cui contenuto è meramente ridondante, ma che costituiscono la memoria involontaria, fossile preistorico di uno spazio antecedente del linguaggio: sono il teatro e il mito, il rito e la poesia. (Un discorso a parte varrebbe per la musica, che qui non è possibile trattare. Qui basti ricordare quello che scriveva Pound: "I poeti che non s'interessano alla musica sono, o diventano, cattivi poeti". Uno stereotipo, come disse Adorno? Ma "lo stereotipo dell'essenza musicale della poesia" è tale fin quando rimane incompresa l'essenza musicale del linguaggio).

I significati, formali e sostanziali, che da essi è possibile estrarre sono occasione di studio antropologico, collezione di exempla storiografici, esercizi immaginativi

² Benedetto XVI, *Incontro con il clero della diocesi di Roma*, marzo 2006

dell'inconscio artistico, ovvero reperti talvolta intermedi e irrilevanti, talvolta parziali ma utili da trascrivere all'interno del movimento autonomo del Discorso, pur alterandone e falsandone irrimediabilmente la forma.

Eppure, ogni volta che il presente della parola sembra mancare di radice, sembra galleggiare sulla superficie dell'arbitrarietà dei significati o cristallizzarsi (istituzionalizzarsi, direbbe Illich) nelle tautologie del già detto, talvolta ci sporgiamo ancora verso quel tempo, cercando di riattingere al movimento nascente della parola, cercando di ripensarne in senso contrario il logos, con un gesto il più intenso possibile, che cerca di tenere insieme evocazione e intuizione, e risalire dai *grammata* verso la *phoné*.

2. La parola e il suono

Tu leggi. A bocca chiusa. Articolando interiormente le sillabe attingi al significato delle parole. Lo strumento della scrittura e la pratica della lettura interiore costituiscono l'epicentro del tuo rapporto con la parola, ciò rispetto a cui tutte le altre pratiche si irraggiano: la definizione dei significati, la loro continuità nel tempo, la loro diffusione, e poi il confronto e lo scambio tra conoscenze, esperienze, oggetti o abitudini del linguaggio.

Ma se ci fai caso (anche se di solito non ci fai caso, è un dettaglio secondario) ti accorgi che inevitabilmente persiste anche un suono. O meglio, è una eco lontana, è solo l'aura di un suono. Eppure non riesci a cancellarlo. Anche nel silenzio della tua mente, anche se inutile rispetto all'azione di ritrovamento e ricostruzione di un significato al quale è finalizzata la tua azione di lettura, tuttavia questo fantasma sonoro persiste. Non riesci a eliminarlo.

Perché le parole hanno un suono anche quando le leggo mentalmente? È un riflesso mnemonico involontario?

Quando vedo un dipinto o una fotografia di un fiume però non sento il rumore della corrente. Perché esiste l'immagine del fiume ed è diversa dal suono del fiume. Quindi la parola non è un'immagine, è un segno, che io non vedo ma leggo e nel leggerla ripercorro il suo avvenimento che è nel suo suono. Se una parola non risuona non è pronunciata. Se una parola non è pronunciata non è letta, e rimane inaccaduta, insignificante³.

Il suono delle parole resta un limite discreto e tuttavia nostalgico, un richiamo del linguaggio. Qualcuno lo sente più prossimo e toccante. La poesia è sicuramente questo tentativo di sporgersi dalla parola verso il suono. Tutti i suoi gesti, tutte le sue forme lo testimoniano: la rima e l'assonanza, il verso e il metro. La poesia accade perché il suono delle parole sembra distrarci dal significato, sembra indicarci la possibilità di esperire qualcos'altro, di percepire qualcos'altro rispetto al detto, e accedere ad altre leggi che regolano il comporsi, il riguardarsi delle parole, diverse dalla sintassi e dal significato lineare e logico del discorso. Prima di scegliere qualsiasi contenuto, qualsiasi manifesto estetico o etico o persino ideologico, militante, il poeta è colui che sceglie di seguire questa strada inferiore nel suo rapporto con il linguaggio, e di cercare di raggiungere poi qualsiasi espressione o contenuto del suo dire, attraverso queste forme secondarie e eccentriche⁴.

Questo è il gesto, o almeno è uno dei gesti principi di questo tentativo: qui si ritrova la ragione di tutto il suo controsenso, della sua ambiguità, della sua divagazione rispetto alla logica del discorso, e soprattutto qui si ritrova tutta la sua attenzione alla componente preistorica,

³ Gianni Carchia, *La favola dell'essere. Commento al Sofista*, Quodlibet, Macerata 1997, § 15, *L'essere: una "vocale"*, p. 85

⁴ Accetto che questa visione della poesia sia eminentemente *lirica*, affermo infatti che ciò che oggi chiamiamo lirismo sia la prosecuzione della strada maestra della poesia, ovvero quella che ne conserva l'eccezionalità e la ragion d'essere rispetto alle altre forme del linguaggio.

materiale e temporale della parola (suono, durata, ritmo), alla parte meno significativa ma più antica della parola, che nella sonorità ancora emerge e ancora mostra il suo legame con la vocalità ovvero con la dimensione di apertura del linguaggio. Qui si sofferma il poeta, qui ricerca l'oscillazione, la dispersione, la risonanza della parola e qui fa esperienza di tutte le altre forze e forme con cui le parole si riguardano (somiglianze sonore, famiglie timbriche, genealogie etimologiche, cellule ritmiche⁵) diverse e interferenti con quelle manifeste e immediate.

Per questo il poeta cerca di isolare il più possibile la parola, di centellinare e di dare un peso ad ogni singola parola, perché ciò che gli interessa è proprio l'accadere della parola, ovvero poter percepire il preesistere della parola non ancora scritta, e ciò che nella parola è dire senza segno, dire con il suono, il ritmo, il tempo, il silenzio, dire con tutto ciò che della parola non è ancora *detto* ma è già linguaggio. Per questo il poeta tenta (ma è un tentativo di per sé impossibile) addirittura di ripercorrere lo spazio tra scrittura e voce, tenta di precedere la parola scritta, di separare parola e scrittura sulla pagina (tutto quel vuoto accanto alle parole, a cosa serve?). (E questo suo tentativo non ha bisogno di uno spazio separato e protetto? È possibile tentare tutto questo sullo schermo di una pagina Facebook?).

Per questo la poesia parla sempre, inevitabilmente, di passato⁶ e di natura⁷, tenta la memoria di ciò che rimane indietro, di ciò che resta da dire, verso la preistoria del linguaggio, verso lo spazio disabitato del mondo, che sta tutto dentro quella dimensione sonora che è la soglia

⁵ Dell'origine della forma fondamentale della poesia, il verso, come esperienza della differenza tra parola e linguaggio, cercherò di parlare altrove.

⁶ Jacob Taubes, *Le Tesi di filosofia della storia di Walter Benjamin*, in *Il prezzo del messianesimo*, Quodlibet, Macerata 2017, p. 89.

⁷ Martin Heidegger, per es. *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1990, p. 208.

dell'annientamento del linguaggio, dove possiamo sperare di rinvenire l'impossibile ricordo prenatale di un linguaggio *musivo*, linguaggio ricevuto ma non ancora posseduto, linguaggio senza scrittura.

3. Il rovesciamento di Fortini

Questo veloce excursus onto-poetico (per brevità fastidiosamente apodittico), solo per arrivare a cogliere il senso radicale della provocazione di Fortini che ho scelto come innesco alla riflessione sullo stato della poesia:

La «verità» dell'universo tecnologico (di prodotti, profitti e merci) non consiste, oggi è chiarissimo, nella massificazione temuta dai pensatori e dagli utopisti della prima metà del secolo ma nel suo contrario, nell'onirismo e nell'immediatismo, che sono stati rivestiti di dignità etico-politica man mano che si introducevano nella percezione spazio-temporale del quotidiano.

Il Surrealismo (che nel suo avanguardismo è esito moderno dell'arte come svelamento, vero *theorein*, profezia) elesse l'onirismo poetico (e l'immediatismo come evidenza acefala dell'irrazionale) a gesto rivoluzionario, perché vedeva in esso ciò che più di ogni altro poteva interrompere e rimanere estraneo, anzi andare contro e liberare gli uomini dal vincolo logico del discorso della Storia, ovvero quel Discorso di potere costruito e perpetrato attraverso l'autonomia dei significati, la tecnica dei segni.

Ma ora è il Discorso che parla e persuade per inconscie allusioni, poetiche suggestioni, subliminali impressioni, magnetiche fascinazioni. Il livello del significato è divenuto motile, contraddittorio, negoziabile. La non verità vale come la verità, a seconda delle circostanze e dei contesti. Il medium è il messaggio, così pare.

Ora, la verità “dell’universo tecnologico” si rovescia “nel suo contrario”: l’onirismo e l’immediatismo – ovvero lo scuotimento dei significati capace di produrre ancora quel distacco tra *grammata* e *phoné* attraverso cui esperire la differenza nascente tra parola e linguaggio – diventano, “rivestiti di una dignità etico-politica”, l’innocua giostra di significati che ruotano tutti dentro l’intero del Discorso, dispositivi tra i dispositivi della macchina-verità, scorciatoie metalinguistiche dell’algoritmo.

Questo ciò che Fortini ha visto: un’inversione di senso. Se da Aristotele in avanti il linguaggio è un movimento, dunque un senso, che dal *phoné* muove verso il *logos* attraverso la parola articolata, i *grammata* (e dunque già la scrittura), e la poesia è, nel linguaggio, quel gesto di rammemorazione, di ascolto della *phoné* che ancora e necessariamente risuona in ogni *grammata* – ora la poesia (anche la poesia) si allontana dal luogo della differenza tra parola e linguaggio per abitare sempre più inconsapevolmente solo l’immagine della parola, che non è più la voce silenziosa (*aneu phoné*) dell’interiorizzazione della parola nella lettura, nella parola trascritta nel segno, ma l’interiorizzazione della parola nella tecnica, nell’“universo tecnologico”.

4. L’“universo tecnologico”

Soffermiamoci su questa espressione, “universo tecnologico”, assolutamente cogente. Infatti, perché il rovesciamento sia possibile, è necessario che ciò che si rovescia sia costituito come intero, come *tutto*, come totalità.

La modernità è l'epoca in cui la vita ha sostituito la lettera: tutto è senso e interpretazione, dal momento che non c'è più nulla da interpretare⁸.

La totalità iscrive tutto in sé e cancella ogni riferimento al fuori di sé. Ma questo è l'esito di quel movimento di sovrapposizione tra segno e parola che il logos persegue da sempre, la decisione iniziale direbbe Heidegger, la preconditione per la trascrizione di tutto il senso, della "verità", dice invece Fortini, all'interno della logica del sistema, dell'universo della tecno-logia.

In questo senso la modernità è il compimento della storia del logos, del progetto di oggettivazione della cosa del pensiero. Così Sini parafrasando Heidegger:

Ora assistiamo alla fine di questa storia. Di fatto nessuno elabora più un grande sistema metafisico. Perché? È forse questione di decadimento, di impotenza? Non si tratta di questo. Si tratta del fatto per cui la filosofia giunge al suo *compimento*, cioè si raccoglie nella sua estrema possibilità. Giungere alla fine (*Ende*) per la filosofia significa compiere la totalità del suo circolo rivelativo, raccogliendosi nel suo luogo (*Ort*)⁹.

La fine della storia, la totalità del logos è apparsa: è Verdun, è Hiroshima, è Auschwitz, è Kolyma, è l'annichilamento dell'uomo in tutti i suoi sembianti (dal proletario all'automa), è l'ombra dell'orizzonte ultimo, la cui proiezione si modifica continuamente pur rimanendo sempre visibile in lontananza (oggi è l'apocalittica del *climate strike*).

Il tema della fine del mondo è apparso più volte nella storia della cristianità e in ogni tempo sono comparsi profeti che annunciavano come prossimo l'ultimo giorno. È singolare che oggi questa funzione escatologica, che la chiesa ha lasciato

⁸ Gianni Carchia, *La scienza senza simboli. Filosofia e conversazione*, in *L'amore del pensiero*, Quodlibet, Macerata 2000, p. 86.

⁹ Carlo Sini, op. cit., p. 120

cadere, sia stata assunta dagli scienziati, che si presentano sempre più spesso come profeti, che predicono e descrivono con assoluta certezza le catastrofi climatiche che porteranno alla fine della vita sulla terra. Singolare, ma non sorprendente, se si considera che nella modernità la scienza si è sostituita alla fede e ha assunto una funzione propriamente religiosa – è, anzi, in ogni senso la religione del nostro tempo, ciò in cui gli uomini credono (o, almeno, credono di credere)¹⁰.

Il pieno dispiegarsi dell'autonomia delle scienze e della specializzazione «è oggi in tutti gli ambiti dell'essente. Esso sembra essere la semplice dissoluzione della filosofia, ma in verità ne è precisamente il compimento». E anche le discipline umanistiche, anche la letteratura e l'arte, anche la poesia sono coinvolte in questo movimento, perché è il movimento della parola ciò che esso primariamente riguarda.

Il tratto finale del compimento della filosofia [...] assume la figura della “scienza empirica dell'uomo”, cioè delle scienze umane (psicologia, antropologia, logistica, ecc..). Esse assumono l'intenzionalità “umanistica” che è all'origine stessa della filosofia, della domanda socratica (che separa l'uomo dal mondo degli Dei, cioè dal mondo) e dalla platonica “strategia dell'anima”. [Ma] tutte le scienze particolari sono così pilotate, in ultima istanza, dalla cibernetica. Essa trasforma il linguaggio in uno scambio di informazioni¹¹.

Il logos ora appare come totalità e allora il senso della parola, la direzione di provenienza della parola si è invertito, non più dalla voce verso il segno, ma dalla totalità al codice. Noi abbiamo riscritto la parola come codice perché abbiamo già ripensato il linguaggio come totalità di

¹⁰ Giorgio Agamben, *Sulla fine del mondo*, https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-sulla-fine-del-mondo?fbclid=IwAR3qSCMob_S6Yrt2oItSwcik3GpFdJ2kTeRsk7TkSVNaHnAioP7KKpoLNU0

¹¹ Carlo Sini, op. cit., p. 121

sensu, e il nostro accesso al linguaggio come potere, come disponibilità del senso. Questo è il tratto fondamentale della digitalizzazione del linguaggio, ovvero della trascrizione della parola in numero — parola digitale.

Dal linguaggio alla parola, il senso ha tracciato due strade, due *segni* attraverso cui venire: la lettera e il numero. Ma essi non sono né simmetrici né contigui. La dialettica tra i due agisce continuamente nella storia del pensiero e della parola. In questo momento è il logos come numero che tenta la sua azione più radicale, la decodificazione, la digitalizzazione della parola stessa¹².

Il discorso heideggeriano sulla tecnica, coi suoi fastidiosi toni fatali e passatisti, coi suoi ridicoli accenti arcadici e hebeliani sembra ora del tutto superato se non vediamo in cosa esso stesso si è evoluto: il discorso sulla macchina calcolante, ovvero su ciò che è divenuto la “mente autonoma” di quella iniziale strategia platonica dell’anima, lo spazio di quel il logos che pensa se stesso come calcolo informatico e coerentemente a ciò esegue la “realizzazione programmatica dell’universale nell’uomo e nella natura”. Così è già superata la distinzione tra online e offline: non perché ormai appaia goffa e caricaturale la distopia di un mondo oppresso dalle macchine o di un’umanità irretita in alienanti paradisi virtuali, ma perché è ormai assunto che il segno che le scrive entrambe (mondo online e mondo offline) è il numero, e dunque la loro distinzione è solo sintomatica, prospettica.

5. La parola digitale come numero

Ma davvero la poesia c’entra in tutto questo? Assolutamente sì, perché se l’inclusione della poesia in questo processo può sembrare accidentale, di certo

¹² Ivi, p. 102.

marginale quanto agli effetti, invece è cruciale e intimo alla sua logica. Forse da un punto di vista esteriore è del tutto trascurabile, ma è esiziale per quei pochi che devono se stessi alla poesia e per quello (poco? tanto?) che alla poesia si deve.

Lo ha intuito Fortini con la lucidità che gli era propria — con la quale egli vedeva e diceva cose che andavano persino oltre, e contraddicevano il suo stesso apparato ideologico e critico: per operare questo rovesciamento, infatti, la “verità dell’universo tecnologico” ha fatto perno esattamente su ciò che era proprio della poesia. Per due ragioni. Innanzitutto perché la poesia è il tallone d’Achille, la breccia, il luogo dov’è più debole il legame tra parola e segno, e solo reciso quello diventa possibile introdursi sotto la pelle della parola e agire per compiere il cambiamento di stato, di natura della parola che è il progetto del logos: quello di trascrivere finalmente la parola nell’altro segno, nel numero.

Ecco perché l’apparato sensitivo dell’algoritmo si “rovescia” e poi dilaga, espandendo esponenzialmente le maglie della sua rete per arrivare a rilevare i moti più evanescenti e istintivi, puntiformi e reattivi del nostro comunicare: like e dislike, love e hate. Riducendo la parola a schiuma superficiale muoiono tutte le radici, tutto cola nel filtro del computo, la semantica diventa statistica, occorrenza e ricorrenza, zero e uno.

La seconda ragione è che il contenuto proprio della poesia è l’esperienza del linguaggio¹³, l’esperienza della forma del linguaggio. E se la poesia accetta (o subisce) il baratto, la sostituzione di questo luogo originario, allora in quale altro sarà possibile accedervi (nella parola)? Se dietro la parola poetica non c’è più lo spazio *naturale* (fisico, nascituro della *fusis*), l’esperienza della differenza tra parole e linguaggio diventa inattingibile. Anzi, l’esperienza tout court diventa inattingibile, perché finalmente il progetto del logos ha

¹³ Carlo Sini, *L’immemorabile e la parola poetica*, in op. cit., p. 421.

trasportato l'esperienza il più possibile lontano dall'uomo: negli strumenti e nei numeri¹⁴.

6. La parola digitale come immagine

Ora la parola, che come parola scritta era pur sempre trascrizione di un suono, come parola numerica, parola digitale diventa immagine.

Il linguaggio, soprattutto, è minacciato dalla virtualità di questa sempre più dominante manipolazione visiva dei miei pensieri [...]. Devo lottare per evitare che i miei sensi vengano inghiottiti da un mondo di *visiotipi* [...]. La meccanizzazione dell'immagine [...] fa dimenticare alla gente quante immagini interferiscano con lo *sguardo* [...]. Ora si può concepire lo sguardo come quello di una videocamera; la veduta satellitare della terra può essere scambiata per una veduta reale, come se quello fosse un punto di vista umano possibile¹⁵.

La parola che si fa immagine appare sullo schermo. Lo schermo separa le cose e le trattiene oltre, in sé. Tutto accade dentro lo schermo, oltre lo schermo, lontano da me. È importante capire la differenza ontologica tra la superficie della pagina e la superficie dello schermo. È l'opacità della pagina che mi permette di immaginare, di pensare, e permette alle parole di radunare il mondo qui, presso di me, ed essere presente nello spazio invisibile del linguaggio. Il libro è assolutamente *offline* ma per questo fa essere presente il mondo, mentre ciò che io vedo online, oltre la trasparenza dello schermo è fuori dal mondo. Ciò che leggo sulla pagina è nel linguaggio che io abito e dico mondo, è parte del mio esserci, mi mostra tutto ciò che può essere prossimo, tutto può parlarmi e riguardarmi. L'online al

¹⁴ Giorgio Agamben, *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 1978, p. 11

¹⁵ Ivan Illich, *I fiumi a nord del futuro*, Quodlibet, Macerata 2009, p. 157

contrario mi rende passivo spettatore di lontananze intangibili, separate da uno schermo invisibile ma invalicabile.

La disincarnazione, che a prima vista sembra davvero assurda, sta raggiungendo un secondo livello che posso chiamare soltanto algoritmizzazione o matematizzazione. Le persone annullano la propria natura sensuale, proiettandosi *in abstracta*¹⁶.

La scrittura cercava di dare un corpo artificiale alla voce, un segno, voleva essere raffigurazione di ciò che si sente, quindi raffigurazione di qualcosa di invisibile. In questo, la scrittura è qualcosa che lo sguardo non deve attraversare, perché non rappresenta, anzi fa apparire. Nella scrittura lo sguardo resta sulla pagina, opaca, e oltre noi sappiamo che non c'è nulla da vedere, oltre c'è solo un significato. L'opacità della pagina non è un mezzo ma un limite, noi scriviamo *sulla* pagina non c'è oltre alla pagina, ovvero oltre alla pagina c'è l'oltre del mondo, della storia, c'è la visione (*theorein*) della mente, e al tempo stesso c'è tutto ciò che noi vogliamo dire e cerchiamo di dire perché non siamo. C'è ciò che il poeta dice *natura*.

Invece nel guardare attraverso la parola digitale — oltre la trasparenza dello schermo — noi accediamo all'immagine disincarnata del mondo, alla sua piena decifrazione algoritmica. Noi non scriviamo sullo schermo, davanti allo schermo noi digitiamo dei comandi che fanno apparire delle immagini-parole sullo schermo.

Mentre nella scrittura la fissità della parola è ancora un segno, e scrivere la parola è esperienza del segno, ed è cancellabile in quanto segno, e nella parola cancellata noi vediamo ancora ciò che rimane della parola una volta cancellato il suo significato, vediamo che anche cancellato il suo significato la parola rimane per il suo ex-sistere, il suo emergere dal linguaggio che è prima del suo segno, nella

¹⁶ Ivi, p. 221

parola digitale tutto questo diventa implicito, la parola si digita oppure si annulla, appare come immagine oppure scompare come nulla.

Il fatto che la macchina e non la mano produca la parola, e della macchina (accesa o spenta) sia debitrice l'esistenza della parola e a noi manchi la possibilità di ritrovarla ancora esistente una volta riaperta la pagina del libro, perdurante nel tempo, negli anni, sullo scaffale, è il marchio di una compiuta espropriazione e di una definitiva riprogrammazione delle parole verso la funzione allegorica e astratta del codice, quale immagine atta ad essere trascesa, scavalcata nell'inseguimento allegorico del senso¹⁷ e per questo passibile di un continuo aggiornamento, refresh, sovrascrittura, e giustificata, memorizzata oppure annullata a partire dalla sua efficacia (quantitativa o qualitativa, in termini di numero di visualizzazioni, accessi, condivisioni). In questi molteplici aspetti noi constatiamo che ciò che lo schermo ci mostra è un linguaggio che non è più presso di noi, non è il linguaggio che abitiamo, ma è il linguaggio di un altro soggetto — la macchina. La soggettività della macchina appare nel momento in cui si frappone tra noi e la parola, è il mezzo, lo schermo appunto, l'in-mediato della nostra parola.

7. Alcune domande per la poesia

Così la parola diventa, infine, davvero cosa senza suono. Metti in *mute* il tuo smartphone. Senti come sono finalmente silenziose le parole che ora s'illuminano sullo schermo?

Sì, lo sento. Forse è così. E quindi? Quindi io penso che il problema che la poesia affronta oggi sia essersi lasciata

¹⁷ Silvia Vizzardelli, *Battere il tempo. Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévitch*, Quodlibet, Macerata 2003, p. 12.

catturare in pieno da questo processo, non essere riuscita a rimanerne ai margini, salvaguardare la sua eccezionalità, che è innanzitutto il suo senso contrario in seno al divenire della parola, il suo ritornare indietro (tentativo di sporgersi verso la dimensione musiva) anziché andare verso l'adempimento logico della parola. Avere smesso di pensare la pratica della poesia come diversa da una delle molteplici "narrazioni empiriche dell'uomo".

Come è avvenuto nel passaggio tra oralità e scrittura, un domani ci renderemo conto che ora sta avvenendo il passaggio tra la scrittura come artificio e la scrittura come calcolo. Pensare che la poesia sia estranea a questo processo è evidentemente ingenuo. Pensare che sia indifferente al suo esito è ingeneroso e vile.

L'avvento della poesia sui social è solo il sintomo esteriore ma quanto mai significativo di questa annessione della parola poetica alla logica della parola cibernetica. Non si tratta dunque di stigmatizzarla e forse nemmeno di evitarla, ma di comprenderne il significato certamente. E domandarsi onestamente: esistono luoghi e pratiche da cui la poesia per preservare se stessa deve distinguersi, deve astrarsi? Davvero in quel momento, con il cellulare in mano, scorrendo tra un gossip e una fake news, noi stiamo cercando di ascoltare una parola nascente?

La poesia deve tornare al pensiero, alla domanda della parola. C'è ancora una domanda di parola? C'è ancora ricordo dell'esperienza della voce, della vocalità della parola come condizione di evenienza del linguaggio?

È una questione di onestà, di rigore, nulla di più. È uno scrupolo, un'attenzione di cui però siamo interamente responsabili. Se lo spazio patico (poetico e patetico) viene occupato da un'altra logica allora la poesia non deve forse rimettersi in cammino, allontanarsi, cercare un altro margine, ma non per presunzione e allure fatale, ma per umile consapevolezza di sé?

La risposta che in molti danno: oggi è così, bisogna imparare a starci dentro – secondo me è una risposta molto pericolosa. Possibile che tutta l’attenzione e la cura che mettiamo nelle parole quando cerchiamo di fare poesia, possa interrompersi all’improvviso e accontentarsi, anzi quasi inseguire le più meccaniche routine del contemporaneo? Io credo che chi cerca di fare poesia non dovrebbe mai esimersi da una severa custodia dei gesti che compie, e dove li compie, perché la storia del linguaggio passa attraverso i gesti che noi facciamo con le parole. E se qualcosa modifica radicalmente lo statuto della parola — se non è la poesia a avvertire e sorvegliare questo mutamento chi potrebbe farlo?



Illustrazione di copertina di Andrea Bovaia: Difese, 2019

Gli Autori

LUCA ARIANO (Mortara - PV 1979) vive a Parma. Di poesia ha pubblicato: *Bagliori crepuscolari nel buio* (Cardano 1999), *Bitume d'intorno* (Edizioni del Bradipo 2005), *Contratto a termine* (Farepoesia 2010, Qudu 2018) e *Tracce nel fango* (Ultranevecento, 2011) oltre a testi presenti in antologia. Ha curato *Vicino alle nubi sulla montagna crollata* (Campanotto 2008) e *Pro/Testo* (Fara 2009). Nel 2012 per le Edizioni d'If è uscito il poemetto *I Resistenti*, scritto con Carmine De Falco, tra i vincitori del Premio Russo - Mazzacurati. Collabora a riviste e fa parte di Ultranevecento. Nel 2014 per Prospero Editore ha pubblicato l'e-book *La Renault di Aldo Moro* con una prefazione di Guido Mattia Gallerani. Nel 2015 per Dot.com.Press-Le Voci della Luna ha dato alle stampe *Ero altrove*, finalista al Premio Gozzano 2015. Nel 2016 presso la Collana Versante Ripido/LaRecherche.it è uscito l'e-book di *Bitume d'intorno* con una nota di Enea Roversi. Nel 2018 per Qudu è uscita una nuova edizione di *Contratto a termine* con la prefazione di Luca Mozzachiodi. Sue poesie sono tradotte in francese, spagnolo e rumeno.

ALBERTO BERTONI è nato a Modena nel 1955 e insegna Letteratura italiana contemporanea e Prosa del Novecento nell'Università di Bologna. In poesia, dopo una serie di opuscoli, libretti, *plaquettes* inaugurata nel 1981, ha esordito con il volume *Lettere stagionali* (Book Editore, 1996, con una nota di Giovanni Giudici), a inaugurare una sequenza di sette libri, conclusa fino a oggi da *Traversate* (SEF, Firenze 2014, prefazione di Paolo Valesio). Tra loro, spiccano le tre edizioni di *Ricordi di Alzheimer* (2008, 2012, 2016), pubblicate da Book e accompagnate da una poesia in versi pavanesi di Francesco Guccini e da una nota critica di Milo De Angelis. Suoi testi sono stati tradotti in russo, inglese, francese, ceco, ungherese e romeno (*Amintiri din Alzheimer. O poveste*, Eikon, Bucaresti 2017, traduzione e cura di Eliza Macadan). Una sua antologia poetica è stata tradotta e pubblicata in lingua spagnola: *El guardian del lugàr*, Biblioteca fip, Granada 2010 (traduzione e cura di Raquel Lanseros e Fernando Valverde). Per Book Editore dirige le collane di poesia contemporanea "Fuoricasa" e "Quaderni di Fuoricasa"; per il Corsiero Editore la collana "Strumenti umani". Sul versante critico, è autore dell'antologia di poesia contemporanea *Trent'anni di Novecento* (Book, 2005). E a lui si devono diversi articoli, interventi militanti, saggi e volumi di argomento novecentesco. In particolare, conviene ricordare i libri curati per le edizioni del Mulino, dai *Taccuini 1915-21* di Filippo Tommaso Marinetti (1987) al lavoro metrico *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano* (1995), fino al "manuale" *La poesia. Come si legge e come si scrive* (2006), a *La poesia contemporanea* (2012) e a *Poesia italiana dal Novecento a oggi* (2019), cui si possono aggiungere le monografie dedicate a Giovanni Giudici (2001) ed Eugenio Montale (2014), pure editate da Book, oltre a *Scrittori da un ducato in fiamme* (2016), pubblicato dal Corsiero e dedicato a Silvio D'Arzo e

Antonio Delfini. Per i “Meridiani” Mondadori ha curato nel 2010 l’edizione dei *Romanzi* di Alberto Bevilacqua.

ANDREA BOVAIA nato a Parma il 20 gennaio 1984, di venerdì. Lavora come macchinista teatrale e costruisce scenografie soprattutto per Teatro delle Briciole, Teatro Regio di Parma e Laboratorio Costruzioni Leonardo. Ama disegnare e dipingere sui muri con lo pseudonimo Taxi.

GIULIANO LADOLFI (1949) ha pubblicato quattro raccolte di poesia. Ha fondato la rivista di poesia, critica e letteratura «Atelier» (1996). Si è occupato in modo particolare di poesia del Novecento con circa 70 monografie. Ha curato *L’opera comune, antologia di 17 poeti nati negli Anni Settanta* (1999). Per Interlinea ha pubblicato 15 studi, tra cui *Per un’interpretazione del Decadentismo, Guido Gozzano Postmoderno* e il saggio di estetica *Per un nuovo umanesimo letterario*. Nel 2010 ha fondato la casa editrice che porta il suo nome e nel 2015 ha pubblicato il saggio *La poesia del Novecento: dalla fuga alla ricerca della realtà* (5 tomi). Per AltitaliaTV ha curato per dieci anni diverse rubriche televisive. Collabora con la pagina della cultura del quotidiano *Avvenire*.

GIAN RUGGERO MANZONI è nato nel 1957 a San Lorenzo di Lugo (RA). Poeta, narratore, pittore, teorico d’arte, drammaturgo ha soggiornato per lunghi periodi in Belgio, in Francia e in Germania, dove ha frequentato quegli ambienti artistici. Nei primi anni ‘80 è stato redattore della rivista “Cervo Volante” di Roma, diretta da Achille Bonito Oliva ed Edoardo Sanguineti. Ha insegnato Storia dell’Arte presso l’Accademia di Belle Arti di Urbino. Ha curato, assieme a Valerio Magrelli, la Sezione Poesia per “Arte allo Specchio”, Biennale di Venezia 1984. Ha diretto le riviste d’arte e letteratura “Origini” e “ALI”. Ha al suo attivo oltre 45 pubblicazioni con case editrici come Feltrinelli, Il Saggiatore, Scheiwiller, Sansoni, Diabasis, Moretti & Vitali, Raffelli, Skirà/Rizzoli, Guaraldi, Matthes & Seitz Verlag (in Germania e per i paesi di lingua tedesca), Emede (in Argentina e per i paesi di lingua spagnola).

MARCO NICASTRO vive e lavora a Padova. Da anni si occupa di psicoanalisi, poesia, scrittura. Ha pubblicato le raccolte poetiche *Trasparenze* (Oedipus, 2013) e *Visioni e introspezioni* (Ladolfi, 2017), la raccolta di prose *Scatti della memoria* (Eretica, 2018), i saggi *Il carattere della psicoanalisi* (Psiconline edizioni, 2017), *Pensieri psicoanalitici* (Polimnia Digital Editions, 2018), *La resistenza della scrittura* (Ladolfi, 2019). Suoi articoli di argomento letterario e psicoanalitico sono apparsi sulle riviste culturali online *Tysm*, *Psychiatryonline*, *Le parole e le cose*, *Kasparhauser*, *La Balena Bianca*, *Cultweek*, *Atelier*, *Il lavoro culturale*.

ANDREA PONSO dopo la laurea in teoria della letteratura a Padova e il dottorato di ricerca in lingue e letterature comparate (Macerata), si è dedicato agli studi teologico-liturgici all’Istituto di Liturgia Pastorale di S. Giustina (Padova). Ha fatto parte per molti anni del comitato scientifico del Monastero di Camaldoli. È autore di testi di critica, teologia e poesia in varie riviste. *I ferri del mestiere*, il suo ultimo libro in versi, è apparso

ne Lo Specchio Mondadori (2011), mentre Il Saggiatore ha ospitato la sua nuova versione commentata del *Cantico dei cantici* (2018). Con le Edizioni San Paolo ha pubblicato *Qohelet o del significante. Proposta di interpretazione mistagogica* (2019).

CLAUDIO RISÉ (Milano, 1939) è uno scrittore, giornalista, docente universitario e psicoterapeuta italiano di formazione e orientamento psicoanalitico junghiano (iscritto all'Ordine degli psicologi della Lombardia). È stato fino al 2008 docente di Psicologia dell'Educazione alla Facoltà di Medicina e chirurgia dell'Università di Milano-Bicocca, e precedentemente di Sociologia della comunicazione e dei processi culturali alla facoltà di Scienze dell'Università dell'Insubria, e di Polemologia al Corso di Laurea in Scienze Diplomatiche dell'Università di Trieste. Ha scritto il romanzo breve *Parsifal* (Ed. La scuola), e saggi sul dono (*Felicità è donarsi*) sulla psicologia del maschile (*Il maschio selvatico/2*) e sulla figura del padre (*Il padre. L'assente inaccettabile*); presentando il suo metodo di lavoro terapeutico in *La scoperta di sé* (tutti con San Paolo editore). Giornalista professionista (in passato Inviato a L'Espresso, la Repubblica, Corriere della Sera, Espansione, Tempo Illustrato). Dal 2006 al 2015 è stato Presidente della Fondazione Piccolo Teatro di Milano. Dal marzo 2018 è editorialista al quotidiano La Verità con la rubrica Lo Sguardo Selvatico nell'edizione della domenica. Vive a Renon (BZ).

ELEONORA RIMOLO (Salerno, 1991) è Dottore di Ricerca in Studi Letterari presso l'Università di Salerno. Ha pubblicato il romanzo epistolare *Amare le parole* (Lite Editions, 2013) e le raccolte poetiche *Dell'assenza e della presenza* (Matisklo, 2013), *La resa dei giorni* (Alter Ego, 2015 - Premio Giovani Europa in Versi), *Temeraria gioia* (Ladolfi, 2017 - Premio Pascoli "L'ora di Barga", Premio Civetta di Minerva, Finalista Premio Fiumicino, Finalista Premio Fogazzaro) e *La terra originale* (pordenonelegge - Lietocolle, 2018 - Premio Achille Marazza, Premio "I poeti di vent'anni. Premio Pordenonelegge Poesia", Premio Minturnae, Finalista Premio Fogazzaro, Finalista Premio Bologna In Lettere, Premio Speciale della Giuria "Tra Secchia e Panaro", Segnalazione Premio "Under35 Terre di Castelli"). Suoi inediti sono stati pubblicati su "Gradiva", "Atelier", "Poetarumsilva", "Poesiadelnostrotempo", "Poesia2punto0" "Perigeion" e tradotti in diverse lingue (spagnolo, arabo, russo, francese, inglese, portoghese, macedone, rumeno). Con alcuni inediti ha vinto il Primo Premio "Ossi di seppia" (Taggia, 2017) e il Primo Premio Poesia "Città di Conza" (Conza, 2018). È Direttore per la sezione online della rivista *Atelier*.

ITALO TESTA, poeta, saggista e critico, vive a Milano. Tra i suoi libri di poesia: *L'indifferenza naturale* (Marcos y Marcos, 2018), *Tutto accade ovunque* (Aragno, 2016); *I camminatori* (Premio Ciampi - Valigie Rosse, 2013), *La divisione della gioia* (Transeuropa, 2010) *canti ostili* (Lietocolle, 2007), *Biometrie* (Manni, 2005), *Gli aspri inganni* (Lietocolle, 2004). E' compreso nell'antologia di poesia europea *Grand Tour. Eine Reise durch die junge Lyrik Europas* (Hanser, 2019). Direttore della rivista di poesia, arti e scritture *L'Ulisse*, è coordinatore del

lit-blog leparoleelecose. Insegna filosofia teoretica e teoria critica all'Università di Parma.

GUIDO CAVALLI è nato a Parma nel 1974, ma la sua famiglia è originaria dell'appennino parmense, dove ha vissuto durante l'infanzia. Ha studiato filosofia e composizione. Con lo pseudonimo collettivo di Errico Malò ha pubblicato due romanzi (*Cielo di paese*, Mobydick, 2001, e *Scaramuccia*, Mobydick, 2004), e diversi racconti per quotidiani, riviste e antologie (Guanda, MUP, Aliberti). È redattore della rivista di filosofia *Kasparhauser*, per la quale ha contribuito alla monografia *Heidegger e il nazismo 2.0* e curato la monografia *Andrej Tarkovskij: Il tempo scolpito e l'eredità perduta*. Ha pubblicato tre raccolte di versi: *Piccolo canzoniere selvatico* (Manni editori, 2005), *Nel castagneto* (con prefazione di Claudio Risé e postfazione di Giovanni Ronchini, Diabasis, 2015), e *Salita al lago Padre* (con disegni di Andrea Bovaia, Manni editori, 2018). È presente nell'antologia *Testimonianza di voci poetiche: 22 poeti a Parma*, Puntoacapo 2018.