

# APPUNTI:

**Berrà il mojito e avrà i suoi occhi. Alcune osservazioni né a favore né contro il valore didattico della poesia.**  
**di Luca Rizzatello**

“Quando avevo diciassette anni il mio compagno di classe Nicolò mi raccontò che un giorno al matematico David Hilbert arrivò la notizia che un suo studente aveva abbandonato il corso per seguire quello di poesia. La sua risposta fu non sono sorpreso. Non aveva abbastanza immaginazione per diventare un matematico.”

**14**



Titolo: Appunti: *Berrà il mojito e avrà i suoi occhi. Alcune osservazioni né a favore né contro il valore didattico della poesia.*

Autore: Luca Rizzatello

Fonti: La parte iniziale di questo saggio è apparsa sulla rivista *Chichibio*, il resto è inedito.

Il presente documento è da intendersi a scopo illustrativo e senza fini di lucro. Tutti i diritti riservati all'autore.

[Poesia2.0](#)



Luca Rizzatello

## **APPUNTI:**

Berrà il mojito e avrà i suoi occhi. Alcune osservazioni né a favore né contro il valore didattico della poesia.





omissioni, riprese, sostituzioni e ogni sporcurata riferibile alla fisiologia del raccontante. In una recente intervista radiofonica Sanguineti ha dichiarato che *“il Gruppo 63 non aveva nessun programma, salvo il fatto di respingere quella che allora era la letteratura dominante, e non solo la letteratura, perché investiva un poco tutta la cultura dell’epoca e configurare un nuovo tipo di intellettuale. In fondo il tipo intellettuale era prima di tutto un uomo di lettere, di belle lettere, quello che dominava ancora attraverso l’eredità dell’ermetismo, neoermetismo o post ermetismo, come si vuol dire; e noi cercavamo di configurare un altro tipo umano, che era interessato alla sociologia, alla psicoanalisi, ai rapporti con le altre arti, a tutto quello che una cultura diversa portava in campo.”*<sup>2</sup>

Il medesimo approccio risuona come un *leitmotiv* nella storia delle letterature, riscontrabile nelle riflessioni di autori istituzionali, il cui pensiero nel corso dei secoli è stato oggetto di normalizzazione, ciascuno fatto accomodare in una rassicurante vulgata. Si pensi ad esempio a Lucrezio<sup>3</sup>, a Dante<sup>4</sup>, a Giacomo Leopardi<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> *Le musiche della vita*, Rai Radio 3; la puntata è stata trasmessa il 14 febbraio 2010

<sup>3</sup> Lucrezio, *De rerum natura*, I, 136-145: *“Né certo sfugge al mio animo che è arduo spiegare | le oscure scoperte dei Greci con versi latini, | soprattutto perché se ne devono trattare molte | con nuovi vocaboli per la povertà della lingua e la novità dei concetti; | ma il tuo alto valore e lo sperato piacere della dolce amicizia | mi persuadono tuttavia a sostenere qualsiasi fatica | e m’inducono a vegliare durante le notti serene | escogitando con quali parole e quale canto alfine | possa diffondere davanti alla tua mente una splendida luce, | per cui tu riesca a vedere il fondo delle cose arcane.”* (traduzione di Luca Canali)

<sup>4</sup> Dante Alighieri, *De Vulgari Eloquentia*, I, XVI: *“Abbiamo così conseguito ciò che cercavamo, e dichiariamo che in Italia il volgare illustre, cardinale, regale e curiale è quel volgare che appartiene a tutte le città italiane senza apparire proprio di alcuna di esse, quel volgare con cui vengono misurati, valutati e confrontati i volgari italiani”*, e 2, I: *“Quanto poi all’affermazione circa la necessità per chiunque di ornare per quanto può i propri versi, noi dichiariamo che corrisponde a verità; tuttavia non diremo adornò un bove bardato o un porco col pettorale (che anzi lo deridiamo, in quanto imbruttito): l’ornamento consiste infatti nell’aggiunta di qualcosa di conveniente. Quanto alla dichiarazione secondo cui la mescolanza di ciò che è superiore e di ciò che è inferiore arreca profitto, affermiamo che ciò è vero qualora cessi la distinzione fra superiore e inferiore (per esempio se fondiamo l’oro con l’argento); ma, se la distinzione rimane, l’inferiore perde valore (per esempio quando belle donne si mescolano a donne brutte).”*

<sup>5</sup> Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, 26 Giugno 1821. *“Ora la massima parte di questo Vocabolario universale manca affatto alla lingua italiana accettata e riconosciuta per classica e pura; e quello ch’è puro in tutta l’Europa, è impuro in Italia. Questo è voler veramente e consigliatamente metter l’Italia fuori di questo mondo e fuori di questo secolo. [...] E siccome le scienze sono state sempre uguali dappertutto (a differenza della letteratura), perciò la repubblica scientifica diffusa per tutta l’Europa ha sempre avuto una nomenclatura universale ed uniforme nelle lingue le più difformi, ed intesa da per tutto egualmente. Così sono oggi uguali (per necessità e per natura del tempo) le cognizioni metafisiche, filosofiche, politiche ec. la cui massa e il cui sistema semplicizzato e uniformato, è comune oggi più o meno a tutto il mondo civile; naturale conseguenza dell’andamento del secolo. [...] E le lingue sono*

In quest'ottica l'utilizzo di registri linguistici provenienti da campi *altri*, la tecnica di scrittura programmaticamente onnivora e inclusiva, la lucidità di matrice scientifica per l'impostazione del discorso, sono da ritenersi espedienti stilistici volti a un potenziamento della comunicazione, sia pure con tutte le complicazioni del caso. Un tentativo di potenziamento che ha origine nella presa di coscienza dell'esiguità di mezzi (metrici, retorici) messi in campo dalla poesia contemporanea media, esiguità resa ancora più evidente tanto da un esame interno (della tradizione letteraria *tout court*), quanto da un confronto con l'esterno (con le più recenti esperienze artistiche). Molti anni prima dell'intervista succitata Sanguineti aveva scritto:

Dirò soltanto che se, componendo il *Laborintus*, si stabilivano da parte mia riferimenti intenzionali a talune situazioni tecnico-espressive di altre arti (della musica, intendo dire, non meno che della pittura), e segnatamente alla situazione rappresentata dall'espressionismo astratto, ciò era dovuto, se altre motivazioni non vi fossero state, anche semplicemente al fatto che, presso gli esemplari poetici contemporanei, in quegli anni 1951-1954, un riferimento era assai meno agevole da stabilirsi. Una crisi di linguaggio, quale io intendevo stabilire e patire nei miei versi, trovava conforto e analogia in affini esperimenti pittorici (e musicali), assai più che in esperimenti di ordine letterario: il privato richiamo ad altre situazioni artistiche era un modo di rompere, in solitudine, la solitudine stessa di poetica in cui mi trovavo praticamente gettato.

[...] Lo straniamento si voleva e, credo, si doveva sperimentare, in primo luogo come straniamento, non dalla poesia (anche se questo era, evidentemente, il rischio necessario da affrontarsi: ma è un rischio comune a ben altre, e ben più cautamente fondate, posizioni di poetica), ma da *una* poesia, storicamente concreta, da *una* poetica letteraria, da *una* idea della lirica.<sup>6</sup>

Due luoghi, entrambi appartenenti a *Stracciafoglio*<sup>7</sup>, consentono di meglio definire il *modus operandi* dell'Autore; il primo è 39.:

---

*sempre il termometro de' costumi, delle opinioni ec. delle nazioni e de' tempi, e seguono per natura l'andamento di questi.*"

<sup>6</sup> Edoardo Sanguineti, *Poesia informale?*, in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Einaudi, 2003, pp. 202-203

<sup>7</sup> Edoardo Sanguineti, *Stracciafoglio*, Feltrinelli, 1980

con un progetto di inventario globale, ci sono nato, si può dire, io: (e questo spiega, insieme, e insidia, e inficia, il mio sentimento della totalità):

mi vedo,  
vedi, il mondo, quindi, come un catalogo permanente, anche, e un'esposizione permanente di sé stesso, moltiplicato per esempi e eventi: (da classificare): (da ordinare e riordinare): (e da modificare):

è un polimorfo, l'universo, perverso:

Il secondo è nella posizione topica di chiusura di raccolta, il testo 47., che esordisce con *il mio monologo esteriore*.

La definizione di *monologo esteriore*, fatti i dovuti distinguo, può essere applicata anche alla tecnica compositiva di Amelia Rosselli. L'Autrice ha espresso a più riprese l'importanza dei suoi studi metrici per la costruzione di una griglia logica che fosse in grado di contenere il flusso del pensiero, e consequenzialmente della scrittura. Ma questa operazione non basta per uscire dal cerchio della poesia dell'interiorità<sup>8</sup>, pur trattandosi di una poesia dell'interiorità *sui generis*. La svolta non sta nella rinuncia ad un approccio lirico, bensì nel trovare soluzioni alternative alla dittatura dell'io:

Tentai di osservare ogni materialità esterna con la più completa minuziosità possibile entro un immediato lasso di tempo e di spazio sperimentale. Ad ogni spostamento del mio corpo aggiungevo tentando, un completo "quadro" dell'esistenza circondantemi; la mente doveva assimilare l'intero significato del quadro entro il tempo in cui essa vi permaneva, e fondervi la sua propria dinamicità interiore.

Nello scrivere sino ad allora la mia complessità o completezza riguardo alla realtà era stata soggettivamente limitata: la realtà era mia, non anche degli altri: scrivevo versi liberi.

[...]

Per caso volli rileggere poi i sonetti delle prime scuole italiane; affascinata dalla regolarità volli ritentare l'impossibile.

[...]

I miei versi poetici non poterono più scampare dall'universalità dello spazio unico: le lunghezze e i tempi dei versi erano prestabiliti, la mia unità organizzativa era definibile,

---

<sup>8</sup> E' evidente che la poesia, nella dimensione di forma espressiva frutto dell'ingegno individuale, è inscindibile da un'idea di *interiorità*. Pertanto in questa sede si definirà *esteriorità* tutto ciò che va oltre il proprio ombelico.

i miei ritmi si adattavano non ad un mio volere soltanto ma allo spazio già deciso, e questo spazio era del tutto ricoperto di esperienze, realtà, oggetti e sensazioni.<sup>9</sup>

Non è possibile analizzare la poetica di Rosselli senza tener conto dei suoi studi musicali, e di composizione, e di etnomusicologia<sup>10</sup>. Entrambi gli aspetti si dimostrano necessari per la pratica di un'esegesi organica e capace di comprendere appieno il gioco di variazioni formali che sfuggirebbe limitandosi alla sola interpretazione semantica. La trasposizione sul piano della scrittura dei contributi metodologici offerti dalle sperimentazioni musicali (l'uso della tecnica per produrre effetti potenzialmente infiniti di ripetizione, rovesciamento, montaggio e scomposizione delle cellule sonore, ampliamento macroscopico dello spettro sonoro)<sup>11</sup> è una chiave di lettura riscontrabile sottotraccia nell'intera opera dell'Autrice, in cui alla densa omogeneità intertestuale fa da contraltare il senso di peculiarità proprio di ciascun libro<sup>12</sup>: organismi non riconducibili a un'idea di evoluzione, bensì di lucida mutazione.

---

<sup>9</sup> Amelia Rosselli, *Spazi metrici*, Garzanti, 1964; ora in *Le poesie*, Garzanti, 2004, pp. 337 ss.

<sup>10</sup> "Gli studi privati di composizione sfociarono poi in studi di teoria musicale (etnomusicologia). Anni dopo pubblicai i primi saggi su *Diapason* (1952-53) e "Civiltà delle macchine" (1954), con l'aiuto di Leonardo Sinigaglia. "Il verri", tramite Luciano Anceschi, pubblicherà l'intero lavoro, costatomi quattordici anni di ricerche in biblioteche italiane, francesi e inglesi. A Darmstadt, presso Francoforte, avevo anche approfondito studi di composizione, nei corsi estivi (1959-60). Frequentai anche gli studi elettronici della Rai, partendo però da tradizioni bartokiane, e studiando, per esempio, al Musée de l'Homme di Parigi, musiche non temperate del Terzo Mondo e orientali. Detti spiegazione del sottostante "sistema" intuibile e analizzabile, seguito istintivamente dai musicisti non influenzati dal razionalismo leibniziano del Sei-Settecento". Da *Intervista ad Amelia Rosselli*, a cura di Giacinto Spagnoletti; ora in *Una scrittura plurale*, a cura di Francesca Caputo, Interlinea Edizioni, 2004, p. 296

<sup>11</sup> Ha scritto Luciano Berio: "La musica elettronica ha infatti contribuito ad approfondire una visione unitaria dei processi musicali, a superare concretamente la dicotomia armonia-timbro e a scoprire una reale omogeneità e continuità di senso musicale fra caratteri acustici diversissimi fra loro, siano questi il prodotto di voci, strumenti, generatori elettronici o altro.

[...]

Mi viene chiesto spesso quale è il senso, il perché profondo della musica elettronica, di questa esperienza musicale che impone al compositore di "comporre i suoni" (non solo di comporre coi suoni) invitandolo a prendere in considerazione, a non sottovalutare, tutti gli aspetti dello spazio acustico e musicale, dagli elementi minimi, i più elementari, ai più globali. Sono convinto che il senso profondo della musica elettronica è comune al senso di qualsiasi altra esperienza che ci fa ricordare del dettaglio uomo quando parliamo di umanità". In *Prefazione*, da *La musica elettronica*, Feltrinelli, 1976, pp. VII ss.

<sup>12</sup> Si segnala la rilevanza della terminologia musicale nella scelta dei titoli delle opere. Nello specifico: *Variazioni belliche*, *Serie ospedaliera*, *Impromptu*.

Che le mie ricerche in campo "folk", ossia etnomusicologico, abbiano influito nella ricerca d'un versificare più stretto, più severo, e di formulazioni geometriche, è ovvio; [...] non si tratta di "sistematizzazioni" grafiche ma di sensibilizzare il poeta ad altre discipline, quali quella dell'operatore cinematografico, la fisica moderna, l'aerodinamica.<sup>13</sup>

Nella copertina del secondo numero di *bab ilu*, rivista del 1962 diretta da Adriano Spatola, si legge: SIAMO CONTRO: MORAVIA, ROVERSI, RENDICONTI, PASOLINI, PIOVENE. E poco sotto, specularmente secondo l'asse orizzontale: SIAMO CON: ANCESCHI, ZOLLA, BANFI, BALESTRINI, VILLA, CESAIRE, ROBBE-GRILLET. Occorre sgomberare fin da subito il campo dal sospetto di una *boutade* da prima pagina; e dato che le motivazioni di una poetica possono essere estrapolate anche per differenza, si prenderanno le mosse da due di quei *contro*, cogliendo l'occasione per rilevare la produttività (artistica e critica) che un approccio dialettico – e quindi passibile di contraddizioni – ha saputo offrire per buona parte della storia letteraria italiana. Il primo è a pagina 3 dello stesso numero, la recensione di *Dopo Campofornio* (Feltrinelli, 1962) di Roberto Roversi:

Avevo osato pensare che la poesia fosse una prostituta – mai che aspirasse alla verginità. L'autore si presenta come il difensore della «povera, buona, vecchia lingua italiana»: il fatto è che non ci sono al mondo mutamenti, esigenze, proposte che non abbiano una ragione; e se da più da cinquant'anni la «povera, buona, vecchia» Europa ha perso tutte le scommesse con se stessa, i motivi non sono stati certo filologici. [...] Insomma, il manifesto del neo-crepuscolarismo che segue il manifesto pasoliniano del neo-romanticismo. La nostra cara città sta morendo di noia.

Il secondo è relativo ad una intervista<sup>14</sup> datata Marzo 1979, rilasciata alla rivista *Romanica*:

---

<sup>13</sup> Amelia Rosselli, *Introduzione a Spazi metrici*, 1993

<sup>14</sup> *Invisible City*, n. 23-25, Los Angeles, marzo 1979. (Gli estratti dalla presente intervista e altro materiale critico sono riconducibili all'Archivio Maurizio Spatola)

ROMANICA: Il tuo ragionamento è dunque decisamente ideologico, ma evita il dibattito pubblico che caratterizza molta poesia politica, come quella di Pier Paolo Pasolini, per esempio.

SPATOLA: Sì, sono d'accordo. La poesia che si esprime con un linguaggio politico, secondo me, è in competizione diretta con un linguaggio che ha sviluppato mezzi di persuasione, e che è simultaneamente mistificante e fortemente oppressivo.

Nel percorso di ricerca di Spatola il concetto di linguaggio<sup>15</sup> assume connotati polimorfi. Non c'è mai un *aut aut* tra la poesia lineare e la poesia visiva, o addirittura la poesia sonora; la compresenza dei due (o dei tre) momenti si muove secondo direttrici parallele, alimentanti l'una l'altra. Ma lo studio filosofico sotteso alla sua opera (alle sue opere) è unitario, non è scindibile nelle differenti esigenze espressive. C'è il sospetto che le derive dei recenti *slam poetry*, legati perlopiù all'intrattenimento, abbiano prodotto dei fraintendimenti circa l'importanza centrale della ricerca sul suono nel *fare* la poesia (prima che nel *dire* la poesia, ovvero nel *dire* l'elenco del telefono), appiattendosi così sullo sfondo le esperienze radicali e seminali. Spatola ha avuto un ruolo fondamentale nella storia delle riviste votate alla ricerca, come redattore (*il Mulino, il verri, Malebolge, Quindici*) e come direttore (*bab ilu, Tam Tam, Baobab*); le sue scelte intellettuali, editoriali ed esistenziali sono l'ennesima declinazione del rapporto complesso tra il poeta e la società:

Come l'esistenza dei poeti garantisce al poeta la propria esistenza, così la concorrenza tra poeti rassicura i poeti della sopravvivenza della poesia. Un certo numero di personalità dominanti (delle quali vanno prese in considerazione l'ascendenza, l'età, le malattie, ecc.) costituisce il modello su cui si struttura l'interpretazione, positivamente

---

<sup>15</sup> SPATOLA: Ogni parola del dizionario contiene dei residui oggettivi e soggettivi, e alcuni di essi sono inconsci. Per me il dizionario non è una banca dati ma un organismo vivente, con i suoi traumi e tutto il resto. Ma ciò che è di massima importanza è il recupero cosciente del materiale necessario.

[...]

ROMANICA: State allora parlando dell'eliminazione consapevole di un io soggettivo, decisamente anti-lirico.

SPATOLA: Certo. È un procedimento che, in un certo senso, inizia con Baudelaire, o se preferisci, con l'ego esasperato di Rimbaud, che d'altro canto, finisce all'Inferno, ed è una discesa nell'Inferno del poeta, meno soggettivo di quanto non sia linguistico.

ROMANICA: Una discesa nel linguaggio?

SPATOLA: Sì, una discesa nell'Inferno del linguaggio.

o negativamente. [...] Tuttavia il poeta fa fatica a rendersi conto del fatto che le garanzie e le soddisfazioni costituzionali di cui egli gode in quanto membro del clan sono dovute a un equivoco spaventoso. La società (che si fonda sul principio «tutto è vietato tranne quello che è permesso») conferisce al poeta, indipendentemente dalla volontà iniziale del poeta, un ruolo che rimanda in maniera ambigua al «sacro» (ma il «sacro» non ha purtroppo a che fare soltanto con lo sciamano, ma anche con la famiglia, con dio, con la patria, con il denaro, con il potere, ecc.). E mentre il poeta annusa con sospetto quell'osso spolpato che per lui è il «sacro», la società proclama di essere ancora civile per il fatto che dà ancora da mangiare ai poeti.

[...]

La società sa che un poeta è un «buon» poeta nel momento in cui si rende conto che la pedagogia del poeta coincide – o finirà per coincidere – con la propria pedagogia (perfino a livello di scuola media, liceo o università).<sup>16</sup>

Un altro tipo di rapporto, forse legato al precedente più di quanto possa sembrare di primo acchito, è quello tra il corpo del poeta e il corpo della poesia. Il ripensamento di un certo tipo di lirica implica il ripensamento di un certo tipo di io, astratto e in quanto tale non soggetto a particolari attriti o usure di sorta. Si pensi, solo per fare un esempio, al celebre ritratto fotografico del giovane Arthur Rimbaud, con la giacchina scura, la casacchina chiara, il fiocco storto, lo sguardo sardonico e sfuggente, i capelli pettinati eppure arruffati: dettagli estetici che compongono il correlativo oggettivo della sua poetica, talmente eclatante da poter essere considerato la sintesi di un manifesto. Sarebbe assai arduo abbandonarsi a tali suggestioni, arrivando a pensare magari che la fisiognomica, o l'assetto posturale, possano avere una qualche influenza sulla scrittura, o viceversa. Il fatto è – molto riduttivamente – che chi suona bene il violino il violino lo sta suonando, chi dipinge bene una tela la sta dipingendo, ma chi scrive bene non è detto che stia scrivendo, ma che stia pensando. Perciò è opportuno ricominciare.

Scrivi Edoardo Sanguineti in *Postkarten*, 53.:

---

<sup>16</sup> Adriano Spatola, *Poesia apoesia e poesia totale' Quindici*, n. 16, 1969; ora in *Gruppo 63. Critica e teoria*, Testo&Immagine, 2003, pp. 98 e ss.

mi accorgo che ho sperato di rinascere: e che la forma giusta, invece, per me, era poi questa che mi porto addosso:

la mia evoluzione si è arrestata a uno stadio di piedi sudaticci, di narici eccessive (e, in più, eccessivamente irritabili), di costole distorte come costolette troppo corte, di forfore, di gibbosità varie: (il resto, se ci tieni, te lo aggiungi da sola, qui):

sono arrivato a queste conclusioni in un locale che si chiama "Gobulle cupolà", perché si tiene le sue cupole blu, in effetti, in testa, e che è una ciai-canà (e insomma una casa da tè), dove ho discusso con un Predrag della catena cosmopolitismo-nazionalismo-imperialismo (e dell'internazionalismo alternativo): al telegramma, invece, ho rinunciato:

perché mi accorgo che morire, adesso, non mi serve: <sup>17</sup>

Tutto ciò che è plasticamente innato (la conformazione fisica) diventa il pretesto per una esposizione di alta consapevolezza poetica e politica; e il nastro che l'Autore desidererebbe riavvolgere si rivela in realtà un nastro di *Möbius*, essendo sia l'autoritratto anatomico che il ritratto dell'ambiente due luoghi poetici equipollenti, frutto delle scelte di un inconscio stilistico che non si pone limiti. E in questo paradosso ci si chiede quanto e se gli automatismi possano influenzare uno stile, o addirittura determinarlo. Secondo Sanguineti *"il gioco delle parentesi, degli incisi, della punteggiatura, che ad altri possono sembrare ostacoli, sono per me strumento di dicibilità. Così è anche per la mia scrittura. Noi tutti parliamo attraverso incisi, digressioni, ritorni, e ormai io giungerei a dire: a questo mondo non esiste che l'allitterazione; io credo che noi siamo guidati da strategie allitteranti inconsce – si parli anche solo del tempo che fa – rispondenti a un bisogno ritmico-fonetico che pilota i nostri discorsi anche quando noi crediamo di seguire una linea razionale, o una linea semplicemente casuale"*.<sup>18</sup>

La forma del suono che si sovrappone alla forma del pensiero, e si rileva: *dicibilità*, non: *eseguitività*. Una posizione analoga si riscontra in Amelia Rosselli:

---

<sup>17</sup> Edoardo Sanguineti, *Postkarten*, Feltrinelli, 1978

<sup>18</sup> Edoardo Sanguineti, in *Introduzione*, da *Teatro Antico*, BUR, 2006, p. 15

La frase era da enunciarsi d'un fiato e senza silenzi e interruzioni; rispecchiando la realtà parlata e pensata, dove nel sonoro noi leghiamo le nostre parole e nel pensare non abbiamo interruzioni salvo quelle esplicative e logiche della punteggiatura. Pensavo infatti che la dinamica del pensiero e del sonoro si esaurisse generalmente in fin di frase o periodo o pensiero, e che l'emissione vocale e la scrittura seguissero dunque senza interruzioni questo suo nascere e rinascere.<sup>19</sup>

Ovvero:

Attorno a questo mio corpo  
stretto in mille scegge, io  
corro vendemmiando, sibilando  
come il vento d'estate, che  
si nasconde; attorno a questo  
vecchio corpo che si nasconde  
stendo un velo di paludi sulle  
coste dirupate, per scendere  
poi, a patti.

Attorno a questo corpo dalle  
mille paludi, attorno a questa  
miniera irrequieta, attorno  
a questo vaso di tenerezze  
mal esaudite, mai vidi altro  
che pesci ingrandire, divenire  
altro che se stessi, altro  
che una incontrollabile angoscia  
di divenire, altro che se  
stessi nell'arcadia di un  
mondo letterario che si forniva  
formaggi da sé; sentendosi  
combattere, nelle vacue cene  
da incontrollabili istinti  
di predominio: logori fanciulli  
che stiravano altre membra  
pulite come il sonno, in vacue  
miniere.<sup>20</sup>

Il corpo è disgiunto dall'io: se il primo patisce le metamorfosi, il secondo agisce, pur tuttavia in forme non antropomorfe. Il corpo non patisce soltanto le metamorfosi, ma anche la violenza della società, dell'*arcadia del mondo*

---

<sup>19</sup> Amelia Rosselli, *Spazi metrici*, Garzanti, 1964; ora in *Le poesie*, Garzanti, 2004, pp. 337 ss.

<sup>20</sup> *Serie Ospedaliera*, Il Saggiatore, 1969; ora in *Le poesie*, Garzanti, 2004.

*letterario*. L'oggettivazione dell'angoscia in chiave psicoanalitica ha la forma della coazione a ripetere; ma c'è di più: la variazione sul tema, la *serie*, la ripresa di parole chiave (*attorno, questo/a, corpo, paludi, altro/e, minerale, divenire*) non possono essere relegate al solo ruolo di spie verbali di un disagio psichico. Tale tecnica andrebbe interpretata per un verso come un debito formale nei confronti delle progressioni iterative di Dino Campana (debito esplicitato a più riprese dall'Autrice), per l'altro, citando Gabriele Frasca in merito alla natura delle parole-rima, come un uso di elementi la cui originaria «funzione religiosa, d'evocazione e invocazione mistica» sembrerebbe ricondurre «a un atteggiamento psicologico per il quale il canto è ancora, in certa misura, incantesimo»<sup>21</sup>. La ricombinazione dei medesimi elementi genera organismi differenti, ma non solo, abbatte il sistema di difese residente tra l'io e il paesaggio (e rende di fatto fin da subito il corpo un elemento del paesaggio), collocando sullo stesso piano i dati realistici/biografici e quelli immaginifici.

Non si dirà nulla del corpo di Adriano Spatola come strumento scenico. Ma interessa riportare una sua dichiarazione, utile per allargare la prospettiva all'analisi del corpo sociale del poeta:

I giovani poeti moderni non sono nemmeno in grado di parlare, non hanno talento per quanto riguarda l'uso corretto della lingua italiana, si servono piuttosto di una fraseologia marcatamente anglo-sassone, tipo quella beat, e questo è assurdo. È una sorta di colonialismo pesante, molto commercializzato, come se fosse Coca-Cola o qualcosa del genere...<sup>22</sup>

Per quanto possa suonare lapalissiano, il *colonialismo pesante*, il gusto massificato, non arrecano alcun danno alla poesia se non vengono elevati allo statuto di poesia. Non ci

---

<sup>21</sup> Gabriele Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Bibliopolis, 1992, p. 20

<sup>22</sup> *Invisible City*, n. 23-25, Los Angeles, marzo 1979.

si riferisce qui alle esperienze legate alla *pop art*, al *nouveau realisme*, all'inserzione del linguaggio quotidiano e gergale in una stesura retorica *alta*, eccetera. Ci si riferisce al ruolo predominante assunto dai Premi Letterari nella definizione del panorama culturale, vuoi per processo di auto-investitura, vuoi per il progressivo spegnimento delle esperienze editoriali orientate alla critica, vuoi per il lento scivolamento dei membri dell'Accademia (e degli Operatori Culturali) nel bacino dei concorsi a premi. Si tratta di un tema delicato, tanto più pericolosamente fraintendibile quanto più ci si avvicina ad una definizione sbrigativa di democrazia.

La critica ufficiale (ma forse la critica ha sempre un'inconscia tendenza a diventare ufficiale) cerca di sistemare le cose prima che la situazione diventi esplosiva. Qui gioca un ruolo fondamentale la nozione di umiltà della poesia, che è una nozione indissolubilmente legata a quella di mecenatismo. La critica ufficiale accetta e richiede il mecenatismo come luogo culturale ideale per il proprio lavoro. Questo lavoro è sempre apologia dello *status quo*.<sup>23</sup>

Lo *status quo* e la tradizione giocano in due campionati differenti. Perciò verrà preferita la *pars construens*, espressa icasticamente ne *La composizione del testo*:

1  
un aggettivo la respirazione la finestra aperta  
l'esatta dimensione dell'innesto nel fruscio della pagina  
oppure guarda come il testo si serve del corpo  
guarda come l'opera è cosmica e biologica e logica  
nelle voci notturne nelle aurorali esplosioni  
nel gracidare graffiare piallare od accendere  
qui sotto il cielo pastoso che impiastrea le dita  
parole che parlano

[...]

---

<sup>23</sup> Adriano Spatola, *Poesia apoesia e poesia totale' Quindici*, n. 16, 1969; ora in *Gruppo 63. Critica e teoria*, Testo&Immagine, 2003, pp. 98 e ss.





## ***Jolanda e le altre orfane***

*Se la scienza è falsificabile, allora la menzogna deve essere  
espressa con metodo rigorosamente ascientifico.*

W. Reyhhardt

Il poeta Arthur Rimbaud ha scritto che quando hai diciassette anni non fai veramente sul serio.

Il pomeriggio in cui le torri gemelle sono crollate io stavo trasferendo il girato della gita scolastica a Londra dalla videocamera al videoregistratore. E più tardi, come tanti altri, avrei dichiarato: credevo fosse un film, o comunque qualcosa di finto.

Stando alle tendenze della critica più recente, prerogativa della poesia è raccontare la quotidianità così com'è, per permettere al giovanotto di identificarsi con l'opera, di realizzare che la sua vita è lì, sulla pagina.

Da bambino ho letto il romanzo Il Corsaro Nero, e mi sono identificato nel Corsaro Nero, che come è noto è un bambino che vive nel nord est d'Italia sul finire degli anni ottanta.

Quando avevo diciassette anni il mio compagno di classe Nicolò mi raccontò che un giorno al matematico David Hilbert arrivò la notizia che un suo studente aveva abbandonato il corso per seguire quello di poesia. La sua

risposta fu non sono sorpreso. Non aveva abbastanza immaginazione per diventare un matematico.

Ma questi non sono concetti che posso spiegare con parole mie. Mettiamola così.

Il Premio Nobel Bertrand Russell ha scritto che la vita, ci dicono, si è sviluppata per gradi dal protozoo al filosofo, e questo sviluppo, ci assicurano, è senza dubbio un progresso. Purtroppo tutto questo ce lo assicura il filosofo, non il protozoo.

Due anni fa durante la ricreazione un giovanotto di tredici anni mi ha detto che con una donna è lo stesso se la lasci tu o ti lascia lei, perché tanto è comunque lei che decide. Poi mi ha chiesto se seguivo il giro d'Italia. Ha detto con una donna, non con le donne.

Poi la sua professoressa mi ha chiesto in disparte se trovavo giusto il dover spiegare tutte quelle figure retoriche della poesia, e se forse non era troppo difficile per dei ragazzi della loro età.

Ieri pomeriggio nella tratta casa-stazione ferroviaria ho visto sul marciapiede l'involucro di una siringa, e ho provato un fastidio metonimico, data la mia aichmofobia. Poco più in là, dopo essermi chinato, mi sono allacciato una scarpa.



