

Conversazione con Claudia Crocco  
su *Rimi* (2013)

*Mentre il mio treno era in ritardo per via di un furto di rame sui binari (sì, davvero, non è un'allusione al suo Rame), ho avuto tempo per pensare a che ordine scegliere per le mie domande. Mi sono resa conto del fatto che mi hanno attratta soprattutto due temi: uno riguarda l'inizio della sezione omonima del suo ultimo libro, *Rimi* (Torino, Einaudi, 2013); l'altro si trova alla fine. Iniziamo dal principio?*

Certo.

*Bene. In epigrafe lei ha inserito una frase di Deleuze e Guattari: «Il y a bien un rythme mesuré, cadencé qui renvoie à l'écoulement du fleuve entre ses rives ou à la forme d'un espace strié; mais il y a aussi un rythme sans mesure, que renvoie à la fluxion d'un flux, c'est-à-dire à la façon dont un fluide occupe un espace lisse». Qui si parla di un «ritmo senza misura», che offre spazio alla «fluidità». In realtà poi lei fa una prosa fatta di endecasillabi e iperstrutturata, anche attraverso le assonanze. Come mai?*

Sì, la struttura di base di *Rimi* poggia sul doppio endecasillabo. Secondo un mito che ancora sopravvive fra i metricologi italiani, il nostro verso principe è quanto si lascia dire in una sola espirazione. Non è vero: se ne possono dire due di endecasillabi in un respiro, anche se poi dipende da quanto siano o meno malandati i polmoni. Scherzo, naturalmente: ma di sicuro mi sono proposto di occupare lo «spazio liscio» di un'unica emissione di fiato. Per questo il ritmo è «senza misura»: se uno spazio è occupato per intero, persino costipato, il ritmo resta, perché è quello della flussione, ma non ha più una misura. Perché non ha più intervalli. Per ottenere una «misura» occorre dare senso agli spazi vuoti, agl'interstizi: bisogna innanzi tutto scovarli, poi frequentarli, persino irritarli. Sono le pause, anche in musica, a fare la misura. Un fiato occupato nella sua interezza è di suo smisurato. E induce, che poi era il mio obiettivo, a un'esecuzione concitata. Sussurrata e concitata. Quanto alle assonanze, beh ne facciamo più senza badarci con quattro chiacchiere al cellulare di quanto non se ne trovino nella poesie più ricercate. La nostra lingua ne è piena. Ho però a bella posta evitato la rima. E per una questione

semplice: chi rima, nel poema che dà il titolo alla raccolta, è esattamente colui che lo esegue. Lo dice il titolo.

Per me la questione della forma, l'avrà capito, riguarda la mera vocalizzazione di un testo. È una modalità di ricezione; qualcosa che riguarda la *pronuntiatio*, l'ultima trascuratissima parte della vecchia retorica. Da questo punto di vista, anzi, non ritengo vi sia differenza alcuna fra poesia e prosa. Anche la prosa ha una sua necessità ritmica (e «senza misura», perché in quel caso sarà magari questione di occupare la gabbia tipografica, e il ronron dei nostri pensieri). E per un motivo precipuo: come avrebbe detto Weinrich, soltanto chi non vuole essere ricordato rifugge lo stile. Se si armonizzano parole, beh lo si fa solo perché s'inchiestino nella memoria (che è un altro spazio bello «liscio»). Quello che si definisce stile è un inevitabile lavoro di tagli e cesoie sul chiacchiericcio indistinto dei vivi e dei morti che è in realtà una lingua, ogni lingua, perché ne emerga un ritmo replicabile. Volano solo le parole che non si lasciano imbragare in un ritornello, o in blocchi performativi più complessi: quelle che si fanno ritmare, al contrario, sia pure «senza misura», restano e come, persino di più di quelle che la scrittura consegna al foglio, o allo schermo, o a quello che vuole, perché è nella carne stessa che cercano d'inscrivere. La nostra poi vibra per una vita intera come una membrana. Ma è allo scoccare delle (proprie e altrui) parole che risuona la carne, ci ricordava Tertulliano commentando il vangelo di Giovanni...

*In Parola plurale (AA.VV., Roma, Sossella, 2005) Giancarlo Alfano parla di un impegno etico della sua poesia legato proprio allo stile. Anche Andrea Cortellessa (nella Fisica del senso: saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi, Roma, Fazi, 2006) ha parlato di «manierismo combattivo», insistendo sul ruolo dell'etica della forma. Entrambi individuano un carattere politico di questo lavoro. Che ne pensa?*

Allora, il primo impegno etico, per come la vedo io, è quello di costringere il lettore a tirar fuori la voce. O la lingua, scelga lei. Non è questione di maniera, combattiva o meno. La metrica per me non è un congegno vuoto che mi consegna la tradizione, e che mi devo limitare a ripopolare di nuove parole. Molte volte do vita a strutture che non sono tradizionali, ma che sono comunque metriche, perché rispondono a un ordinato succedersi di accenti.

Da qui la mia necessità di usare una sorta di *scriptio continua*: se non uso punteggiatura...

*Ma usa i punti.*

Sì. Uso talvolta il punto fermo (molto più raramente la virgola) per indicare dove si possa prendere fiato. Il punto che impiego in poesia non ha però nulla a che fare col valore assunto dal punto fermo nella storia dei nostri segni diacritici, che risale al ripensamento della messa in pagina di un testo avviato dalla scolastica, su per giù nel XII secolo dalle parti del convento di san Vittore. Il mio punto fermo è una notazione musicale, un neuma: indica la necessità di fare pausa per prendere respiro, non solo perché il testo risuoni ma anche perché non ne resti soffocato l'esecutore (che poi è la stessa cosa). Io non scrivo testi, preparo spartiti: richiedono (non pretendono, eh!) una lettura ad alta voce. Persino la mia prosa romanzesca va letta in quel modo (e forse finanche quella saggistica), perché l'unica via per giungere al lettore, e non metterlo a nanna, per come la vedo io, non può che passare attraverso la momentanea condivisione di una parte del suo corpo. Proprio lasciando risuonare la membrana della carne. È una cosa un po' erotica, se vuole, anche se il tocco e la pressione che un autore finisce per esercitare rassomiglia di più a quello umido e molliccio, ammettiamolo. di un medico, che all'infiammata compressione dell'amante.

La lettura *submissa voce*, cioè dentro di sé, si è affermata proprio in relazione alla riforma operata da gente come Ugo di san Vittore; inizialmente era destinata ai soli sapienti (che più si liberavano del proprio corpo, più si sentivano appagati). Poi è divenuto progressivamente maggioritaria con la diffusione del libro tipografico, ma mai completamente: persino nel Seicento si leggeva ancora ad alta voce (senza contare che i parzialmente alfabetizzati lo fanno ancora), al punto tale che *leggere* significava anche semplicemente ascoltare qualcuno che leggesse ad alta voce. Anche se analfabeta, potevo insomma vantarmi di aver *letto* tanti bei libri di *caballerias* (come fa l'oste del *Don Quijote*), anche se mi ero soltanto limitato a prestare diligentemente orecchio al primo alfabetizzato in transito. Se dà uno sguardo alle carte dell'inquisizione spagnola, troverà tanti poveri cristi (contadini, piccoli artigiani e picari di ogni sorta) costretti a confessare, sebbene poi incapaci di apporre la loro firma al documento, di aver letto questo e quest'altro. Testi

diabolici naturalmente. E quale testo non lo è, sia detto per inciso, se non ce n'è uno che non ci faccia due? Leggere un testo ha significato insomma per molto tempo eseguirlo: e se partecipavi all'esecuzione, anche solo restando in ascolto, beh stavi *leggendo*. Del resto chi ascolta o legge a malapena e sillabando rischia sempre di meno di che legge «dentro di sé» (di chi insomma legge ciò che è fuori di sé come fosse dentro di sé). La via della vocalizzazione di un testo, va bene, è una pratica un po' erotica; ma quella dell'immissione del senso silenziato, come se si guardasse dentro (*inspicere*), tende sinistramente alla possessione demonica. La parabola narrata nel capolavoro di Cervantes, del resto, qualcosa pure dovrebbe insegnarcela: occorre diffidare della lettura intensiva, silenziosa e compulsiva, perché se tutto va bene s'impazzisce. Se va male, invece, ci si addormenta. Di addormentati o impazziti, fra i lettori comuni e quelli di professione, ne abbiamo fin troppi.

*Quindi lei sostiene una componente molto performativa del testo poetico.*

Assolutamente sì. Performativa da parte del lettore, però, non dell'autore. L'autore certo può essere chiamato a eseguire i suoi versi. Qualche volta i poeti lo fanno. Ma non è questo il problema. Guardi, partiamo da una considerazione generale: la poesia non è un genere letterario.

*E che cos'è, allora?*

È un mezzo, un *medium*.

*Ma questo si potrebbe dire per tutti i generi letterari, in un certo senso.*

No, assolutamente no. Un mezzo è un supporto. I generi letterari, come li intendiamo noi, mica utilizzano mezzi diversi: anzi, un genere letterario è, se vogliamo, un modo specifico di ripensare un supporto che resta da tempo lo stesso (il libro tipografico). I generi letterari non sono mica sorgivi (pensi a Dante che definisce «comedia» il suo «sacrato poema»), si diffondono non appena si afferma in Inghilterra il *novel* (e il *copyright*). È una questione che emerge con la nascita della stampa periodica nel Settecento, che è una fase del tutto particolare della nemmeno troppo lunga storia della cultura tipografica. Allora c'è stata la necessità di distinguere fra i generi letterari, perché in realtà erano i lettori, in quanto consumatori, che andavano *distinti*: questo va al

*gentleman*, questo alla «stupenda lettrice» (avrebbe detto Gadda), questo al lavoratore che non ha tempo da perdere, questo al «desocupado lector»... La poesia è invece tutt'altro mezzo, perché non ha nulla a che fare con la tipografia e la sua pressa; e se vogliamo nemmeno con la cultura chirografica. Nasce ben prima della pagina scritta, la poesia; ben prima della tipografia, della scrittura, dell'alfabeto. La poesia, col suo specifico supporto (il metro), è quel medium che serve per conservare, in ambito di cultura orale, ampie porzioni di testo. La metrica è dunque innanzi tutto una macchina memoriale, per tutti (la poesia non distingue fra i suoi ascoltatori), come lo sono i tatuaggi e le mutilazioni inflitte ai corpi dalle società primitive. S'incide sul corpo (sì, anche dolorosamente), perché *si ricordi* (all'impersonale). È per questo che la metrica è una macchina organica, disindividuante, e persino un pelo dolorosa.

*Lei ha scritto che l'inserimento di parti che alludono al 'dolce stilo' serve a segnalare – ricordare, sì – porzioni di testo che devono essere più memorabili di altre (cfr. Le forme fluide).*

In realtà la memorabilità è complessiva. Guardi, funziona così: lei, per esempio, potrebbe amare tantissimo Proust (glielo auguro), eppure non ricordarne neanche una frase. E dire che ce ne sono pochi di autori altrettanto memorabili. Allo stesso tempo, magari c'è una canzoncina che odia, ma che ha un ritornello disgraziato, stucchevole e avvolgente, che le torna sempre in mente. Questo succede perché quella frase musicale, e quelle parole che la rivestono, sono imbragate giusto per restarle in testa. Quando poi finisce nelle convoluzioni del suo cervello, quel ritornello da dementi, quel claim insopportabile, beh sì, si metterà lì, precisamente lì, e cercherà di fare qualcosa di lei (ad esempio: una che comprerà giusto quel profumo, o saprà amare solo in quel modo ecc.). Ecco perché dico che ridare la possibilità al lettore di fare la voce grossa – in un'epoca di afonia presunta dei fruitori, in cui tutto risuona (la televisione, la radio, i portatili ecc...), ma nessuno ha diritto alla *propria* voce – è un impegno etico. Bisogna ridare alle persone la possibilità di sentirsi risuonare, nel testo altrui che sempre ci viene consegnato, e di sapere che non c'è testo che non nasca per le loro teste. Se suonano, sono.

*Però lei così carica di senso parti di testo per motivi che, talvolta, non sono compresi da tutti i lettori. Ad esempio, per delle allusioni alla tradizione letteraria (sia italiana che straniera).*

Questo non lo so. Io di solito chiedo ai lettori di leggere a voce alta i miei testi. Qualcosa lì li attende, e non è detto che sia la cosa per la quale ho lavorato io. Delle allusioni scappano sempre: se sei uno che ha vissuto e immagazzinato, non è proprio possibile che ciò non affiori, anche contro la tua volontà. Ma non è che capire un riferimento abbia chissà quale valore. Rimastichiamo tutti la stessa lingua, la carne che risuona alle parole dei vivi e dei morti: ma se comprendessimo tutti alla stessa maniera, beh saremmo fatti in serie, degli automi. Lei provi a leggere ad alta voce le tavole di *Rimi* e si accorgerà che, per esempio, un tante occasioni il metro va contro la sintassi. D'altronde, il ritmo e la sintassi vanno a braccetto solo col signor Bonaventura, il fido bassotto e l'assegno da un milione. Metro e sintassi hanno sempre avuto un rapporto dialettico, contrappositivo.

Pensi all'“assurdo” delle metriche classiche, dove addirittura anche la dicibilità della parola viene intaccata dal suono; eppure non si può dire che quelle opere non parlassero della vita di tutti i giorni. Anzi: delle opere e dei giorni. Il metro greco a noi oggi pare quasi impronunciabile. Ci sembra che abbia una ritmica strampalata, perché è quantitativa, e dunque ben lontana dalle abitudini ricettive delle nostre orecchie. Ebbene, quella metrica serviva in qualche modo per ricordare... Che cosa? Noi, ecco, siamo convinti che i poemi omerici ci raccontino delle storie. Certo che lo fanno, ma non per farci chiudere gli occhietti belli. Per nulla: ce li vogliono far sgranare piuttosto, perché i poemi omerici sono innanzi tutto una sorta di «enciclopedia tribale» (lo ricordava uno studioso come Havelock). *L'Iliade* c'insegna in verità come condurci in determinate condizioni. *L'Odissea* di suo, per esempio, è un autentico portolano: l'ascolti, l'impari, e poi te ne vai a navigare nel Mediterraneo, sapendo dove approdare e che rotte evitare.

Si ricorda quando quel simpatico di Baricco decise che era tempo di riscrivere *L'Iliade*, in puntuale consonanza con la sempre più entusiastica partecipazione del nostro povero paese alle imprese militari mediorientali che piacevano tanto agli americani? Una nuova Troia, non si preoccupi, la si trova sempre da qualche parte: e anche i suoi cantori. Baricco, ricorderà, affermò in quell'occasione di voler badare alla sostanza, alla bella roba da raccontare,

battaglie che so sentimenti. Si arrogò pertanto il diritto di levar via tutto quello che gli sembrava inutile, lento, per nulla trend, e poco trash: il catalogo delle navi, per esempio, e che due palle, le meticolose istruzioni su come sacrificare agli dei... Baricco non ci stava a far passare tutta quella roba noiosa: poteva andare bene per quei tempi remoti, lenti, lentissimi, non per la nostra vita veloce, e per l'ansia di storie che l'attraversa. Ci voleva altro: scontri eroici, scambi di battute edificanti, galoppate sfrenate nelle praterie della Troade, così, stile Tex! E invece *l'Iliade* è proprio per questo che era stata composta, una generazione di aedi dopo l'altra. Per insegnare come si costruiscono le navi, per esempio, e come si rende grazie agli dei! Tutte quelle belle azioni, tutte quelle favolette intorno, e persino tutto quel ritmo, servivano semplicemente a rendere memorabili gli enunciati. Istruzioni per l'uso, insomma, per sopravvivere, o vivere meglio. Lavorare per la memorabilità è un'assunzione di responsabilità civile. Chi vende al contrario prodotti scaduti, e li vende a caro prezzo, si augura che nessuno degl'intossicati si ricordi nulla di quanto è accaduto.

Ora le farò un esempio che le sarà congeniale – spero difatti che lei sia un'accanita lettrice di Verga (ne vale sempre la pena). C'è una scena dei *Malavoglia* molto significativa. Dopo aver recuperato quella sciaguratissima Provvidenza, e dopo averla riarmata alla bisogna, si mettono per mare in tre: il vecchio e il giovane 'Ntoni, e poi mi sembra..

*Alessi.*

Sì. Partono con gli altri pescatori, ma si spingono un po' più lontano degli altri, perché hanno tanti debiti, e vorrebbero tornare in porto con la stiva piena. Naturalmente (*naturalisticamente*), li sorprende la tempesta proprio quando stanno sul punto d'invertire la rotta. È una scena concitata, e carica di foschi presagi (padron 'Ntoni ne resterà lo sappiamo storpiato), senza dimenticare quanti *Malavoglia* ci hanno già lasciato le penne su quella benedetta barca. Aci Trezza s'intravede appena, sullo sfondo, fra un'onda e l'altra, la situazione precipita; e i tre personaggi, ci faccia caso, reagiscono agli eventi ciascuno a suo modo. Alessi, il ragazzino, piagnucola; e ci sta tutta, perché è il piccolo di casa. 'Ntoni da parte sua bestemmia: è il reprobato della situazione, quello che alla fine tralignerà, e dunque non ci sorprende. E poi c'è il vecchio 'Ntoni, che invece... recita proverbi. Ecco qui un bell'equipaggio di

sventurati, potremmo pensare: il moccioso, il farabutto e il rincoglionito. E invece no! Il vecchio 'Ntoni è l'unico che si sta mostrando all'altezza della situazione: sta cercando, compulsando la sua enciclopedia portatile, il proverbio giusto per capire come comportarsi in quella situazione, come esserne all'altezza. *Questa* è la cultura orale. Questa è la macchina di cui le parlavo. In un proverbio il vecchio 'Ntoni potrebbe trovare la condotta giusta da seguire (se ci pensa: quando noi diciamo «Rosso di sera bel tempo si spera», stiamo recitando una banalità; ma se a esprimersi così è un pescatore che sta cercando di capire se il giorno dopo potrà o meno andare per mare, beh il discorso cambia). La cultura orale è la possibilità di immagazzinare informazioni *per la vita*. È per questo che è nata la poesia, mica per alleviare qualche carattere un po' più scontroso degli altri. Oh certo, mi rendo perfettamente conto che per molti la poesia è quello che uno si sente dentro, una nota che vibra nell'anima ecc. Ma che cavolo mai si sentirebbe dentro uno, un tizio qualsiasi, che tutti gli altri non sentono? Allora dovremmo ipotizzare che esistono degli esseri umani superiori agli altri: i poeti. Capiscono di più, sentono di più, soffrono di più e... oplà, hanno pure sempre pronta la parola giusta. Così: per dono divino, o bontà della natura. È un lascito del romanticismo che è duro a morire. È il lascito di un'epoca in cui i poeti si sono dovuti inventare una «specializzazione», visto che nessuno più (fra i «seri» e foschi borghesi) sapeva che farsene di loro.

*Credo che nessuno ora sosterebbe questo. O, almeno, non lo farebbe nessun poeta che io stimo.*

Legga un po' di poeti di quelli più conclamati...

*Ma io li leggo i poeti, li leggo.*

E lei leggendo quelle poesie non ha l'impressione che qualche volta si avvettino su loro stesse? Non ci sono testi in cui sente risuonare una sorta di strana tautologia? «Questa è una poesia perché io sono un poeta» (che poi vuol dire: «sono un poeta perché questa è una poesia»). Perché in me ci dovrebbe essere qualcosa di più degli altri? Da dove mi arriva questa fiammella da pentecoste che mi dà il dono dell'immagine giusta e della parola eletta? Ciascuno di noi, per come la vedo io, di suo non è un bel niente: può se mai avere. Delle conoscenze, una tecnica. Se lo ricorda Carmelo Bene

nell'*Amleto di meno*? «Avere o non avere, questo è il problema». Ciò che siamo è in realtà tutto ciò che riusciamo a immagazzinare come informazione vivente, con lo studio, il lavoro, l'esercizio. Io credo negli artigiani, e nel loro lavoro, non negli artisti dal gesto irripetibile. Gli artigiani che muoiono quasi di costipazione, a furia di incamerare cose. Quelli che devono riempire di segni ogni singola opera, per *amor infiniti*, come diceva Gombrich, non per *horror vacui*. Ciascuno di noi è ciò che ha (immagazzinato) non ciò che è. Perché in verità, per come la vedo io, dentro siamo tutti tali e quali...

*Appunto. È per quello che visualizzare e creare immagini che partano dal mondo intorno ad una persona (soprattutto se queste non seguono solo una sintassi privata e irrazionale, dunque orfica) può dare come risultato poesie molto belle anche per altri.*

Assolutamente sì. Ma devono essere immagini da cui possono lasciarsi avvolgere tutti. Non idiosincratriche insomma. È un po' l'idea, brillante come poche, che ebbe Ignacio de Loyola quando decise di basare gli esercizi spirituali sulla «composición viendo el lugar». Bisogna dare a tutti la possibilità di avere accesso a un altro tipo di mondo, magari al regno dei cieli, con una lenta composizione dell'immagine. E occorre al contempo diffidare, come solitamente fanno i gesuiti, dei pochi toccati dalla «grazia superflua». Gli estatici sono folgorati dalle immagini, bam, così: se la chimica del cervello impazzisce, queste cose succedono. Di allucinogeni endogeni ne abbiamo fin troppi. L'immagine dalla quale voglio farmi rivestire, invece, la posso in verità costruire un po' alla volta, come un artigiano... Posso imparare ad allucinare a freddo...

*Sono un po' scettica riguardo alla necessità di scrivere versi in cui possano identificarsi tutti. Sono d'accordo, invece, sul fatto che non c'entra la grazia. Ma lei, parlando di «attimo di grazia superflua», sta alludendo all'introduzione alla Parola innamorata (G. Pontiggia, E. Di Mauro, La parola innamorata, Milano, Feltrinelli, 1978)*

Sì, la *Parola innamorata* era un po' graziosa. Ma probabilmente quella era una reazione un po' inevitabile. Se i loro predecessori si erano fatti ammirare per mandare in soffitta la grazia, i successori non potevano che venir su aggraziati (è una questione di marketing, se si accettano i diktat edipici delle genealogie). D'altra parte, non so se ha già avuto modo di rendersene conto, si

sta assistendo in questi ultimi tempi a una sorta di neutralizzazione di entrambe le posizioni. Ci sono critici per davvero encomiabili che passano da una compita commemorazione della Neoavanguardia a un trasognato dibattito sul sublime e la grazia in poesia, e giovani poeti al seguito che si richiamano di conseguenza a entrambe le posizioni. Sarà magari calata la notte, o tutti i poeti avranno deciso di vestirsi a lutto. La questione però non è mai stata quella della grazia, credo. Il discrimine resta l'organizzazione della tessitura della poesia. Come medium che non ha nulla a che fare con la pagina scritta. Lei prenda per esempio uno come Sereni: sostanzialmente viene considerato un versoliberista. Ma col cavolo! La cura maniacale che il poeta di Luino mostra per la posizione degli accenti, dovrebbe far suonare qualche campanello d'allarme, anche in quelli a cui non parve vero di ritenerlo un prosatore col singhiozzo (con cui rimasticare il borbottio, rancoroso e persino reazionario, imposto dall'ultimo Montale). Voleva restare memorabile, Sereni, altro che! Perché voleva consegnare qualcosa. Del resto ne aveva viste tante.

*Non so se sia il più «memorabile» nel modo che intende lei, ma per me Sereni è uno dei poeti più importanti del Novecento.*

Eh, penso di sì. È giusto che sia così. Come, per esempio, credo che il più 'memorabile' nell'area dei Novissimi resti Pagliarani, che ha sempre lavorato sull'improvvisa accensione ritmica, anche quando faceva i romanzi in prosa – bellissimi, pieni di guizzi, d'intelligenza. C'erano, talvolta, degli autentici acuti, una voce che s'impossessava di un'altra voce; rispetto al verso un po' silenziato degli altri Novissimi, il suo è meno inglobante...

*Anche Pagliarani è inglobante, però, se s'intende l'inclusività lessicale.*

Sì, ma lo è nel senso del mito – frequentato da un'intera generazione (Sereni compreso) – di rapporto con la cosa. Qual era il compito della poesia, per chi in quegli anni aveva issato a vessillo il magistero di Eliot, e anche quello di Pound? Portarsi la cosa dentro. La cosa, le cose, il reale. Ma non funziona così (è stato un bel mito, sì, ma appunto un mito): la cosa, le cose, il reale, non te li porti mica dentro, men che meno in una poesia, perché la cosa, le cose, il reale sono fatti di parole. È questa la realtà, perché quella che chiamiamo «realtà» è in effetti un discorso, cioè un discorso sul reale, anzi un

discorrere sul reale, non il reale. Persino il nostro corpo è immaginario, perché è la parola che lo contiene. È la carne che ci chiacchiera un corpo.

*In che senso?*

Nel senso che, se non avessimo la parola, il linguaggio, non avremmo nemmeno il corpo.

*Non ne avremmo la percezione, forse?*

Non avremmo la percezione dei limiti del corpo. E dunque non lo avremmo. Non sapremmo, per esempio, cos'è corpo e cosa no, all'interno della nostra scena fenomenica, o campo. Gli animali di certo non *hanno* un corpo. Loro lo sono, e basta: ed essere qualcosa non delimita un bel niente. Quando lei mangia o respira, per intenderci con un esempio banale, quello che sta mangiando o respirando che cos'è? È già il suo corpo oppure no? L'unghia che ha mangiucchiato e risputato, il capello che le è caduto, il dente nella bacinella insanguinata del dentista: è ancora il suo corpo, o no? È un bel problema, se pensa alla resurrezione della carne... Scherzo. Un animale, essendo un corpo (senza limiti... e senza organi), ha solo la percezione del campo, del campo di forze che si muove tutto intorno al suo sentire, che è quello della scena fenomenica. Gli esseri umani non lo percepiscono più il campo, solo il corpo. Se io mi percepisco, mi vedo come corpo, vuol dire che ammetto che anche lei mi vede come corpo; e, quindi, che accetto (*obtorto collo*) di poter essere un suo oggetto. Questo è possibile perché c'è la parola, che ci rende tutti oggetti – e non solo soggetti. Ma ne riparlamo.

*Vorrei tornare sull'inclusività lessicale, e sul rapporto fra poesia e prosa. Lei parla, se non ricordo male, di due vie attraverso cui la poesia reagisce al linguaggio contemporaneo: una la definisce bulimica, l'altra anoressica. La prima è quella delle avanguardie; la seconda è quella che riconduce alla Parola innamorata. Soffermiamoci, ora, sulla sua scelta in Rimi. A me sembra che una prosa in endecasillabi così strutturata tenda a enucleare alcuni "momenti lirici" nel flusso continuo dell'informazione (sto provando ad adottare le sue categorie). Dal punto di vista lessicale, in questo modo si può avere un livello molto alto di inclusività: nelle sue poesie c'è di tutto, infatti. Ma la metrica stabilisce ciò che è poesia rispetto alla*

*prosa, allora, identificandola con ciò che si dice con un ritmo ed uno stile diverso da quelli che si usano normalmente. Ho capito bene?*

Allora. La poesia è *sempre* quello che si dice con parole diverse da quelle che si usano normalmente; persino per la prosa, per come la intendo io, è così. Malgrado il presunto desiderio di “parlato” che anima le attuali riserve letterarie, il parlato è una cosa, il “parlato vocalizzato” (cioè il “parlato simulato”) è un'altra. La poesia, parlato intensamente vocalizzato, è una partitura per gesti autoinclusivi riproducibili. La mia impressione, corroborata dagli studi neuroscientifici più recenti (in specie quelli di Edelman), è che il linguaggio non nasca per comunicare, ma per in-formare (è come se le stessi dicendo che il linguaggio nasce... metrico). Per arrivare alle quattro chiacchiere intorno al fuoco ci vogliono millenni di evoluzione. La parola nasce, essenzialmente, soltanto per conservare in memoria alcune indicazioni. In una memoria, badi bene, che è una memoria operativa. È il motivo per cui Benveniste, forse l'ultimo grande linguista della cultura occidentale, si rendeva conto che all'origine di tutte le diatesi verbali non c'era né l'attivo né il passivo, ma il medio. E il medio è esattamente pronunciare una parola (una parola d'azione, un verbo) che, nel mentre la pronuncio, compio già per il fatto stesso di pronunciarla. La compio, e *mi* compio. Io, se c'è un *io*, è nel mezzo, nell'atto. Io sono il mezzo attraverso cui un'azione è. In latino, ricordava Benveniste, i relitti della scomparsa diatesi media affiorano ancora fra i verbi cosiddetti deponenti: forma passiva e significato attivo, ci dicevano le vecchie grammatiche. Eppure, se lei si va a dare uno sguardo alla lista di quei verbi, si accorge che sono quanto meno un po' significativi: *nascor, loquor, for, morior, pascor...* Già: lo dico e lo faccio...

Deleuze e Guattari, che Benveniste l'hanno metabolizzato bene, lo hanno affermato senza troppi giri di parole: all'inizio non c'è parola che non sia una parola d'ordine. Un ordine, un imperativo (al medio). La parola è programarsi. Dirsi ciò che si compie nell'atto di parlare. Marcel Jousse, gesuita che cominciò a insegnare al Collège de France intorno agli anni Trenta, grande antropologo, insisteva sul fatto che parola e gesto sono nel processo di omiazione un'unica cosa, e che la parola in realtà è una piccola simulazione del gesto che dovrebbe accompagnarla. Quello che io cerco di fare è dare alla poesia un po' della sua funzione originaria. Chi pensa che una struttura metrica sia un ornamento e non un congegno che occorre a stabilire

un contatto, è molto lontano da come la vedo io. Il fine di un ordigno di parole...

*È, quindi, essenzialmente quello di essere memorizzato...*

È la possibilità che trovi qualcuno che lo incarni. Se è incarnata, una parola ha senso. Per questo prima le dicevo di provare a leggere a voce alta una tavola di *Rimi*. Anche se la sintassi contraddice la metrica, se lei fa pausa quando ci sono i punti, capisce senz'altro di più. Lavora per il senso.

Poi pensi a come veniva scritta la poesia fino al Medioevo, e prima dunque che nascesse l'ordinato libro umanistico. Troverà pochissimi codici con quel tradizionale andare a capo che, in specie in anni di versoliberismo imperante, per noi è divenuta addirittura la caratteristica prima della poesia. A volte troverà dei punti, per indicare la fine del verso, come quelli che ho usato in *Rimi*; ma più spesso c'è la *scriptio continua*. In alcune occasioni, addirittura, non sono rispettati neppure i limiti di parola. Come si leggono quei testi? Se lei trova scritto «lagloriadicoluichetuttomoveperluniversopenetraerisplende» (e le grazie le possibili abbreviazioni), come fa a decrittare le parole, e poi i versi? Se legge dentro di sé, come siamo soliti fare, non capirà nulla. Ma se li legge a voce alta, tutto tornerà al suo posto: la parola, il ritmo, il verso. È chiaro, no?

Per me la cosa fondamentale è che un lettore sia un lettore nel vero senso della parola: cioè che mi metta nella condizione di "dittargli dentro"... ma sarà lui, comunque, che dovrà significare. Naturalmente se penso di dettargli qualcosa è perché occorre passare l'informazione. Un'informazione che, con quello che ho immagazzinato negli anni, forse può essere un bene che si offra a chi ne può fare qualcosa. Il processo di ominazione non è dato una volta per tutte: va ripetuto, generazione dopo generazione.

*Giusto, e qui volevo arrivare. Ma prima vorrei concludere il discorso su poesia e prosa. Dunque, ipotizziamo che la poesia sia un mezzo e non un genere.*

Un mezzo di comunicazione di massa.

*Va bene. Allora, però, quando decide di scrivere poesia e non prosa, in base a cosa lo fa? Una delle tendenze principali della poesia del Novecento è stata l'avvicinamento della poesia alla prosa – o, se vuole, una loro maggiore interazione, e un conseguente*

*rimescolamento dei generi. Negli ultimi dieci anni, i poeti che hanno inserito parti in prosa in libri di poesia, come ha fatto lei in Rimi, non sono pochi. La mia impressione è che ci siano delle differenze sostanziali; e ora mi interessa capire meglio come lo fa lei. In altre parole: quando sceglie di andare a capo?*

Allora, quando metto un punto, in *Rimi* dico, io vado a capo? Oppure no? La sintassi della frase talvolta scavalla il doppio endecasillabo. Ma non succede questo anche nel più ordinario *enjambement*? La differenza, fra poesia e prosa di romanzi, se c'è, è nella tenuta vocalica: autoriflessiva, chiusa, in sé comunicante come un cervello all'opera, o piuttosto discorsiva, conversevole, quasi in attesa di risposta. Quest'ultima è per me la prosa romanzesca. La prima forma di tenuta vocalica identifica invece la poesia (anche quando narra), la si scriva pure come si vuole, facendo prendere aria alle parole o infilandole una dopo l'altra. Per questo credo che persino la prosa, o almeno certa prosa, vada letta ad alta voce.

Ogni epoca ha le sue regole di funzionamento dei testi prodotti, e andrebbero rispettate. Si rende conto di quale torto facciamo al *Decameron* leggendolo *submissa voce*? Stiamo letteralmente tradendo il testo, ed è facile che ci perdiamo nelle sue volute sintattiche. Ci perdiamo, e poi ci accorgiamo di una cosa banale: che se vocalizziamo il testo, la nostra percentuale di comprensione aumenta significativamente. E mica è strano: queste erano le modalità di lettura dell'epoca di Boccaccio, nessuno leggeva dentro di sé. Ma Boccaccio, come tutti i grandi autori, ha innanzi tutto riflettuto sulla macchina che stava allestendo. La diffusione della carta aveva reso più economico l'accesso ai testi. Un libro lo si poteva acquisire facilmente, ed era già dunque divenuto un intrattenimento domestico: come la radio o la televisione. È una «letteratura da camera» quella a cui pensa Boccaccio: allestitevi in casa il vostro giardino, ci dice, perché fuori imperversa sempre la peste. Che profumino di focolare protoborghese! Perché mai altrimenti l'autore avrebbe dedicato il suo lavoro alle donne, se queste erano tutte per lo più analfabete? Come avrebbe potuto farlo, se non contando su una loro modalità di accesso all'opera? E come? Ascoltando, ovvio, e dunque *leggendo*. Un maschio alfabetizzato in famiglia ci doveva pur essere, no? Per questo Boccaccio chiede ai suoi lettori di identificarsi coi dieci narratori della brigata, mai coi protagonisti delle novelle. Perché guarda in camera.

Dunque, tornando alla sua domanda: la prosa per me può occorrere anche a una forma di «civile conversazione».

*I romanzi, quindi.*

Sì. La poesia, invece, chiusa in sé, passa pacchetti di informazioni.

*Capisco. Parlando dei rapporti fra poesia e prosa in una sua presentazione sulla rivista «Poesia» di alcuni anni fa, lei ha sostenuto che la poesia è, fondamentalmente, una palestra per la prosa. Quando decide di scrivere qualcosa che confluirà in un libro della collana bianca di Einaudi (Rimi), e quando invece scrive un libro che avrà sulla copertina la parola “romanzo” (Dai cancelli d’acciaio, Roma, Sossella, 2011), lei si pone – e pone la sua scrittura - in modo diverso rispetto al mondo.*

Sì, questo è vero.

*Ecco, a me interessa questo. Perché ad alcuni argomenti decide di dedicare un atteggiamento diverso? In qualche modo - mi pare di aver capito da quanto ha detto finora - è perché li considera più memorabili, cioè più importanti di altri. È così?*

Non solo: è anche la posizione che si assume quando si scrive. Se io adotto una posizione autoriale, quella insomma di chi conduce il gioco, e sa più o meno tutto di quanto sta per accadere (anche se prima o poi le cose, ne sia certa, gli prenderanno la mano), sto facendo prosa. Prosa di romanzi. Se invece assumo una posizione non autoriale, come se cercassi di diventare una stazione ricevente (una radio, ecco), allora è diverso: è poesia. Ma, in quel caso, io non ho da raccontare una storia. Una storia è far trascorrere un sistema percettivo da un’immagine all’altra. Posso narrare, in poesia, questo sì, non raccontare storie. Una poesia lavora per *una sola* immagine. Posso chiamare un personaggio, convocare qualcuno che non c’è, dargli vita, la consapevolezza di essere momentaneamente in vita lì dentro. Se cerco di occupare uno «spazio liscio», è perché innanzi tutto è me stesso che faccio occupare. Da altri. Non c’è soggettività possibile in poesia, se non all’impersonale. Non c’è nemmeno oggettività. La posizione che occupa il poeta, se vuole fare della lirica, è quella di chi se ne sta a lato. Il punto di vista della poesia non è né oggettivo né soggettivo: è *abiettivo*.

*Dunque la metrica, l'impegno nella strutturazione della forma, è un modo di scalfire il monologismo della lirica?*

Io tolgo il mio soggetto, ma non il soggetto. C'è un soggetto che non sono io. Io, io Pinco Pallino, sto a lato. So bene che nella quarta Einaudi di *Rimi* si suggerisce che il poemetto propone la storia di un personaggio. È un'interpretazione, e come tale è legittima. Non è la mia, però, almeno non in questa maniera diretta (ma sulle quarte, mi rendo conto, occorre esserlo). Per me in *Rimi* ci sono quaranta personaggi diversi. Quel poema è un alveare popolato d'immagini e personaggi. Anche se poi sono magari tutti contenuti in un'unica persona che li convoca. Lei nella sua vita, e della sua vita, ricorda solo cose che la riguardano? O ricorda tanto altro, e tanti altri? E poi: l'oggetto ricordato e il soggetto della memoria devono sempre coincidere? Non passiamo in verità tutta la vita a narrarci qualcosa, assoggettati alla memoria, senza mai raccontare una storia?

*È stato letto come un monologo beckettiano, in effetti. Lei ha tradotto e studiato molto Beckett. E Beckett c'è anche alla fine del libro, dopo l'indice: lì c'è una poesia intitolata Estreme prime (da The Tower/... nur noch Gewölke...). Anche alla fine di Rame lei ha inserito una poesia (la dissestina), sempre dopo l'indice; lo stesso succede in Rive (www). Andrea Afribo (Poesia contemporanea dal 1980 a oggi, Roma, Carocci, 2007) le ha definite «ghost track», come nella musica.*

Sì, vero.

*Come mai in questo caso le definisce Estreme prime?*

Perché l'opera precedente di poesia s'intitolava *Prime*. È un'antologia, ma ci sono comunque delle poesie inedite. Dunque era solo un gioco; io mi diverto con questi giochetti...

*Sì, ho visto. In questo caso lei cita alcuni versi di ... but the clouds... (in italiano ... Nuvole...): è la terza opera televisiva di Beckett, risale al 1976, è stata trasmessa dalla BBC nel 1977. Il titolo deriva dagli ultimi versi di The Tower, una poesia di W.B. Yeats del 1928. Lei qui, però, cita la versione in tedesco di ... but the clouds..., curata e diretta da Beckett stesso per l'emittente tedesca Süddeutscher Rundfunk, che si intitola appunto Nur noch Gewölke. Io credo che lei lo faccia perché in tedesco c'è una variante: è citata tutta l'ultima strofa della poesia di Yeats, mentre*

*nella versione inglese il protagonista recita soltanto gli ultimi quattro versi (che legge sulle labbra mute del personaggio femminile). E lei traduce questa parte.*

Sì, lei ha ragione: io mi riferisco alla versione televisiva tedesca, perché lì viene declamata l'intera strofa, non solo gli ultimi quattro versi; ma anche perché quelle parole sono apparentemente sussurrate dal personaggio (femminile) che il protagonista di *...che nuvole...* (come dovrebbe suonare correttamente la traduzione italiana) cerca di evocare ogni sera. È una scena straziante: questo vecchio con la papalina e la vestaglia una sera dopo l'altra si concentra, e invoca il ricordo di lei, la sua immagine; e lei qualche volta appare, e tante altre volte no. E in poche, rare circostanze, una volta affiorata, l'immagine memoriale schiude addirittura le labbra, e mormora qualcosa. Noi non la sentiamo, se non con la voce off di lui che diviene un bisbiglio... «Now shall I make my soul...» Nella poesia da cui è tratta la citazione, l'oramai vecchio Yeats riattraversa un po' tutta la sua vita. Se avessi voluto citare da quella, e dalla emozionante ultima strofa (non tutto *The Tower* giunge a questi livelli d'incandescenza), non avrei aggiunto il riferimento a Beckett. Quello che m'interessava è che nel teledramma beckettiano quelle parole, per quanto sussurrate dall'evocatore-sognatore, si attagliano, come nel doppiaggio, alle labbra della donna evocata. Questo è esattamente lo stesso sistema con cui funziona *Rimi*; le chiedo, per divertirsi, di provare a trovare il sesso per ciascun personaggio.

*Io li ho letti tutti come maschili, in realtà.*

E perché?

*Immagino perché avevo letto la recensione in cui si parlava di monologo beckettiano.*

Già. Provi a trovare le indicazioni sintattiche che le diano la possibilità di risalire al sesso dei personaggi. Non ci sono. La lingua italiana, lo sappiamo, è fortemente sessuata: se io dico «La mia cara ragazza», ho ripetuto quattro volte l'indicazione di genere. A scanso di equivoci, parrebbe. In inglese per esempio non è così. Però, da questo punto di vista, l'inglese è una lingua che (come tante altre) si lascia fregare dai pronomi. I personaggi di *Rimi* non denunciano il loro genere.

*Mi stanno venendo in mente alcune scene - lei le chiama «tavole», giusto?*

Sì. Come per i fumetti.

*Ecco: ce n'è una in cui mi sono chiesta se c'erano due uomini o un uomo e una donna.*

Non c'è differenza sessuale. È una questione che ha affannato molto i primi traduttori, in inglese e in francese, a causa dell'obbligatorietà dei pronomi in quelle lingue: la dritta che ho dato loro è quella di volgere tutto in seconda persona. Non mi sono imposto ciò per un desiderio di ambiguità, ma perché io credo di fare lirica...

*E cosa vuol dire per lei fare lirica? Come mai lo collega a neutralizzare l'aspetto sessuale o di genere?*

Fare lirica per me è assumere la posizione *abiettiva*, puntare insomma, se è per davvero all'intimo che bisogna volgere la prua, e alla sua ripetuta protesta d'esistenza, dritti al minimo comune denominatore, a quello che in ciascuno di noi è il granello, o la malattia, intorno a cui il mollusco ha secreto la sua brava perla. Quella potrà essere diversa, non dico di no, ce ne sono di dimensioni e colori vari in natura, e si lasciano pure coltivare. Ma il granello è lo stesso per tutti, e il processo per isolare la spina irritativa pure (ho in mente una bella poesia di Sereni al riguardo). C'è da crederci all'io, insomma, come ci ha creduto Freud. Io personalmente ci credo, e cerco di stanarlo in profondità, dove manco a dirlo non è più *io*. Come voleva Freud, appunto.

*Infatti lei ha scritto, in Rimi, «il pronome di prima vale ogni altra persona» (p. 58). E avevo considerato parte di un discorso sull'io anche questi versi: «era o non era l'io il suo qualunque l'unica rarità di tanto accumulato» (p. 98).*

Sì. Io tutto questo lo faccio per un motivo molto semplice: nel poema *Rimi* ho voluto allestire un congegno che funzionasse per tutti. E allora inevitabilmente, anche quel fatto lì della soppressione del genere, si deve alla circostanza che in una lingua come quella italiana (e tante altre), si finisce sempre con l'intercettare solo il 50% dei possibili eventuali lettori. L'altro 50% non può identificarsi; se ne sta a guardare, perché quella faccenda di cui si parla riguarda un personaggio con cui non si condivide un tratto basilare: la sessuazione. Creare questo sistema privo di riferimenti di genere dà la

possibilità a tutti di incarnarsi nella posizione abietta dell'io, non in quella di chi sbircia. Se lei fa caso alle quaranta tavole, si rende conto che ci sono delle piccole vicende. L'immagine giusta, se proprio dovessi trovarne una, è quella del fermo immagine. Ha presente? Quando lei blocca e mette in pausa, ha comunque la sensazione che l'immagine stia sempre cercando di riprendere la sua corsa (questo nei nastri era più evidente di quanto non lo sia nei supporti digitali), perché non è una fotografia: è un fotogramma che viene arrestato. Io volevo offrire un'immagine di questo tipo. Un'immagine fra l'altro in soggettiva.

Le vicende che sono narrate, infatti, riguardano molti tipi di persone. Ci sono tanti extracomunitari, l'ha notato?

*In realtà no. Come distinguerli?*

Mah, semplicemente seguendo la narrazione. Se una persona volge lo sguardo e vede tanti altri corpi buttati sullo stesso barcone, difficilmente saranno dei diportisti della domenica. Se legge di un personaggio che scavalca un muro, cade e si fa male, e viene immediatamente afferrato da due che lo riportano dentro, non si sta certamente parlando di chi è uscito di casa per prendere una boccata d'aria. Ci sono diversi casi di questo tipo. Un poemetto del genere è una piccola società: chi lo scrive riflette la propria, ne fa un mondo, o un oltremondo. Io, per ridere, chiamavo *Rimi* con gli amici "La Rovina Commedia". Non ci sarà processo di purificazione, questo no: ma è di sicuro una commedia. Ci sono personaggi a bocca spalancata che aspettano solo di lasciarsi dire. Faccia attenzione al primo testo, dove viene data la chiave di lettura.

*«Che ci sia un piano è certo ma lo scopo della bonifica si scopre in proprio».*

Sì. L'immagine offerta, tanto per dare una prima dritta, è quella di tante camere d'albergo, di cui tu (chi? il chi che ricorda che è altra cosa dal chi che viene ricordato?) sei quello che occupa l'unica con vista. Ma quel tu si contiene a sua volta in se stesso. Ciascuno di noi si porta dietro la vita di tanta gente: persone che ha conosciuto, persone che non ci sono più, persone che è stato, persone che ha solo immaginato ... L'unico modo per fare un vero soggetto è popolarlo dei soggetti che lo popolano. Io non è «un altro»: è altri.

*«il gioco è quello ed è quello per tutti ma cambia e come a starsene all'ascolto. mica di sé ma di quanto ci dice con le parole d'altri ciò che siamo» (p. 58). Rimaniamo su "gli altri", e sul contatto fra le persone. Spesso in Rimi le voci di cui lei parla diventano concrete attraverso percezioni sensoriali. Mi sembra che soprattutto l'olfatto sia molto presente. «non c'era verso di sentire niente se non la persistenza dell'odore» (p. 53).*

La predilezione per l'olfatto mi deriva dalla mia attività di romanziere. Lo diceva Anthony Burgess. Se lei ha presente *A Clockwork Orange*, saprà che Alex, che non è un tipo che va molto per il sottile, è al contrario molto schizzinoso con gli odori. Mi pare che in un'intervista Burgess dicesse che il romanzo è l'unica forma narrativa che procede col naso per aria. Aveva perfettamente ragione. Solo i romanzi sono in grado di allucinare odori (non il cinema, lo sappiamo, e meno che meno il fumetto). Pensi a Proust.

*Una tavola che mi ha colpito, per la percezione e per gli odori, è l'undicesima. Alla fine si legge che «una cosa così tanto per dire che era dove il respiro prende forma» (p. 54).*

Questa è una poesia molto olfattiva: c'è una persona chiusa nel suo odore. Sentire la persistenza del proprio odore è sentire la persistenza della materia della mente. Il pensiero prende forma in me. Lei cosa vede di sé? Se si fa oggetto, e non ha uno specchio a disposizione: vede una parte soltanto.

*Le estremità.*

Sì. Oppure si può sentire, ma deve parlare ad alta voce, allora. Altrimenti, l'unica percezione che ha di sé è quella olfattiva.

Quante persone incontriamo per strada che parlano fra sé e sé. Non è facile sentirsi il corpo che l'immaginario ci dipinge con la parola. Per questo si è talvolta costretti a borbottare continuamente: «ci sono, ci sono, ci sono». Cioè: «sono un sonar».

*Ho capito. Tornando al corpo e ai contatti umani, mi ha colpito anche la tavola nove.*

Se è la nona, è roba piccante.

*Perché?*

Provi ad andare su e giù per i multipli di nove.

*D'accordo, lo farò.*

Ci sono molti giochi numerici. Se devi tenere saldo un poema, non hai scampo: o costruisci una storia, cioè una narrazione continua, oppure devi trovare altri modi per tenerlo in piedi. Ha presente quegli splendidi portali gotici? Lo so che quando un critico vuole affibbiarmi uno stile bell'e pronto, solitamente convoca il barocco. Nessuno ha mai pensato al gotico. Peccato. Torniamo a quegli straordinari portali: spesso ci sono raffigurazioni non narrative, ma che creano comunque dei collegamenti fra le parti; e, in un tassello dell'insieme, o nella somma dell'intero prodotto, poco ma sicuro, da qualche parte troverà pure la firma dell'artigiano. Anche in *Rimi c'è*, la firma...

*Dunque mi lascia un indizio da seguire. Va bene.*

*Nella tavola nove ci sono due persone che fanno sesso, è vero; e il testo procede esponendo le loro percezioni sensoriali. La mia impressione è che queste portino al riconoscimento di un certo cinismo dei corpi: «finiva che ciascuno offriva all'altro il proprio concentrarsi nell'orgasmo. [...] bastava all'uno fosse un altro l'altro e all'altro che al suo posto stesse un altro. non che a quell'altro poi fosse lo stesso per l'uno o l'altro sempre poi lo stesso. ma il principio era quello e funzionava quanto più per entrambi era scontato» (pp. 49-50). E, in un'altra tavola, sempre a proposito di un incontro sessuale: «siamo alle solite la scena è quella e ci sto proprio come una comparsa. che idea pensò restare ginocchioni tutto sto tempo e per averne cosa. un sapore che quasi mi disgusta e il corpo avverso pronto all'eclampsia. [...] i trucchi giusti che nel frequentarsi s'impara quanto accorcino l'evento. e fu così andando sul congegno che come accade ritornò la voglia. l'istante che sollecitato a tanto quell'altro ne godesse per frustrarla» (p. 86).*

*L'incontro e il contatto con l'altro (che è quello sessuale) ci sono solo affermando fino in fondo se stessi; e ci si sta «solo come una comparsa».*

In uno degli scritti degli anni Settanta, fra gli ultimi di Lacan, *L'étourdit*, che apparve nel 1973 su «Scilicet», c'è un'affermazione che fece molto impressione all'epoca (e continua a farla), ed è poi stata spesso commentata, soprattutto in ambito francese (c'è, per esempio, un bel libro di Alain Badiou e Barbara Cassin sull'argomento, apparso se non ricordo male nel 2010 per Fayard). L'espressione, che poi è divenuta una formula, è «il n'y a pas de rapport

sexuel». Lacan non voleva negare l'esistenza del sesso fra gli uomini: che si faccia del sesso, finanche troppo, è sotto gli occhi di tutti. Voleva soltanto dire che o c'è il rapporto o c'è il sessuale. Tutto qui: tertium non datur.

*Nel caso del suo testo, la mia interpretazione è stata che non c'è contatto reale.*

Il contatto fra due persone che fanno sesso deve essere, per forza di cose, fantasmatico. Ci deve essere sempre un terzo che fa girare il duo impegnato in un amplesso. Uno per lei, uno per me. Io ora non starei facendo l'amore con lei, nel caso lo stessi facendo (né lei con me). Certo: ci sarebbe sicuramente lei dall'altra parte; ma, allo stesso tempo, il mio desiderio, che è la mia testa (testa e desiderio sono sinonimi), dovrebbe andare in un'altra direzione, altrimenti nemmeno riuscirei a eccitarmi. Soltanto mettendo in mezzo un altro che non c'è si può riuscire a stabilire un contatto fra due che ci sono. Ciascuno di noi deve avere qualcuno, qualcuno che non c'è, se vuole sentirsi all'altezza della situazione. Non perché io sia necessariamente costretto a pensare a un altro o a un'altra, se faccio l'amore con lei. Ma se lei è esattamente la mia lei, in quel momento, beh allora io la me la racconto come ritengo che lei debba essere. Cioè un'altra. Nessuno fa sesso con chi ha disposizione, nessuno degli esseri umani, senza ingabbiare il tutto in una storia. Anche in questo caso abbiamo bisogno di chiacchiere. Ciascuno di noi può fare sesso solo con l'immagine narrabile di chi si ha al momento a disposizione.

È una cosa banale, che succede a tutti noi. Non è mica una stranezza. La questione è che non abbiamo più le fasi di calore, con cui si va decisamente più per le spicce.

*Sì, sono d'accordo.*

Slavoj Žižek (ne *L'epidemia dell'immaginario*) spiega alla sua maniera questa frase di Lacan (se c'è una cosa da riconoscere al filosofo sloveno, è la sua capacità di piegare con estrema leggerezza gli esempi più triviali alle sue argomentazioni). L'inattesa allegoria che ama addurre a tale proposito è la pubblicità di una birra; in Italia si è vista pochissimo, ma nel Nord Europa, e credo anche in America, furoreggiava. C'è dunque in prima scena la tipica principessa trasognata che cammina nel bosco; vede un rospo, lo bacia, e lui diventa un principe. Lui allora la bacia a sua volta, e lei diventa una bottiglia

di birra. Zizek commenta: ecco, lei cerca il fallo, e lui invece l'oggetto parziale. Ha ragione. È una pubblicità stupidissima, ma inaspettatamente lacaniana (Lacan, del resto, non si è limitato a fare altro che leggere il mondo). Lei non poteva che cercare il principe, una bardatura fallica; lui invece non si sarebbe mai messo in cerca di altro se non dell'oggetto parziale. È qui che il rapporto sessuale non funziona: non ci si *rapporta* col sesso; il che non vuol dire che non continuiamo comunque a fare rapporti, figli, e tutto quello che dobbiamo fare. Anzi, potrei dire: più si frustra il rapporto, più si manca il sessuale, e più si fanno figli. «Copulation and population», come dice Stephen Dedalus nello *Ulysses*. È con la lavorazione della sessualità che si creano le strutture sociali: sembrerebbero essere fondate sulla coppia, e lo sono in verità su una sorta di copolazione fantasmatica.

*Quindi l'elemento fantasmatico introduce una differenza di genere, per lei?*

Sì. La vera differenza fra i sessi negli esseri umani non sta tanto nell'anatomia ma nella pratica dell'immaginario.

Vede, se non fosse così, se non avessimo preso a lavorare in quanto specie sui flussi della sessualità, ci limiteremmo ad andare in calore come gli altri animali. I nostri cugini mammiferi non «pensano» al sesso, lo vivono. Possono provarne gli stimoli, ma ciò non porta un animale verso l'altro, se non quando il sistema ineluttabile degli odori li spinge inevitabilmente ad accoppiarsi, per riprodursi. Noi siamo usciti dalla necessità dell'estro (in qualche modo anche taluni confratelli primati in verità); ma, per fare questo, abbiamo dovuto pagare un prezzo. E il prezzo da pagare è sempre fantasmatico, cioè produttivo... e non riproduttivo. Ragionare su queste cose quando si ha a che fare con la poesia non è superfluo, se pensa che non c'è lirica che non sia una lirica d'amore. La poesia lirica in ambito greco è così che nasce: con una protesta sessuale che nasconde il desiderio di occupazione dello spazio sociale da parte delle giovani generazioni. L'arte ha avuto sempre a che fare con la gestione comunitaria dell'elemento fantasmatico, perché fortunatamente non c'è arte che non sia degenerata. Nel negare il genere alle persone di *Rimi* non ho fatto altro che portare il tutto alle sue necessarie conseguenze.

*Sì, ho capito il suo discorso. Non so se rendere il sesso in qualche modo “neutro” sia la cosa che mi convince di più, ma è interessante.*

*Volevo poi farle domande su un argomento che lei non amerà: genealogie, canone, ascendenze poetiche nel Novecento (e non solo). Se dovesse individuarne una per la sua esperienza poetica, dove si collocherebbe?*

Io sono pieno di influenze, come tutti. Ma non amo le genealogie, questo è vero: innanzi tutto perché sono una sorta di estensione al campo storico-letterario del melodramma edipico, come se in gioco non ci fosse altro che l'amore di mamma e papà. E poi perché sono a tenuta stagna: c'è la genealogia dei poeti, quella dei narratori, quella dei pittori, quella dei cineasti, quelli dei fumettari... Ma è proprio così? Se lei mi chiedesse chi è l'autore del Novecento italiano cui mi sento maggiormente legato, le risponderei Gadda. E mica perché scrivo romanzi...

*Come ha iniziato a scrivere, e come è arrivato alla dissetina?*

Dunque, io quando ero giovane ho scritto tantissimo. M'imponevo addirittura di farlo. La scrittura per me era una pratica quasi quotidiana. In versi e in prosa. Poi naturalmente ho buttato tutto. Erano prove tecniche. Io consiglio sempre ai giovani che cominciano di produrre molto, all'inizio. È importante farlo, per acquisire una voce. Ma poi bisogna avere il coraggio di buttare via quello che non ha ancora la voce giusta.

*E come ha capito di avere acquisito quella giusta, e perché ha scelto quella?*

Guardi, io avevo guadagnato a poco a poco una voce del tutto diversa. Nel periodo in cui scrivevo i testi che sarebbero confluiti poi in *Rame*, stavo ultimando anche un'opera (poi rifiutata, sebbene l'abbia resa in questo caso consultabile: è all'università di Cassino), che s'intitolava *Ex putri*. La stavo scrivendo dal '76, grosso modo. Era in prosa, ma anche in versi scritti in prosa. C'era una parte in napoletano dei seicento, una in lombardo dei duecento, una addirittura in provenzale... Sì, mi divertivo molto nel sentire la forza dei dialetti italiani e delle lingue romanze, ma erano solo conoscenze libresche. Non a caso mi sono laureato in storia della lingua italiana. Quelle cose lì, fra Gadda e Joyce, ma senza nemmeno l'ombra della genialità dell'uno e dell'altro, le firmavo a mio nome. Invece avevo cominciato in parallelo una produzione più “classicggiante” in versi, in versi tradizionali (sonetti,

ballate cavalcantiane, persino canzoni... sestine), per la quale usavo uno pseudonimo. Un'identità segreta. Poi l'ho portata a morte, a un certo punto...

*C'è una poesia in cui si parla della morte di questo pseudonimo, mi sembra dedicata a Marcello Frixione...*

La poesia (*a Marcello Frixione, dal sepolcro di Guido Nerli*), è in verità una tarda risposta a un compianto scherzoso dell'amico Marcello (*a guido nerli, sul sepolcro suo*), che sta nella sua raccolta *Diottrie*. Sì, lo pseudonimo era Guido Nerli. Penso ci sia ancora qualcosa in giro firmato così. Poi in alcune occasioni l'ho risuscitato per qualche pagliacciata, e non solo. Avevo scelto Nerli perché è il cognome di una delle famiglie di cui parla Cacciaguida (mi serviva un nome che, come dire, non risultasse del tutto nuovo, almeno ai frequentatori di Dante). Guido è il nome per eccellenza della poesia italiana, per Guinizelli, ovvio, e soprattutto Cavalcanti.

Ma se rivado ai primi stimoli che mi hanno indotto a scrivere, non so se siano propriamente letterari: leggevo moltissimi fumetti nella prima adolescenza, avevo un'autentica passione per *The Spirit* di Will Eisner, per esempio, adoravo *Li' l Abner* di Al Capp, e ascoltavo musica, tanta musica rock all'inizio, poi il barocco, poi di nuovo il punk, poi l'elettronica, colta o meno... Ho cominciato ad ascoltare musica "alternativa", come si diceva all'epoca, nel 1971 (uno dei primi dischi acquistati fu *Islands* dei King Crimson), poi sono passato a leggere libri al di là delle costrizioni scolastiche. Ho preso ad andare al cinema, al teatro. Ecco una genealogia non a tenuta stagna, e non dubito che così sarà per tutti: nessuno soffre di quell'«avarizia di sentimenti», come la chiamava Tommaso d'Aquino, per la quale l'amore può circolare solo in famiglia (col rischio di praticare incesti). Un poeta non legge solo poeti, e per fortuna; e non legge e basta. Comunque, a un certo punto della mia formazione, mi ha fulminato Beckett. Ecco, direi che il mio fenomeno di "conversione" potrei datarlo dalla lettura dell'opera di Samuel Beckett, che non a caso comprende poesia, prosa, teatro, cinema, radio, televisione... In Italia un caso del genere potrebbe essere quello di Pasolini, altro intellettuale fortunatamente "indefinibile". Per me Beckett ha fatto da subito asse con Dante, sebbene all'inizio non riuscissi a capire perché.

È tutta questa roba qui, insomma, che a un certo punto si è messa a ripetermi: «Tentaci pure tu!». Poi, progressivamente, leggendo altro si sono

stratificate le mie passioni. Devo dire di aver preso un'immediata sbandata per il modernismo: Joyce è ancora uno degli autori più importanti, per me. Poi ho scoperto, per fare qualche esempio più "tradizionale", che Cavalcanti mi piaceva molto; e che anche la poesia provenzale e quella barocca potevano costituire un valore. Mi ha affascinato il barocco quando ho capito che era la prima forma di comunicazione di massa. E allora mi sono reso conto che, se volevo capire la mia epoca, dovevo innanzi tutto studiare il barocco, che non è un fenomeno per un'unica classe, come il romanticismo; se mai «a classe unica». Verticistica com'era, e come la disegna uno storico come Maravall, la cultura barocca non era per nulla elitaria: se (come la nostra) si proponeva di controllare le menti, doveva per forza di cose rivolgersi a tutte le classi. Da cui la forza del suo teatro. Se vogliamo capire l'epoca che ci spetta, dobbiamo partire dal barocco. Per questo fra le mie letture preferite ci sono i predicatori gesuiti del Seicento. I combattenti della Compagnia di Gesù, per sconvolgere l'uditorio, lavoravano con le macchine sceniche, coi giochi di luce. Le prime grandi psicotecniche, che sarebbero poi divenute patrimonio del cinema, sono state inventate e rodiate nel Seicento, che è come se non bastasse l'epoca della scienza. Poi ricordo di essermi appassionato di cinematografia sovietica... Per questo le dicevo che non so che genealogie ho avuto...

*Credo lei abbia avuto quelle che mi ha appena descritto.*

Sì, forse. Anche a Pontignano, per esempio, nel 2001, in un'occasione in cui si discuteva giusto di genealogie, mi ricordo che a un certo punto citai Kubrick, perché quando nel '68 mio padre mi portò a vedere il *2001 odissea nello spazio*, per quanto piccolo fossi, beh mi sembrò un evento. Lo era. Sanguineti, intervenendo nel dibattito, ci tenne però subito a puntualizzare: «Kubrick è un regista mediocre, a differenza di Godard»... Ma io mica volevo fare una classifica fra i registi, volevo solo far capire che non esistono genealogie a tenuta stagna, e ognuno di noi ha l'epoca che gli spetta, della quale può più o meno vivere gli eventi.

*Che rapporto aveva con Sanguineti?*

Difficile, complicato. Mi ha sempre divertito il fatto che solitamente mi si ascrive agli esiti, o ai cascami (dipende dai punti di vista), della Neoavanguardia. Lo fa anche Afribo nell'antologia che lei cita, mi pare.

*Sì, è vero. Ma lei non ha aderito al manifesto del Gruppo 93: come mai?*

Già: non ho aderito, fu all'epoca persino un piccolo scandalo, ma proprio nessuno sembrerebbe ricordarlo quando mi ficcano nelle camere di sicurezza delle genealogie. Guardi, io avevo letto con passione i Novissimi, e avevo molto rispetto per la loro poesia. Detto questo, c'erano delle cose che non mi convincevano. Non mi piaceva quella specie di struttura paramilitare che avevano messo su per imporre la loro estetica, per esempio. E poi li sentivo un po' afoni (ma su questo forse ero ingeneroso).

*Perché volevano demolire la lingua letteraria.*

Sì, ma se la vuoi demolire sul serio devi fuoriuscire dalla «letteratura», cioè dal sistema letterario (e dunque dal copyright), e riportare la poesia alla sua realtà comunitaria e preletteraria. Organizzare insomma una gita in Provenza, non a Segrate. Fortunatamente la pratica della poesia fra i Novissimi era di certo più variegata. Sanguineti un ritmo ce l'aveva, evidentissimo a ogni sua lettura, che raggiungeva l'apice nelle strutture filastroccate, di grande impatto emotivo. Porta sicuramente ha fatto per un po' la corsa su Shönberg; Balestrini su Stockhausen. Poi c'era Pagliarani, che forse aveva le idee più chiare di tutti. Sereni e Pagliarani hanno degli strani punti di contatto (Elio, con cui ho avuto un po' di dimestichezza, forse si sarebbe incazzato se gli avessi detto una cosa del genere): a partire da quel loro rivolgersi a un padre tutelare comune come Pound (che in qualche modo lo fu anche di Raboni, e dello stesso Sanguineti). Mi piacciono molto i romanzi in versi di Pagliarani, come le dicevo.

*La ragazza Carla e La ballata di Rudi...*

Bellissimi. Poi lui li leggeva con quell'organo a canne (o a pipe) che era la sua voce... Ecco, se c'era una cosa che mi piaceva di lui, era che, quando leggeva, si sentiva che stava convocando dentro di sé una serie di altri. Così fa un poeta. Al contrario, mi è sempre parso, ma magari mi sbaglio, che Sanguineti finisse preso all'amo del suo io. C'è sempre stata una reciproca diffidenza fra me e Sanguineti, e paradossalmente una buona simpatia conviviale; fatto sì è che ogni volta che discutevamo in pubblico, poco ma sicuro finivamo con l'accapigliarci.

All'inizio, sa, malgrado *Rame*, era il 1984, fosse apparso per la piccola casa editrice di Michelangelo Coviello (Corpo 10), qualche recensione pure la ebbi: c'era chi mi dava dell'avanguardista e chi del passatista. Uno spasso (a ripensarci). Barilli, a proposito delle *poesie da tavola* (una sorta di sestina multipla), ne parlò come l'elaborato di «un computer impazzito». Dall'altra parte, invece, nella recensione di Raboni...

*Sì, quella l'ho letta.*

Davvero? Pensavo fosse sparita. Il mio rapporto con Raboni è stato splendido, e tutto per merito suo: perché lui *era* un uomo splendido. E un grande poeta. In più, ho sempre ammirato la sua capacità, unica, quando leggeva un testo, di comprenderne immediatamente il valore. Anche dei testi più lontani dalla sua stessa poetica. Un atteggiamento questo che rende imprescindibile il suo lavoro di critico, che poi è stato raccolto ne *La poesia che si fa*. Per me è l'opera più importante sulla poesia italiana del secondo Novecento, con un'impostazione tutta *in fieri* ben diversa dall'ossessione accademica per le genealogie. Lì il canone è fluido...

*Credo che quella di Raboni sia stata una voce molto importante per la critica italiana. Ma tracciare genealogie, inserire i testi in un contesto, leggerli sia in una prospettiva sincronica sia in una forma di dialogo con quello che c'è prima e quello che c'è dopo, non era una pratica a lui estranea. E poi Raboni, ad esempio, è stato uno dei più grandi sostenitori dell'esistenza di una linea lombarda...*

Fino a un certo punto. Poi, persino nella sua produzione poetica, si è allontanato parecchio. Nella cosiddetta linea lombarda intravedeva quella 'passione per la cosa', che è stata il mito di una generazione, come le dicevo prima. Ma non è un caso che, nell'ultima fase della sua produzione, si sia affratellato tanto a Fortini. Qualcosa aveva preso ad accomunarli, nonostante provenissero da background tanto diversi. Pensi a *Composita solvantur* e a *Barlumi di storia*. Dopo essersi guardati per tanto tempo non dico in cagnesco, ma con reciproca diffidenza, Raboni e Fortini compresero che era in realtà da tanto che procedevano insieme. Le genealogie preferiscono i rapporti patrilineari: mi sembrano più interessanti i contatti fra estranei che si riconoscono.

*Molto alla fine, dunque: Composita solvantur è del 1994; Barlumi di storia è del 2004, mi pare. Fortini era già morto, Raboni sarebbe morto poco dopo.*

Esatto. Ma la loro sintonia era precedente. Già all'altezza di *Quare tristis...*

*Quindi lei riconduce parte della sintonia con Fortini alla "svolta metrica" di Raboni? In cos'altro la nota?*

Sì. La poesia di Raboni all'inizio si nutre di quel sentimento della prosa che gli derivava sicuramente dalla frequentazione con Sereni. Quando passa successivamente alle forme chiuse, grazie anche all'intenso rapporto che aveva stabilito in quegli anni con Patrizia Valduga, Raboni come prima cosa "reborizza" i suoi versi. Giovanni amava come pochi Rèbora. Ma poi cambia: quando arriva all'endecasillabo, prima lo tiene alto, da grande tradizione, e poi subito comincia a eroderlo con degli accenti fortissimi, strampalati, prosaici... Si capisce immediatamente che la macchina endecasillabica gli serve solo per inquadrare discorsi la cui incandescenza affettiva (spesso di carattere memoriale, ma con vistose irritazioni politiche) non accetta norme. E commuove. Cioè muove: ci costringe a metterci in sintonia con una voce che è apparentemente soggettiva ed è invece corale. Parlano i vivi e i morti, in Raboni, sempre... Come in Pagliarani. E torniamo al discorso che abbiamo fatto all'inizio: ciascuno di noi si porta dietro le proprie persone. Siamo noi a tenerle in vita. Chi sceglie la via corale, incontrerà il coro che si nasconde in ogni lettore.

*Capisco.*

Una volta Raboni mi invitò a un convegno a Luino su Vittorio Sereni, un convegno di poeti. Non credo fossimo ancora diventati amici. A me sembrò stranissimo: avevo pubblicato solo *Rame*, ero un ragazzino, rispetto a tanti poeti affermati convocati per l'occasione. Mi ricordo che, dal momento che difficilmente si sarebbe potuto evincere la mia ammirazione per Sereni da quello che si conosceva della mia produzione, mi propose la cosa più o meno così: «Vieni a dire quello che pensi, della poesia di Sereni, anche se ne pensi male». E invece per me quella poesia era un valore. Ricordo che proposi una sorta di confronto fra la poesia di Sereni e la prosa di Pizzuto. Raboni poi mi confermò che i due si erano stimati molto. Ho un grande rispetto per la

produzione letteraria italiana di quegli anni, ha dato vita a opere straordinarie.

*Qual è un altro poeta (oltre a Sereni) considerato di solito distante da lei, che invece sente vicino?*

Pusterla. Intendiamo la poesia in modo molto diverso, ma lo sento veramente molto vicino. Forse perché riconosco in lui un fondamento etico di grande spessore. Lo leggo sempre con piacere, mi emoziona, m'insegna sempre qualcosa. E lo stesso vale per Buffoni, o Lello Voce...

*Voce ha, come lei, quanto meno una forte componente performativa.*

Vero, ma poi diamo vita a opere molto diverse, e anche a un modo di performare non omologabile. Rispetto molto il suo lavoro. E mi piace sempre ascoltarlo dal vivo. Come rispetto altri autori che sono fortunatamente anche degli amici, come Ottonieri e Held. E mi sto limitando ai coetanei. Il problema delle genealogie di tipo accademico è che non conoscono gl'ibridi. Secondo tali alberi, io e Pusterla dovremmo essere fronde fra loro assai remote, se non piante del tutto diverse. E invece. Nessuno fortunatamente è figlio legittimo: siamo tutti bastardi.

*Possono esserci configurazioni aperte.*

Sì. Ad esempio, non so se dalla mia poesia si capisce, ma io amo molto Ungaretti.

*E io non riesco a "sentirlo" in alcun modo.*

*Mentre Zanzotto, che aveva scritto l'Ipersonetto qualche anno prima che uscisse Rame (è nel Galateo in bosco, 1978)?*

Con Zanzotto è un fatto complesso. Devo dire che non ho mai conosciuto un poeta così geniale. E tanto desideroso di confrontarsi con tutte le discipline. Lo ammiro tantissimo. Aveva una capacità di immagazzinare dati che gli altri poeti, convinti magari di avere il "fuoco" da qualche parte, non si sono mai curati di avere. L'ultima volta che ci siamo incontrati abbiamo parlato di neuroscienze. Così, due parole? No, era documentatissimo. È stato un pomeriggio fantastico. Vede, la maggior parte dei poeti è convinta che basti avere un "tocco". Ma non è così. Devi immagazzinare dati, soprattutto, e

devi conoscere bene il mondo e la cultura che ti circonda. Io attribuisco ancora un grande valore al fatto che la letteratura despecializzi i linguaggi: per me è la sua missione, e l'unico motivo per cui valga la pena di frequentarla. Viviamo in un'epoca di linguaggi specialistici, e la compartimentazione del sapere è esattamente il modo con cui si allontanano fette consistenti della popolazione dai processi di conoscenza. E dunque dal godimento dei beni e dallo sfruttamento delle risorse (intellettuali). I miei autori preferiti del Novecento sono quelli che si sono sporcati le mani con tante saperi diversi, magari col fine politico di portare i lettori all'altezza di tutti i discorsi: per questo amo Joyce e Gadda, e anche Pynchon. Anche Zanzotto era di questa genia. Devo dire, però, che a volte il suo verso è come se non riuscisse a reggere questa straordinaria messe di informazioni. Ma forse sono io che non riesco ancora a intenderlo come dovrebbe.

*Nelle prime recensioni, anche per coincidenza cronologica degli esordi, spesso lei era accostato anche a Patrizia Valduga. Io credo ci siano differenze, però...*

Sì, anche io credo che accomunarci sia una scorciatoia. I critici spesso le praticano, e talvolta, a furia di cercare strade a scorrimento veloce, perdono pure l'orientamento. Siamo però molto amici, io e Patrizia, questo sì. Ho la sensazione che all'inizio, invece, ci fosse un'inconfessata reciproca antipatia... persino un po' di competizione. E invece ho avuto la fortuna di conoscerla. Patrizia è una persona splendida, generosa, intelligente, ironica... e autoironica. Quando mi capita di trascorrere qualche ora con lei, beh ringrazio sempre il cielo. Nella poesia di Patrizia c'è molto lirismo, e una capacità figurale portata alle estreme conseguenze, in grado cioè di passare in modo fulminante dall'incredibilmente alto all'incredibilmente basso. C'è nei suoi versi un'umorale (malinconica e comica) confabulazione che ci fa fare letteralmente le montagne russe. Come poi avviene nella vita. Come poi avviene negli affetti.

Sono molte le poetesse che mi piacciono.

*Ad esempio?*

Jolanda Insana, un altro grande esempio di poesia corale, diffratta e nel suo caso esplicitamente contrastiva. Andando più in là, Amelia Rosselli.

C'è una nota lacerante che mi sconvolge sempre nella poesia delle donne, quando è per davvero poesia e non una seduta di autoscienza. Sarà per il conclamato *fallogocentrismo* della lingua, ma ogni verso, per Insana come per Valduga (per non parlare di Rosselli), parrebbe invero aprire una ferita. Inferta e autoinferta. Per questo la poesia delle donne sembra sempre drammaticamente necessaria. E lo è.