

Prefazione

Il volume raccoglie i saggi di alcuni dei poeti italiani più originali delle ultime generazioni. La maggior parte dei contributi sono stati redatti in occasione del ciclo “La scoperta della poesia” organizzato nel corso dell’anno accademico 2006/2007 dalla cattedra di Letteratura Italiana Contemporanea della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Trento in collaborazione con l’Istituto “Fabio Filzi” di Rovereto e con la Biblioteca Comunale di Trento.

Il ciclo sulla poesia è fratello gemello di un altro ciclo di incontri sul romanzo organizzato dalla cattedra di Letteratura Italiana Contemporanea dell’Università di Trento nel corso dell’anno accademico 2004/2005 in cui intervennero alcuni fra i più importanti scrittori, romanzieri e critici letterari italiani (fra gli altri, Eraldo Affinati, Michele Mari, Sebastiano Vassalli, Cesare Segre). I vari saggi furono poi riuniti in un volume curato da me, Walter Nardon e Stefano Zangrando e uscirono nel 2005 con il titolo *La scoperta del romanzo* presso questa stessa casa editrice.

L’obiettivo principale del ciclo sulla poesia è stato quello di riportare i contenuti poetici – come dire le *opere* invece che le griglie – al centro dell’attenzione e di introdurre gli insegnanti, gli studenti e i lettori all’interno dell’*atelier* degli autori. Per questa ragione si è pensato di invitare i poeti stessi, ovvero gli artigiani e artefici dei testi, a proporre letture e analisi in grado di riflettere il loro percorso e a offrire alcuni ritratti del loro personale “*museo immaginario*”.

M.R - C.G.

Memorie occulte e fantasie palesi

Ricordo che parlando di un romanzo a suo giudizio «non bello» ma piuttosto «noioso» della Marchesa Colombi, *Un matrimonio in provincia*, letto in anni remoti in cui l’immaginazione non accetta di piegarsi ad altre ragioni che a quelle di un codice fantastico e simbolico entro cui piegare la realtà a proprio piacere, gli anni dell’infanzia, Natalia Ginzburg scriveva di essersi sentita situata in una «luce invernale», segreta e personale. Non amandolo particolarmente, lo aveva poi dimenticato per dare spazio nelle stanze della memoria ad altre opere. Eppure quel libro, un libro che esiste nella vita di ciascuno di noi, si era trasformato nel tempo in qualcosa di diverso, aveva lasciato la zona propria dei libri per entrare in quella della

memoria occulta, degli affetti. E successivamente, ogni volta che aveva pensato a un nuovo romanzo, inconsciamente lo aveva spesso situato in quella fredda, grigia luce invernale. Mi hanno sempre colpito queste parole. Nella loro semplicità, legata a ricordi infantili, rivelano una verità assoluta. Esiste una memoria occulta delle letture infantili e adolescenziali, un Ur-testo che dà l'*imprinting* al proprio modo di leggere la realtà e se questa lettura si trasforma in scrittura, in poesia o prosa, non importa, invisibilmente impregnano di sé quella che viene considerata la poetica (forma e contenuto). E la memoria, si sa, cambia il passato ogni volta che lo si ricorda: tutti i ricordi sono falsi, ogni volta delle piccole impercettibili modifiche.

Borges diceva spesso durante le sue apparizioni in pubblico che la tradizione è una cosa inutile, e forse aveva ragione. O meglio, non esiste una tradizione univoca se non nei mendaci manuali di storia della letteratura dove a un autore ne succede un altro, in una ideale quanto artificiosa linea poetica diacronicamente disciplinata, corrente dopo corrente, data dopo data. Ogni lettore, ogni scrittore (ogni scrittore è prima di tutto un lettore), costruisce una propria tradizione alternativa fatta di memorie occulte e di innamoramenti palesi e palesati. A volte queste sacche dimenticate di frasi, di versi, riaffiorano col tempo e si trasformano in innamoramenti tardivi, in ri-letture.

Una delle domande più ricorrenti rivolte dai critici allo scrittore è la sua "formazione", quali le "influenze", quali i poeti di riferimento che lo hanno plasmato, plagiato, guidato, magari condotto anche temporaneamente lungo strade impercorribili. Mi sembra di cogliere sempre nelle risposte la fatica di assecondare l'interlocutore nel costruire una mappa plausibile e ideale entro la quale collocarsi e guidare così il lettore dritto al cuore della propria poetica. Consci di dover scegliere la chiarezza a scapito dell'imprevedibilità analogica delle corrispondenze (non c'è tempo per assecondare l'imponderabile, tutto deve essere classificabile, immediatamente riconoscibile entro una tradizione) si sacrifica sempre in qualche modo la memoria spuria. Proprio per questo, qualcosa, alla prova finale della pagina, non quadra mai, neppure quando un autore sceglie deliberatamente di far parte di un gruppo connotato fino al parossismo, vuoi per maggiore visibilità vuoi perché i tempi lo sembrano imporre (penso ad esempio alle invasive ideologizzazioni della letteratura tra gli anni Sessanta e Settanta). L'impressione è che lo scrittore, il poeta, scelga di citare un catalogo di figure umane e culturali piuttosto che una fantasmagoria necessariamente disordinata di opere più strettamente liriche.

Diceva ancora Borges che la tradizione, i movimenti, non lo interessavano, così come le teorie della letteratura, ma era attratto solo da alcune pagine di quell'autore o di quell'altro, che gli si imprimevano nella mente in modo del tutto passivo, mescolandosi al vissuto. Riceveva e ringraziava, così è l'ispirazione. Poi, se quelle immagini sonore, qualcosa dapprima di molto vago, insistevano, cedeva e scriveva. Credo che l'opera, la pagina poetica, nasca da questo magma informe di letture, ricordi e codice terrestre (rubando l'espressione a Milo De Angelis), memoria occulta e infatuazioni palesi. Ecco la ragione di un libro che ha l'ambizione

di liberare l'ascolto, senza porre paletti inutilmente rigidi, delle imprevedibili associazioni dinamiche (consonanze o perché no? dissonanze attive) che i poeti convocati stabiliscono con i propri autori e opere di riferimento, le loro *fantasie di avvicinamento* come le nomina felicemente Andrea Zanzotto all'atto di raccogliere nel 1991 in volume il corpus degli scritti critici. Questi ideali dialoghi tra autori riflettono così percorsi di fedeltà intellettuale a un progetto personale, a un'immagine propria e irrinunciabile del fare poetico e dell'essere poeti. Sono annotazioni critiche, perlustrazioni di maestri reali o elettivi del passato prossimo o remoto che accompagnano da vicino il lavoro poetico, ricordi di incontri umani o soltanto fantasmatici.

Lucrezio e Dante, Fortini e Cattafi, ma anche Wittgenstein o le fiabe dei fratelli Grimm, compaiono qui come oggetti di indagini sottilmente rigorose, ma allo stesso tempo, mescolati a enunciati letterari ed estetici degli stessi indagatori, le loro presenze hanno un immediato valore segnaletico, capace di condurci sulle tracce o addirittura nella flagrante vicinanza delle esperienze poetiche più importanti degli ultimi decenni, liberando a volte inaspettati paradigmi.

C.G.

Atelier, opera, "museo immaginario"

a.

I lettori e l'atelier. La parola «atelier», che traduce il termine italiano «bottega» o «officina» è tanto antica quanto l'arte. Forse per questa ragione è così piena di mistero e allo stesso tempo suona alle nostre orecchie di mercanti del XXI secolo un po' *démodé*. L'opera è il prodotto di una τέχνη, di un saper fare. La storia di un'arte è la storia di un sapere, di una «messa in opera» su una materia definita. Ora, il sapere implica un potere, e questo potere è il concentrato di due forze: del «talento» nascosto («in potentia») di colui che si è messo all'opera e del suo sforzo a superare la resistenza della materia. Il talento individuale senza tale sforzo non serve a molto. Infatti, ciò che misura la qualità estetica di un'opera è quello che Jean Clair, il grande critico d'arte, ha chiamato una volta il suo «coefficiente d'attrito». Aggiungerei che tale coefficiente, oltre che per la materia, vale anche nei confronti del tempo storico: più un'opera appartiene al suo tempo, ovvero non è in grado di superare le resistenze del momento in cui è prodotta, più il suo valore è infimo. In fondo, qui non faccio che ripetere ciò che Baudelaire ha affermato centocinquant'anni fa, e cioè che la modernità, con tutto il suo senso del transitorio e dell'irripetibile, non è che «la metà dell'arte», essendo l'altra metà «l'eterno e immutabile». Per lui solo quest'ultima metà può permettere all'arte moderna di aspirare alla dignità delle arti antiche. Il presente dell'arte non si oppone al suo passato, ma vi è incastonato come un diamante che fa risplendere della sua luce fuggevole tutta la sua storia. D'altra parte, per quale bizzarro masochismo l'arte e la poesia del XX

secolo si sono fatte voluttuosamente divorare da Cronos, invece di rispettare il loro compito antico di divincolarsi dalla sua presa? E sia detto con buona pace di tutte le avanguardie di questo mondo!

Quando frequentavo l'atelier di Milan Kundera, la prima cosa che ho dovuto fare è imparare a porgermi delle domande. Le domande a cui l'artista è interessato sono quelle alle quali egli stesso, attraverso l'opera, ha cercato di rispondere, trovando spesso altre domande. Sono domande oscure, incomprensibili. Se non fosse così, l'opera non avrebbe ragione di esistere. Per imparare a porre delle domande che potevano interessarlo, ho dovuto lentamente liberarmi dalle pastoie delle teorie letterarie, che non sono altro che delle risposte preconfezionate a domande poste da altre teorie: un mondo parallelo all'arte, con le sue leggi e il suo galateo. Ho dovuto liberarmi dall'impressionismo critico. Essere personali è sì l'unico modo di essere universali, ma a patto che si rispetti l'opera in tutta la sua totalità. La critica è un atto di umiltà nei confronti di qualcosa che ha un «coefficiente d'attrito» enormemente superiore a quello che ogni sua lettura può mettere in campo. Ho dovuto imparare a comparare *in concreto* le opere con altre opere, senza prendere la scorciatoia delle teorie (che per quanto siano complicate restano una scorciatoia).

b.

I lettori e l'opera. Nel corso degli ultimi decenni la parola «opera» è stata sostituita da altre, come «testo», «scrittura». A una certa altezza degli anni Ottanta del secolo scorso il mondo era diventato un «logogrifo», un grande Testo. Non c'era via di scampo. Un vero fiasco per tutti i materialismi e i realismi d'occidente! Nel frattempo le cose non sono molto migliorate. Grazie alla testualizzazione del mondo, l'opera d'arte è stata talmente spogliata del suo potere che oggi i *cacciatori di testi* divorano le loro prede in un angolo di deserto. La parola «opera» incute ancora uno strano timore. O forse, più semplicemente, non è merce di scambio alla borsa dei titoli universitari. Ho una mia idea a questo proposito. Anzi l'idea è di Schopenhauer, io la ripeto con alcune variazioni. Il filosofo tedesco distingueva le «opere» dagli «atti». Per lui le opere non erano puri avvenimenti, «atti» che dipendevano dalla concomitante azione del caso, della Storia, della politica o di altre cause oscure, bensì il frutto cosciente di un'attività deliberata su determinati materiali. Qui la nozione di «opera» si congiunge con quella di «atelier»: da troppo tempo ormai il voler fare dell'artista ha preso il posto del poter fare, per cui oggi la cosiddetta arte contemporanea, al culmine delle sue pretese romantiche – perchè il voler fare un quadro, una poesia, un'opera indipendentemente dalla sua storia, dal suo oggetto o dalle modalità di produzione di quell'oggetto è una variante dell'idea romantica di «genio» – si è completamente dimenticata del mestiere e dello sforzo di superare le resistenze della materia. Ecco un'altra cosa che ho dovuto imparare con fatica: la disaffezione dell'arte, della poesia, del romanzo rispetto al loro habitus artigianale è una grandiosa mistificazione che ha impoverito il mondo. Da questa povertà si può

rinascere, a patto che si ricominci dai rudimenti di ogni singola arte. A patto che la *libido* della creazione non prenda il posto del piacere per l'opera.

c.

I lettori e il «museo immaginario». *Il museo immaginario* è il titolo di un'opera di André Malraux, che uscì per la prima volta nel 1947. Lo scrittore francese fu ministro gollista nell'immediato dopo guerra. Ritornò in carica dal 1959 al 1969. Fu amico di grandi artisti come Picasso, Giacometti, Braque, Matisse. A lui si deve la nascita di quell'amministrazione statale dell'arte che ancor oggi è un vanto nazionale per molti francesi. Era, inoltre, un collezionista di reperti archeologici e di opere d'arte. All'inizio della carriera la sua passione gli costò alcune spiacevoli avventure. Nei primi anni ventì partì con la moglie Clara, una donna ricchissima, per l'Indocina, dove rubò alcune statue da rivendere in Europa. Fu arrestato e rilasciato poco tempo dopo grazie a un intervento della diplomazia francese. Anticolonialista convinto, ripartì per quel paese e vi fondò un giornale, «L'Indochine enchaînée». Fu arrestato di nuovo. Di lì a un anno, nel 1924, finito sul lastrico a causa di alcuni cattivi investimenti in borsa, non trovò di meglio che trafugare un bassorilievo da un tempio sacro di Angkor. Condannato a tre anni di prigione, fu rilasciato pochi mesi dopo grazie alla mobilitazione di alcuni intellettuali francesi dell'epoca. Dico tutto questo perché Malraux, al di là della sua contraddittoria vicenda politica di ex comunista fedele alla politica conservatrice di quell'incantatore di serpenti che fu De Gaulle, era tutto fuorché un accademico o un ideologo. La sua nozione di «museo immaginario» si fonda su un'idea liberatrice: le opere, quando si ritrovano esposte in uno stesso luogo, si affrancano da ciò che rappresentano e dal contesto storico e politico in cui sono state create. Subiscono quella che Malraux chiama una «metamorfosi». Per colui che le guarda, l'arte diventa un ininterrotto confronto di metamorfosi. Una crocifissione del Trecento, posta accanto a un quadro di Bacon, ad esempio, si metamorfizza. Queste due opere, entrando in reciproca relazione, trasformano la nostra relazione con ciascuna di loro. Ci permettono così di prendere coscienza di tutto ciò che è possibile, ci spingono a mettere in discussione i paradigmi della storia dell'arte, ci stimolano a stabilire coesistenze imprevedibili tra opere di diverse epoche.

Ogni artista, ogni poeta ha nella sua testa un «museo immaginario», una sinfonia di relazioni contraddittorie di opere di tutti i tempi. Dipende dalla nostra relazione contraddittoria e immaginaria di lettori con le opere di tutti i tempi esplorarne la sua unicità.

È questo almeno ciò che mi propongo di fare alle soglie di questo libro.

M. R.