

VIVIANA SCARINCI

LA LUNA DEI CANI

(Con sette *Opere* di Simone Pellegrini)



Quaderni delle Officine , IX, Giugno 2010

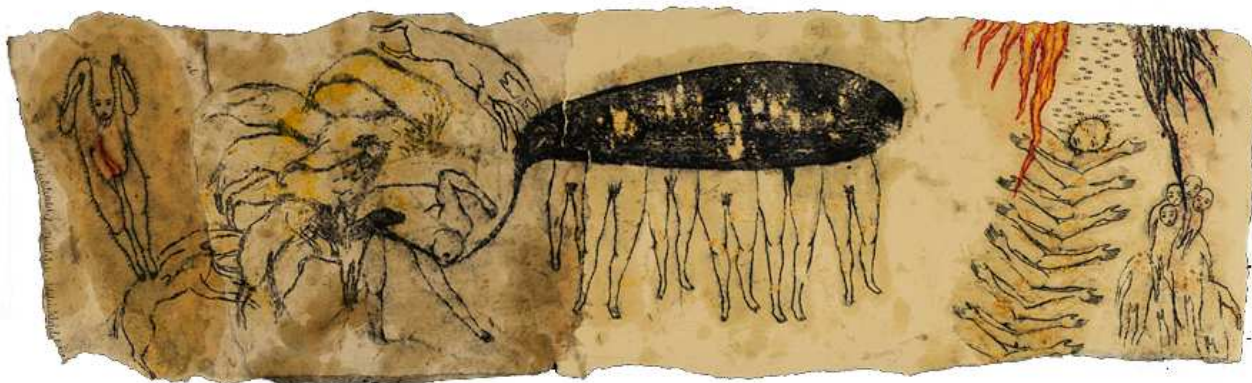


Viviana Scarinci

Viviana Scarinci

LA LUNA DEI CANI

2005, t. m. su carta
cm 103x34



opere
simone pellegrini

la luna dei cani
viviana scarinci

§

La lingua è un cane che azzanna, tu pensi che sia quel morso, l'ultimo che ti ha assestato a dolere ma non è così. È come se il cane ti fosse gemello, animale che ti nasce da un morso che appartiene ad un'altra razza e tira per il suo buio. Appendice mostruosa. Il giorno non ha immagini sostitutive, simulacri diurni del cane. Il giorno non trova incidenze nel buio di questa chimera, se non nella puntura sorda nel morso della lingua, dice Jolanda Insana, "che viaggia alla cieca e fulminea corre strascinandosi sull'abisso la mente che pensa il filo che la tende". Il morso aggredisce il corpo dalla sua latitudine canina e rivela inaspettate geografie corporee: corpo detrito di ere spente, schiavitù vittoriosa, padronanza sfregiata. Non c'è rimedio, non c'è salvezza anche nel caso ancora la si voglia. Nemmeno la fuga, il ritorno all'incognita della sua natura prerabbiosa, rabbonisce il cane, perché l'altra, l'appendice umana, a sua volta ne morrebbe. "Mai bere ad altri bicchieri" dice Jolanda Insana ma "la parola è più forte della sete (...) nell'istante che saltano le vocali/il rumore dei suoni è più vicino/ alla coscienza che alla gola/ agguanto il più piccolo niente" la contrazione della parola in un simbolo acustico, latrato all'esatta occidenza della notte, disoriente del sole. È così che "distinto dal nero/bianco all'alba appare/da nulla posseduta/e nulla possedendo" la lingua canina della mutezza, minuzia albestre che per l'Insana ricaccia col sole, nel buio la sua metà. Uomo Cane che battaglia la prevaricazione fraterna giocando le sue egemonie sul corpo della stessa madre. Lingua che "senza miraggi, né spezie, né ristoro" è deserto.



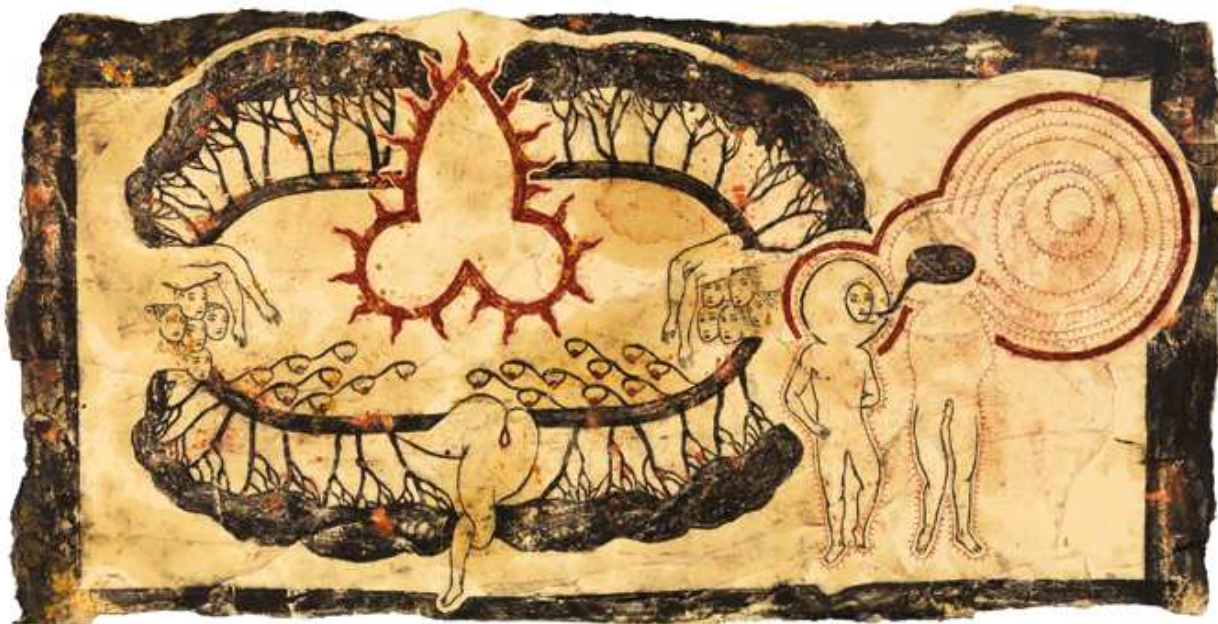
Fondamenta degli inguaribili - 2010 - 58x119 cm

La donna ossimoro. Modernità di Jolanda Insana

Se si dovesse pensare a un unico cardine su cui far ruotare quella frenesia plurima che è l'inventiva linguistica di Jolanda Insana, credo che l'ossimoro possa essere annoverato come costante di una sorta di moto perpetuo che ne caratterizza l'intima sfrenatezza. L'ossimoro è una figura retorica che consiste nell'accostamento di due termini in forte antitesi tra loro. A differenza della figura retorica dell'antitesi, i due termini sono spesso incompatibili. Si tratta di una combinazione scelta deliberatamente o comunque significativa, tale da creare un originale contrasto, ottenendo spesso sorprendenti effetti stilistici (wikipedia). È Jolanda stessa a svelarne apertamente la meccanica, definendo la sua scrittura "libertà, spudoratezze e coprolalie, in funzione di mascheramento protettivo, per troppo pudore del sentimento, per troppa tenerezza" (1). Troppo pudore sembra essere l'assunto da cui partono tutte le sue violazioni. Allo stesso controverso modo, l'invettiva sviando l'attenzione dalla pena, conferma la gravità dell'offesa, qualificandola nel dna di una parola del tutto nuova affinché ciò renda la misura esatta di una dolenza inaudita; tanto da essere bestemmiata per dissimularne l'insopportabilità. Lo slancio poetico di Jolanda Insana è così di frequente attraversato da una tentazione irresistibile: l'abuso dell'ossimoro. Jolanda Insana è "impigliata nell'intemperanza dello spasmo ossimorico" (2) quando amplifica la dizione con la violenza sfrenata della sottigliezza linguistica, partendo da un'ipersensibilità materiale del corpo che in luogo di ogni nervo, popola sfumature semantiche irriducibili e perciò estremamente precise. La poetessa viola perché tenerezza è stata violata. E l'ossimoro spicca dal suo stesso corpo, che è da dis-abitare, poiché tale convivenza è impossibile senza che il corpo rovente non arda la tenerezza di cui è portatore. Quindi che il corpo arda pure, ma da non morire prima di averne bestemmiato per filo e per segno, ogni singola ustione "chi si forte ammaliò con latrati della fame/ nell'ora della distrazione/ rovescia acque ardenti/ sulla

mummia che non sono” (3). Chi ammaliò se non il corpo? Capace di latrati di fame. Ancora una volta il corpo dalla cui malia c’è da sottrarsi, per sopravvivere al travolgimento del continuo gioco del partecipare tra corpi: “equilibrista rischio la pelle sugli intralazzi/ teatranti dell’anfitrionica grandezza del mio doppio/ e ricaccio nel suo buio la metà”(4). Jolanda parla esplicitante di un suo doppio infingardo. Il corpo, l’altro termine inammissibile dell’ossimoro che messo insieme alla poesia pare renda un’incompatibilità vivissima e fruttuosa. E che assona profondamente con una costante ossimorica della femminilità: quella del femminile materiale, in qualità di corpo femminile e quella del femminile etereo. Ancora oltre pare che l’ossimoro sdoppiatore riguardi anche la donna in quanto madre e figlia “ non lo amo ma non è una ragione per distruggerlo/ questo mio corpo innocente e mai sazio né beato/ e dunque lo allevo e lo tutelo come madre/ e lo rattoppo e strappo alle grinfie della figlia”(5). Unico è il corpo pulsante nella dicotomia femminile; nella poesia di Jolanda Insana ciò appare ossimoricamente evidente quando il corpo intralazza alle spalle della poetessa, come se fosse solo quello e non colei che parla, ad avere dimestichezze mondane, a volere ricacciare nel suo buio la poetessa non con parole, che del corpo non sono la prerogativa evidente, ma con atti, suscitandole l’esigenza che la parola stessa diventi un atto di almeno pari prevaricazione. Una vera e propria colluttazione tra corpo e poesia in cui non c’è nulla di oscuro o di sottinteso. Lei muove “tra e vizi e sfizi in pieno sole” (6) e alla parola, che nel suo dna confina l’illusione di una formula inalienabile replica “io che posseggo qualche parola non posso aprirla e farla urlare perché mi incateni” (7) e perché questo non avvenga, ancora una volta vinta dall’ossimoro, lo fa, facendo uscire materialmente una parola che sgangheri il suo attributo ovvio lungo labirinti intestinali. E lo fa come fosse uno scongiuro. Un fattucchierismo che delle oscure vie della magia nera ha ben poco se non la dissacrazione necessaria a una categoria mai classificata per dirsi donna. A quest’essere privo di categoria deve corrispondere tutta una rinomina delle immediate adiacenze e attraverso le adiacenze, un nuovo battesimo delle cose e del rapporto con le cose, in virtù di una sorta di ontologia corporale che in quanto atavica sa farsi riconoscere solo dal lettore disposto allo smarrimento. Perché nella lettura dell’opera di Jolanda Insana bisognerà smarrire oltre che il proprio genere anche il proprio nome, bisognerà utilizzare il pro-nome che ci accomuni, per dirla con parole di Raimon Panikkar (8), che non significa necessariamente mettere il nostro io al posto di quello della poetessa, non si tratta di sostituirsi, ma di trovarsi comunemente in una poesia che si collochi prima di un genere o di un nome, seppure evidentemente dettata da un corpo femminile. Perché è chiaro che mai si tratta in questa scrittura di una postura prona in cui la poetessa viene agita da un’ortodossia che imponga l’illustrazione seppur originale di un genere. L’utilizzo della lingua avviene con una presunzione di alterità fattiva sul concetto di rispettabilità di ogni strumento “nullo confortamento nutrica desiansa (non ti nutrire di confortezza è finta pietanza” (9). Se l’evoluzione vera, che è anche l’unica rivoluzione possibile, procede per estremismi, forse l’estremismo non edulcorato di questa poesia può dettare la regola di una lingua solo accidentalmente femminile; una lingua involontaria come la caduta di un corpo, in un genere anziché in un altro, fa accidentalmente la donna o l’uomo. In questo caso la poetessa.

- (1) Jolanda Insana, *Tutte le poesie*, 1977-2006, Garzanti, Milano 2007, p. 577
- (2) *Ivi*, p. 575
- (3) *Ivi*, p. 221
- (4) *Ivi*, p. 308- 309
- (5) *Ivi*, p. 223
- (6) *Ivi*, p. 575
- (7) *Ivi*, p. 207
- (8) Raimon Panikkar, *Lo spirito della parola*, Bollati Boringhieri 2007, p. 96
- (9) Jolanda Insana, *Tutte le poesie*, 1977-2006, Garzanti, Milano 2007, p. 82



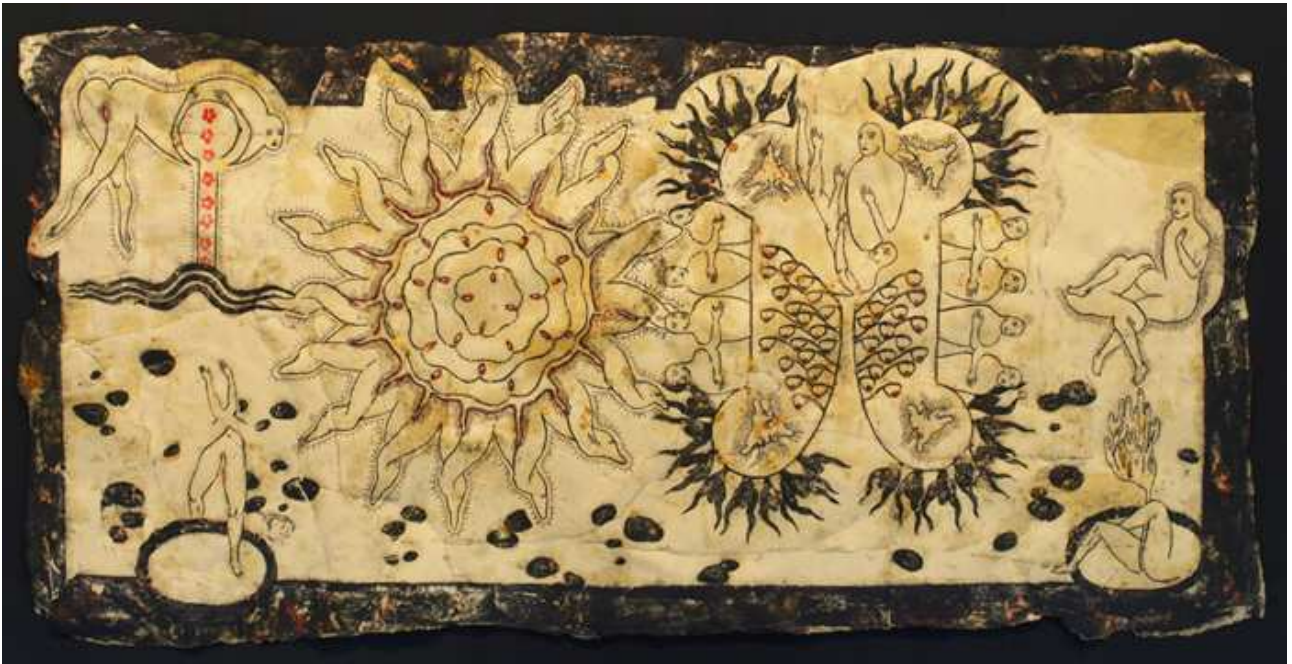
Conversazione azimutale - 2010 - 55x108 cm

Lo straniero

Se la lingua è una maschera, maschera di una maschera è la lingua straniera (1). Dioniso, il dio straniero, pone la sua maschera sul volto di Orfeo, significando che egli è scelto come suo doppio. Il dio straniero la pone sul volto del poeta perché Orfeo è colui che in modo innato si pone in relazione con l'incomprensibilità della lingua a partire dal suo stesso gergo, inesplicabile anche al latore. Il poeta è chi per pura necessità di relazione cerca lo straniero perché egli stesso è straniero; lo cerca per via del bisogno dato dal suo nascere e vivere in un corpo il cui linguaggio non gli appartiene del tutto perché il suo gergo, come il limbo, è luogo aperto e illimitatamente esclusivo. Il poeta riproduce per imitazione la lingua che lo circonda, e all'infinito il proprio gergo. Così come Dioniso, il dio straniero, riproduce, al di là del tempo lineare, l'atto di smembrarsi e di smembrare, e fermando il tempo nella circolarità della ripetizione si sdoppia all'infinito nei due ruoli di vittima e carnefice. È lo stesso Dioniso che nelle Baccanti di Euripide narra di come il potere allucinatorio del suo sdoppiamento avesse fiaccato in mille modi Penteo. Narra di questa sua importante prerogativa, lo sdoppiamento: mentre la vittima subisce la sua efferatezza egli può mantenersi mite, forse compartecipe. Mentre Bacco sfrenato, infuria, Dioniso comprende la pena, perché la osserva. Come se l'istinto già mostrasse la sua deriva nell'inutilità – il tempo paralizza la visione –, il poeta, come Dioniso bambino, si guarda allo specchio, come un estraneo, si vede mutare e ne scrive, giusto un attimo prima dell'ennesimo titanico smembramento. Pupara sono e faccio teatrino con due soli pupi, lei e lei, lei si chiama vita, e lei si chiama morte (2), dichiara Jolanda Insana: c'è lei, vita che smembra; e lei morte che è smembrata, lei che compie e lei che è compiuta. Ma quando avviene che compenetrazione succede la vita muore addirittura di piacere (3). Un piacere sospetto che ha a che fare con l'autoerotismo della scrittura. Tuttavia se ciò che

genera la poesia è un'illuminazione, in quanto illuminazione essa è lieta e rende così intensa la vita da somigliare al solo tripudio concesso al non iniziato, l'amplesso (4). Qui l'illuminazione è intesa come la libertà somma che la persona incontra al limitare dell'utilizzo consapevole degli strumenti umani, del corpo, zona limitrofa immediatamente a ridosso del confine tra terra straniera e terra nativa di cui dubbiamente ci si riconosce autoctoni. L'equivoco sta nel forzare una definizione riguardo il potenziale della carica sufficiente alla comprensione del confine, come sovrastruttura fittizia di un sistema lineare, ma cedevole. Wafaa Lamrani si esprime con una chiarezza lancinante al riguardo: ecco perché l'ottavo giorno è mio, dice: di modo che la lettera di quel giorno mi possa impregnare a partorire dei gemelli (5). Evidentemente l'ottavo giorno ha un genoma ermafrodito. Il cui processo generativo, la poetessa, rivela in modo inequivocabile, avviene per sdoppiamento: prima di iniziare ho chiarito con tono di sfida, ho annunciato che io e l'età siamo state separate sull'orlo dell'alienazione che io e il tempo siamo stati per sempre due volte (6). Una simile condizione rende impossibile la linearità, una misurazione unitaria del tempo, un sentimento univoco delle cose. L'iniziazione si basa sulla ripetizione dell'azione originaria del dio cui il rito si rivolge, è la ripetizione dell'evento inaudito, il cui potenziale irrisolto grava sull'umanità in modo universale, ponendo la necessità di un atto liberatorio che si basi sul ripetersi di questa azione nel tempo, questo movimento sdoppio, che fa convergere l'origine del culto nell'iniziato, conferisce al tempo un suo carattere presunto ma credibile, di circolarità. Il poeta, nei panni di Orfeo, come s'è visto, incarna a pieno titolo il ruolo di iniziato al culto dionisiaco, perché, ne sia o non ne sia consapevole, percorre concentricamente lo stesso atto misterico di smembrarsi e di smembrare, più volte, se è necessario fino alla fine e nell'ambito dell'esistenza che le sue età scandiscono linearmente. Non in assenza di questa perversione temporale che comprende linearità e concentricità in una commistione che in questa sede non può che essere indagata poeticamente, non in assenza del mondo, ma nel suo intestino fenomeno, che è la quotidianità. Qui non altrove, i misteri si compiono. Con la stessa obbedienza che una funzione corporale richiede. Qui nasce la poesia. Questa sospensione, scrive Iole Toini, ci consegna a un dopo invisibile, nel segno della bocca che pronuncia l'altra cosa, (...) In questo luogo la memoria è futura, conta l'esatta distanza fra il corpo e la sua assenza (7). Forse questa ripetizione è ciò che certa psicologia chiama coazione a ripetere o è quel barlume d'individualità che tenta un compimento, tutt'altro che oscuro anche se per molti versi inconsapevole: la salute. Salute come afflato all'integrità. Integrità come capacità atta al contenimento del doppio. Un doppio che è il corpo sensibile e l'occhio che lo guarda, uno sguardo introiettato che assume per assurdo, potere seminale, e diventa identità della parola poetica. Il resto perde. Non può che soccombere a questo piacere. Quando le due: vita e morte, compenetrano che cosa sono il nome, il verbo, l'identità? Né il divieto annulla né l'imperativo plasma né il nome contiene (8) e in ciò il livello di devianza è tale e tanto che si finisce per parlare dell'anima come di una cosa nostra (9).

- (1) Giovanni Giudici, *Il male dei creditori*, cit. in Andrea Cortellessa, *La fisica del senso*, Fazi Editore 2006, p. 164
- (2) Jolanda Insana, *Tutte le poesie (1977-2006)*, Garzanti 2007, p. 17
- (3) Jolanda Insana, *Ivi*, p. 17
- (4) Elémire Zolla, *I mistici dell'occidente I*, Adelphi 2003, p. 24
- (5) Wafaa Lamrani, *Non ho peccato abbastanza. Antologia di poetesse arabe contemporanee*, Mondadori 2007, p. 168
- (6) Wafaa Lamrani, *Ivi*, p. 165
- (7) Iole Toini, *Spaccasangue*, Le voci della luna, Sasso Marconi 2009, p. 45
- (8) Wafaa Lamrani, *Non ho peccato abbastanza. Antologia di poetesse arabe contemporanee*, Mondadori 2007, p. 168
- (9) Jolanda Insana, *Tutte le poesie (1977-2006)*, Garzanti 2007, p. 25



L'obbedito - 2009 - 68x140 cm

Quanto l'anima abbia da temere. Su *L'anima tema* di Federico Federici

Se un catalogo servisse a mostrare ciò che l'anima debba temere, racconterebbe forse la storia della degenerazione di una stella. Nella relatività generale un buco nero è una singolarità nello spazio-tempo, causata dal collasso gravitazionale di una stella di una certa massa, che non lascia sfuggire più nulla al proprio orizzonte degli eventi. Si può forse azzardare allora che un buco nero, sia una stella, un'entità celeste visibile, che per via di un dato evento, prosciuga il suo corpo, iniziandosi alla sua scomparsa. Ciò sembra accadere ad alcune stelle di grande superficie, che a un dato punto della loro esistenza, come ubbidendo a un'intima galvanizzazione, si contraggono, per via dell'attrazione che ogni loro singola particella attua verso le altre se stesse, che insieme fanno l'astro. Questo moto pare generare nell'atmosfera intorno alla stella, un particolare trattenimento, che influisce sulle azioni e sul tempo, creando un orizzonte isolato e indipendente che lascia l'astro vivere solo della sua progressiva scomparsa all'occhio che la osserva. *L'anima tema* di Federico Federici inizia, similmente a questo fenomeno, come se tutto si fosse già esaurito secondo una sua propria maturazione, in un punto di osservazione in cui l'accaduto, più che essere dipanato, sia stato concentrato in una contrazione in cui luce e spazio, esistono inscindibili dal tempo. E creano una sorta di ambiente assoluto, un inizio fine a se stesso, un trattenimento inane delle coordinate di un luogo. Il luogo è una casa, una "casa vuota" con un "lume dentro il vetro" (pag.14) che forse accenna una presenza, forse definisce un'assenza o concentra soltanto l'attenzione, in un'aura di estremo contatto. È questa la condizione della casa del poeta. Una condizione sempre esistente, nella misura in cui viene nominata ma che se non detta, mimetizza le presenze immateriali e la possibilità di contatti ulteriori, in un vuoto

che rende altrimenti quel luogo disabitato. Ma ora, qui finalmente, “l’angelo ammirato attentamente nel dipinto” (pag.15) può suggellare la stanza al suo centro liquido, come iniziandola a un varco. È l’incipit. Il risveglio e lo stabilirsi di una veglia puramente auditiva che finalmente rende al luogo il cuore della sua geometria. Da questo orizzonte, gli eventi mutano in una zona visibile solo poeticamente, perché la resa di una simile densità accade solo in poesia. Quando il corpo poetico inizia la caduta nella fisica della sua anima. E quando ciò accade in modo perfettamente conscio, avviene un’assunzione di presenza in un tempo inesausto “un tempo andato altrove” (pag.17) che olia l’ingranaggio dell’ora stante, e dice di una impossibile fede “che dura un attimo” “sopra il male” (pag.17); un male che anche minimamente cruento, strazia di pena e uccide ogni credo, e ciò giusto in quel protrarsi dell’attimo all’infinito, che è il verso che lo dice. È a questo punto di sintesi estrema, come a dimostrarsi fattivamente e attraverso se stessa, che la poesia si erge a quell’infinità sospesa e immediata avvalendosi di un tempo che non ravvisa etica. Un tempo che si colloca spontaneamente al colmo del suo stesso movimento “sempre l’apice lo stremo del crepuscolo/ci approssima la notte:” (pag.18) e di qui accosta la speciale captazione che chiamiamo ascolto. Quando, questo, non sia smarrito nella diramazione del giorno, che schiude sempre parti, a generare e degenerare notti per pura necessità, solo perché luce e buio sono “uniti senza origine nel moto” (pag.18). Allora “l’aria ferma” (pag.19) che Federici nomina, sembra essere un’impressione legata al climax di tutta l’opera, ciò che consente di esperire il vuoto, attraversato fissamente dai corpi che propagano oltre la propria forma un afflato indecifrabile che sta a misurare gli interstizi, i silenzi, come fossero il messaggio più pregnante che si possa tra creature. Ma certo questo paesaggio asciugato dal superfluo delle azioni, non poteva essere ricreato in assenza di parola. È la parola che introduce a un altro grado la visione di quel “mondo,” che “ne matura il senso” (pag.20) cui tutto e tutti sembrano partecipi. Parola che ogni cosa detiene indistintamente come una rimembranza o una dimenticanza che sembri adattare o disattendere quanto del mondo stesso appaia: “non così che si conserva/l’apparenza delle cose” (pag.21). Apparenza che vive dell’esatta tempistica della sua dispersione e che perciò, al di là del suo aspetto effimero, può rimanere, in un verso, come rivela Federici: “tiepida nel palmo/pura quando fu toccata”(pag.21). Ma quanto l’anima abbia ragione di temere, riguardo questa scomparsa, che sembra paradossalmente l’unico movente veramente assertivo della sua presenza al visibile, lo dice, la caduta di ogni gesto, nel trattenimento fatale di un orizzonte che si incunea sempre di più “nel vivo della storia” (pag.22), un trattenimento fino alla percezione che concentra ogni idioma in un’unica lingua in cui, dei vivi e dei morti “restano confusi i nomi” poiché sia “mai nessuno perso nel conto della grazia” (pag.24). E ciò consenta comunque, in questo passaggio inaudito, a coloro che il poeta chiama, fratelli e sorelle, e che “restano in colmo all’invisibile” (pag.25), di affacciarlo, come a guardare il come questo avvenga, come la poesia ripieghi nella “luminosa piaga” che scava il fuoco, coniando parole in cui l’origine cominci in luce, nominata (pag.26), e in ogni istante renda a ognuno rintracciabile “nei cuori l’atto di presenza” (pag.28). Una presenza dei cuori alle cose, la cui impossibilità, è forse davvero l’unica cosa che l’anima abbia da temere.

§

L'anima tema

si cala in silenzio, luce da cielo – sta scritto
e ci si posa per assomigliare l'uno all'altro
al termine di tutto in niente – si è scoperto
e sono più che i tentativi queste offerte
alle madonne cave e di sangue
sangue rifinire l'anima di dentro a fuori
perché di foglia e ramo e di non altro è la ragione
da terra a cielo la perfezione è nell'attesa

*

nella luce appena ferma il tuo volto
forse per ammonimento mi cancella
il nome sulle labbra, forse qui d'un tratto
muto sempre rinascente è di traverso
il lume dentro il vetro in una casa vuota
visto alla finestra acceso come un segno

*

qualcuno, che prima è venuto, è andato via lasciando
presto il suo sigillo d'acqua al centro della stanza
l'angelo ammirato attentamente nel dipinto ha
labbra chiuse, sciamano in un coro poche voci
care, i gridi si confondono, le rondini

*

per aver soltanto volto il viso al tuo passaggio
hai finito lì da dietro di guardarmi, dove non vedevo
a onor del vero: non sono forse belli i tuoi occhi? o
come non sapessi già il colore dei capelli, l'opera
dolce delle labbra, il fiato, il dono della voce, chiusi
dietro al dito che indicava la più breve via in silenzio

*

credevo di ascoltare un tempo andato altrove
ritornare qui nel suono di campane giudizioso
l'ora della messa fioriscono a battiti di ciglia
e qualche lacrima schiarita in resa al cuore
dura un attimo la fede sopra il male, la pena
tenera trapassa senza sangue qui parte a parte

*

sempre l'apice lo stremo del crepuscolo
ci approssima la notte: fu ascolto chiaro
d'acqua tra le pietre trattenuta appena
tutta tramandata in fiume al mare
senza più lacune, gorgi, sottovoce rotta
alla sorgente, né cominciamenti d'altro
vivi intorno ai bassi segni del fogliame
uniti senza origine nel moto; noi
vi entrammo già due volte per bagnarci

*

l'aria ferma mi dà pace quanto basta alla figura
che ritorna a farsi viva nell'immagine intravista,
solo ricongiungimento al caldo della luce, poi caduti
il corpo, la sostanza delle cose, l'incolmabile divario
che ti ha resa un'altra lì da me; non tra noi
ricade l'ombra dove entrando il fuoco più si vuota
la materia prende a sé in un ago azzurro luce propria

*

si declina, da una parte brucia
nei colori e i nomi, intorbida
le cose, stacca i segni ai muri,
le lettere alle parole, tiene a sé
in un guizzo chiusa la materia,
il mondo, ne matura il senso
e tutti e tutto indifferentemente
chiama al ricongiungimento
s'offre in sé la fiamma
è la smemoratezza nostra

*

se pure non così che si conserva
l'apparenza delle cose va da sé
dura bene viva nei riflessi d'aria
quieta in ogni cosa persa a tempo
non raggiunta a voce o presa
in luce chiara, tiepida nel palmo
pura quando fu toccata

*

credi, poi che di tutti i nostri gesti
cade l'ombra addosso ai muri
vi penetra una parte, s'apre il varco
tra briciole di pietra intorno all'architrave
dura poco poi nel vivo della storia
altri giorni prima, per diversi pesi,
si equilibra indietro il tempo, il piatto
uguale trattenuto a mano, basso;
hanno un solo suono i passi
dalle spalle indietro e poi

*

le pietre, il muro, i resti
di pane sui lenzuoli, i letti
umidi sfatti, i visi pianti
«non siate tristi oggi se parto»
nella parte viva della casa
l'ombra sgrava il buio
contro la parete scura
bocca nuda di febbraio

*

levàti agli altari al vento, agitati alti in bocca
a chi prega i vivi, i morti nella stessa lingua
restano confusi i nomi, li ingoia la cadenza
esatta, mai nessuno perso nel conto della grazia

*

i pochi, fratelli e sorelle, che sono amori e amici
in colmo all'invisibile restano del mondo voci
e d'altri appena gli occhi; accolti in una turba scura
defilano in preda all'aria, scossi come si riscuote
l'albero nei rami alti lungo i muri, lasciano cadere
polline e capelli, la segatura tarpe ai buchi
chino il capo sui tormenti di una piaga fitta
sulla pelle in luce li tortura l'ombra, respirano
accostati ai vetri come reliquie i santi

*

perché parlare ai numi? – ai padri i figli e i nuovi nati ai figli –
uomini occupati meglio in ciò che li tormenta;
prima incerta, poi fu chiara la parola – la memoria corta
sembra in qualche differente assenza andare al tempo
indietro, all'inizio del declino, colta in luminosa piaga
dentro il fuoco: qui l'origine comincia in luce, nominata

*

non veduto quasi è il tratto della grazia
qui dettato di stupore accanto al volto
e a te da me non giunge il senso della voce
solo canto chiaro nella gola in alto, a cielo,
muto nel pensiero o luminosa vena in viso
male s'apre al fondo del respiro

*

le mani agli altari – quelli delle figlie in sposa –
fiori di prodigio lungo illuminati corridoi dei giorni
e bianchi nodi seni bianchi senza vento spighe
da un agosto fatto di silenzio senza età
sta nei cuori l'atto di presenza, il battito nel petto

*

correre narrando a chi s'incontra di sfuggita
l'assorta compagnia dell'anima, il sentore dei giardini
dietro la finestra, la sempre viva luce senza fuoco,
la felicità promessa, data finalmente salva e senza causa
di dolore all'occhio che non serve più a vederla
e pure dico: questa è l'inaudita voce così come fu detta

*

lascia che a dire siano le cose
gli abitatori del mondo addossati alla cruna
dell'ago, le lingue impresse a memoria
l'elencazione dei nomi dei morti toglie il respiro
tempo è di dare le mani nell'andirivieni dei vivi
fermare gli occhi, lo sguardo a chi trema

(Tratto da *L'opera racchiusa*, Lampi di stampa, Milano 2009)



Sestante - 2007 - 70x120 cm

L'amore senza persona. Su una poesia di Giuseppe Piccoli

Come in una sinusoide la poesia di Giuseppe Piccoli, in un quadro che ne escluda la cronologia, somiglia a una fluttuazione che assume i caratteri del picco e del recesso, a seconda degli spostamenti di una coscienza poetica assai singolare. Sorvolando su quanto questo si leghi alla patologia che tragicamente gli governò la breve esistenza, qui si vuole solo sondare superficialmente gli effetti, che un dato moto, nel ripetersi, genera su una poetica originale, spesso sorprendente, come quella di questo straordinario poeta. Il patrimonio poetico che la poesia di Piccoli costituisce è per la maggior parte inedito e frammentato in pubblicazioni di non facile reperimento. Inoltre, anche la cronologia della sua opera non è di semplice ricostruzione. E ciò ha stabilito, prima come un'esigenza, poi come una fascinazione cui è stato difficile sottrarsi, questo pormi all'ascolto, in un modo del tutto improprio ossia leggendo il poeta, come sperimentandone empiricamente il respiro. Una lettura cioè che, a prescindere dalla collocazione cronologica delle poesie analizzate, le raccolga in un tempo zero che ne metta in luce ciò che intuitivamente mi è parso il movimento costante di questa poetica. Compresi in quest'ottica i versi sembrano come pronunciati da un moderno Orfeo che si ascolti parlare, ora dalla superficie e ora dall'infero stesso. È da immaginarsi, questa poesia, per assurdo, come fosse una vera e propria fluttuazione, come il ritmo costante di una respirazione vista nel suo aspetto di coscienza del respiro in un punto di concentrazione recondito che è la radice umana dell'aria, e dello sperdimento, che procura l'esalazione di questa radice. Così la parola di Giuseppe Piccoli assuma il carattere innato del respiro e insieme il suo aspetto di estrema necessità. Qui è assai forte

l'impressione di una parola poetica che si lega a una fluttuazione della coscienza, da un recesso interiore alle labbra, alla pelle, cui il poeta approda, proveniente dal suo abisso, con l'angoscia che questa non protegga. Pare con ciò che in questa poesia convivano due lingue di provenienza. C'è una lingua pulitissima, lapidaria. E assai consapevole. C'è ne un'altra aulica, quasi leziosa. È la prima, quella legata ai recessi, la più ariosa, la più illuminata da un sentimento di complessità che non tradisce spavento nella dizione del suo infero. E una seconda che diventa leziosa fin quasi al querulo, quando risale alla percezione epidermica, al mare magnum della superficie abitata dal mondo di sopra.

La scelta di analizzare la poesia "Lettera per una domanda di perdono" è data non solo dall'indiscutibile bellezza del testo ma perché nella sua struttura, rappresenta pienamente la sinusoide in cui Piccoli (malgrado la sua opera sia ancora tutta da studiare e ciò ne rappresenti solo un aspetto) non veste i panni di Orfeo, in un orfismo di genere, ma ne dimostra la sua incarnazione, tornando a essere il poeta che per primo fu chiamato a porsi tra fisica e metafisica senza la difesa di un ruolo che ne regoli la coscienza ma solo con il respiro come bussola.

“L'esperienza ci ha strappati
l'uno dall'altra, amore;
l'esperienza ci ha rattristati
l'uno nell'altra, amore;
e il mio “tu” e il tuo “tu”
si perdono nel vento:
quale furtiva foglia
asciugherà il pianto del rubinetto?
Quale cotone assorbirà
il mio canto?
Io nudo come il cielo;
tu troppo densa, troppo carica,
troppo, troppo.
Sbaglio le parole e suono
come un peccato, come una percossa,
come un tradimento, come una pazzia.
E tu, se mi disegni a lungo,
mi perdi. Ritrovami
nel giuramento della sera:
io sono
il demone del dramma e della catarsi.
Ma per raggiungerti in purezza
dovrò mangiarmi le mani?
La tua bocca mi guarda e io svanisco,
insano dentro una perla
umida di nebbia.

Le tue mani mi dividono
 e io scivolo
 in un tempo di zanzare.
 Resta solo di me il bicchiere
 di questo seme sparso sul cuscino;
 le radici di questa barba
 che abbrutisce il cuore;
 il grido di questa gola
 che nessuna pastiglia addolcisce
 e questa rovina che assapora
 tutto il pudore che mi resta,
 tutta la malizia che ho consumato
 e tutto il canto.
 Vieni, e credi di nuovo
 che il mio corpo, sposo del tuo;
 che il mio silenzio, padre del tuo;
 che il mio canto, fratello
 della tua amarezza
 raggiunga il dio nel tutto che supplichi
 e s'allontana.
 Non ci sono più ossa, ma rose;
 non ci sono più muri ma strade;
 non ci sono più inverni, non ci sono:
 tra poco è marzo, vieni,
 camminiamo.” (1)

L'esperienza separa, l'esperienza rattrista. Sembra da questi versi iniziali, come se da un punto noto e inamovibile il poeta osservasse il percorso che avrebbe potuto autenticare il suo presente adulto. Vista da qui, l'inamovibilità di questo poeta risiedere nell'adolescenza, forse nella frattura non ricomponibile di un osso fragile ma anche nella prepotenza inesausta che la poesia esercita con la sua complessità, sulla coscienza galvanica di un giovane poeta, prima ancora che la si nomini come tale. “L'adolescente (Piccoli) ha tratto dai libri aneddoti dalla valenza enigmatica che si concretizzano poi nella sua poesia in una fuga che pare fondamentalmente riconducibile all'archetipo di Orfeo che scende agli inferi per ottenere e in realtà per perdere definitivamente Euridice (...)”. (2). Da allora, dall'adolescenza, dall'inizio glorioso del viaggio dell'eroe, al ritrovamento e perdita di Euridice, c'è tutto un separarsi e un rattristarsi che riguarda l'ambito adulto e pieno. È attraverso questi versi iniziali, che il poeta sembra guardare da un suo punto inamovibile, all'assenza totale di leggerezza dell'adulto. A ciò si riferisce da adolescente che al contrario è sopravvissuto all'adulto, poiché l'esperienza, nel suo caso, in qualche modo, sembra aver impedito alla maturità il suo compimento. È da questa inamovibilità che Piccoli guarda a un'interlocutrice, una Euridice che oltre a essere “orfica” qui è conchiusa nel mistero dell'alterità, attraente e estranea perché non più rarefatta nell'adolescenza delle passioni indistinte e voraci che brucino ma addensata in

un troppo, reiterata in una densità femminile e adulta che la eccede e spaventa. Spaventa senza limitare. Uno spavento che schiude la prosecuzione necessariamente alterata e irrimediabile che fa capo a ogni alterità ravvisabile nell'altro, in superficie. Uno spavento che confonde parole e contenuti in modo da legare per serendipità dramma e catarsi, per analogia consunzione e germe, cosicché si commetta l'oltranza: la visione che nella grande poesia perpetra gli astanti senza riguardarli. Ma ora l'unico potere che due alterità abbiano in questo tu per tu, il poeta lo riconosce a Lei che separa, Lei che è percepita fino alla radice irsuta del volto e da quel bilico canta l'opposto, elargendosi ora in una chimera glabra, ora in una rovinosa caduta del pudore di fronte alla realtà innegabile della propria umanità di genere.

“Dalla finestra
sale un buon odore di fiori,
dalla cantina sale un buon odore
di vino: non è questa, la vita?
Questo grido che mi interromperà
mentre scrivo il mio canto?
Le ciabatte calpestano: “Vengo”;
gli sportelli si chiudono: “Vengo”;
le bottiglie si stappano: “Vengo”.
E le voci? Che fanno le voci?
Cadono e invecchiano
E tu le seppellisci, lontano.
Ed io le riesumo, vicino.
E presto non avrò che tempo
tra i libri; non avrò che spazio
tra i vestiti; e sarò il tuo concetto
d'amore, debole, senza persona.
E cadere nel folto dei padri
e della madri, assaggiando la torta
del sacro e del profano.
Attendo che una porta si svegli,
e che un bambino reciti per me
la morte ossigenata, la fuga espiata,
la pietà saziata, la percossa dimenticata:
tu inseguilo al limite, tu
la casa che sale dagli inferi,
a perdonare se ho rubato,
se ho fatto violenza, se ho maltrattato
sopra e sotto
gli elementi e i punti insaziabili” (3)

Ma non sempre il giorno consente un'oltranza sulle cose. E non sempre deve. Non quando si avvicina marzo: le calde primaverili smagano la visione dell'infero in superfici solari e pure, disdicono le sonorità del profondo, quando chiedono l'oscurità arcaica della vista. E ciò accade con un tale clamore da chiedersi, quale la vita: questa o quella? Quella del vino, del canto e del pane: e emergere a questa con una fatica immensa, di sotto a sopra, da quella a questa luce. Come discernere nelle profondità "nel folto dei padri e delle madri" il lecito dall'illecito? Come differenziare la movenza che conduce il corpo, dal solco che esso genera? In che tempistica ciò avviene? Come non soggiacere all'impossibilità di sapere il quando, il dove del proprio corpo, mentre qui e ora, in questa superficie piana che è il visibile, non compare la prepotenza di esistere, in quanto compresa in un meandro che non libera il poeta, se non attraverso il verso che lo dice. Come perdonarsi allora la disperata ferocia che arma la liberazione da questo smarrimento? E chi sarà in grado di perdonare se si ruba una chiave, per evadere dall'insanabilità di una casa chiamata appartenenza? Ma il profondo della casa, nel caso di Piccoli, conclama il mistero delle voci plurime che non gli appartengono ma avendolo scelto, lo straziano per differenza dal suo presente, con un legame tagliente e vorace che lo condanna a sentirsene mai differenziato.

“Ma basta un fiore che dubita,
per dare o ridare salute al disamore:
dubita forse che siamo? che parliamo?
La sua sapienza stagionale
è più forte dei nervi che leggi
nel gas della ragione, quando leggi
i tuoi discorsi disaccordi e mi telefoni
pallida e nervosa. E disfi
la maglia dell'abbraccio, la gabbia
che non suona, e stai zitta, stai
zitta. “Puniscilo” ti dice ancora ...chi?
“Puniscilo”, “Puniscilo”. E tu:
“No: sono stanca. Solo stanca
di vedere le mani, di ascoltare la voce,
e un poco stanca di essere me stessa”.
Io mi attuo. Tu vivi di stanze.
Io ti lascio. Tu ti lasci lasciare.
Io ti guardo. Tu ti lasci vedere.
Non guardi. Ma respiri. Respiri.
E osservo la tua statura,
allungarsi e calare; le tue braccia,
asciutte o insaponate; la tua testa
cerchiata. E sei profonda
come la disperazione.

Ma amo i fiori, per oggi;
e, per oggi sono un ragazzo tranquillo:
e posso renderti cenere, credo.
Ma vedi, ho digiunato, per te, per me,
per una pioggia e per molti baci.
Molti. Molti. Tuo” (4)

È ancora Lei con la sua presa sulla realtà a contenderlo per un po' alle voci. Lei, l'eterno femminile che veglia sulle valenze plurime e tutte le sintomatologie dei generi nutre. Lei che quelle voci sa e che pure ascolta ma ne è libera, esse non la pretendono, come invece pretendono il poeta. Il poeta che già sa quale termine la contesa abbia: Lei è stanca, Lei può stancarsi e punirlo lasciandolo alle voci e all'interregno che queste gli vegliano nell'occhio, per farsi dire. E il poeta dice tutto, da questo sguardo che più che appartenergli lo appartiene, tutto, fino alla visione di Lei, vera, più vera della realtà e della sua assenza di verità. Ma è marzo. Un mese somigliantissimo alle correnti controverse che attraversano la poesia di Piccoli che è “come se si trattasse ogni volta di un miele sparso dentro cui c'è sempre qualcosa di estremamente tagliente, come delle lamette, delle tagliole, che sono pronte, mentre la dolcezza sembra ammaliarti, a ferirti a colpirti nel profondo, a darti dei fendenti dai quali è impossibile poi guarire” (5) . Tuttavia questo è uno strano giorno in cui le voci oltre che essere dette non vogliono altro e lasciano il poeta tranquillo, credere, senza davvero crederci che il suo digiuno, possa garantirlo incolume dalle virate rapaci che la poesia impone alle sue fattezze.

(1) Giuseppe Piccoli, *Lettera per una domanda di perdono*, Poesia, n. 103, Crocetti Editore, Febbraio 1997, pag.70

(2) Giulio Galetto, *Orfeo nella poesia di Piccoli*, “Bollettino della Società Letteraria di Verona”, 1998-1999, 83-86

(3) Giuseppe Piccoli, *Lettera per una domanda di perdono*, cit., pag. 70-71

(4) *Ivi*, p.71

(5) Maurizio Cucchi, *Per una sistemazione critica di Giuseppe Piccoli*, “Bollettino della Società Letteraria di Verona”, 1998-1999, 83-86



Ruina - 2005 - 115x70 cm

La caverna dei poeti

Quando ho letto per la prima volta il mito della caverna, mi sono chiesta perché Platone fosse stato annoverato tra i filosofi. Non capivo come una poesia così eretica potesse essere istituita materia, per quanto accostata all'amore di conoscenza. Come si potesse, mi sono chiesta, intendere salvifico, così da farne materia, un sentimento tanto desolato, come quello che ha spinto un uomo, ormai perso nella notte del tempo, a scrivere quello di cui poi la filosofia si è appropriata. A me pareva di vedere solo un poeta, perciò un bambino, dentro una caverna, non da solo, ma con altri bambini soli come lui. Obbligati a star di spalle a un teatrino di burattini cui avrebbero voluto partecipare. Scaldati da un fuoco approssimativo, senza vero calore, senza vera luce.

Lo spettacolo alle loro spalle ha una continuità stordente, li partecipa quei bambini, senza che davvero capiscano, senza che possano chiedersi tra loro nulla, perché le spiegazioni che avrebbero potuto reciprocamente darsi avrebbero fatto senz'altro parte ancora di altri mondi immaginari e perché nella sua totale innocenza, ogni bambino ha il suo. Allora come avrebbero potuto chiedersi reciprocamente cosa di quello spettacolo immaginario li riguardasse, pur volendolo a tutti i costi "vedere"? Poi improvvisamente, uno di loro si alza. Si accorge della postura cui la caverna lo ha obbligato. Si accorge che l'obbligo, le catene, la postura seduta di spalle, il fuoco scarso, l'ombra, sono cedevoli in qualche strano modo. In quello strano modo di cui il tempo a suo piacimento articola l'evoluzione. Improvvisamente a uno di loro qualcosa suggerisce una differenza nella postura. Improvvisamente, senza capire, perché non è un filosofo ma è un poeta, si alza,

si volta e guarda. Guarda i burattini, guarda con quali oggetti si sceneggia il piccolo teatro “figure di pietra e di legno, in qualunque modo lavorate; e, come è naturale”(1). Ma tutto ha ancora in sé il riverbero dell’ombra da cui il poeta viene che ha una qualità assai più spessa del luore, perché è un morbo che si contrae nell’umido della caverna come si contrae da un ventre materno, la genesi di una malattia. Non si creda che ciascuno degli oggetti e dei personaggi che il poeta vede sfilare ora di rimpetto per la prima volta, gli ricordino la sua appartenenza remota a una verità che l’accomuni alla luce. Egli è figlio della caverna e la sua matrice è ombratile. Ma allorché sia costretto a guardare luce come guardasse ombra, gli occhi vi cercherebbero ancora ombra, perché quella è il suo regime, denucleato da qualsiasi verità salvifica, privato cioè della salute, perché la caverna è madre e malattia. Ma comunque, “giunto alla luce, essendo i suoi occhi abbagliati, non potrebbe vedere nemmeno una delle cose che ora sono dette vere. (...) Dovrebbe, credo, abituarsi, se vuole vedere il mondo superiore”(2). Perché superiore, il mondo, il poeta ha bisogno di immaginarlo, con una spinta deviante l’ovvio, come gettandovi un amo nel mare e, per cieca approssimazione, trarvi il pescecane della lingua e giusto per quell’attimo pescoso non voler tornare alla caverna, tra le altre solitudini che già lo reclamano.

C’è da chiedersi chi se non un poeta possa credere che alla fine del tirocinio dell’occhio – che dalla caverna, viene sferzato dal sole, per poi tornare alla caverna, come si torna alla madre, come si torna alla morte – chi possa credere che alla fine “potrà osservare e contemplare quale è veramente il sole” (3). Solo un poeta può essere così eretico da credere che ciò sia possibile. Così pazzo da pensare di poter tornare alla caverna e professare l’eresia, accettando di “patire di tutto piuttosto che avere quelle opinioni e vivere in quel modo”(4) di prima di aver visto la luce; il modo di prima, in cui si viveva tutti pressoché da ciechi nella caverna. Chi è così pazzo da credere che l’ascesa alla luce valga il necessario ritorno con occhi inceneriti, ormai accecati dal lutto di chi una volta ha visto, piuttosto che dal buio di chi non vedrà mai. “Nella sua ossessione di vivere la poesia come separazione totale dal mondo degradato che lo ospita” scrive Flavio Ermini “il poeta non dà tregua alla parola: le usa di continuo violenza per strapparla all’usura del suo impiego quotidiano, per estraniarla ai suoi significati consueti ed “evarla”, come vuole Stefan George, «a sfera radiosa»” (5). E ciò è come vivere in una caverna credendo incautamente possibile che l’oggetto poetico possa essere definito in pieno sole, come solo un figlio di un ventre cavernoso può ambire a fare; come l’impossibile chimera di un filosofo che ne viva il mito o come un bambino che abbisogna di una favola di cui sentirsi figlio.

Di ritorno alla caverna, il poeta vede solo “apocrifi in sembianze di volti/ di giorni in forme declinanti/ di parole”(6), acquisisce una cecità diversa che lascia libera la messa in pratica dell’immaginario riguardante la sua origine malata cioè un’origine “morbosamente” destituita dai significati. Perciò può. Asserisce l’indicibile della sua origine in quell’istante preciso in cui ne accusa il richiamo e non il senso: “l’indicibile nel richiamo è già detto/ origine che si sottrae all’origine/ fino all’indicibile che forma/il midollo”(7). Richiamo linfatico, di fatto non significativo se non in quanto cosa prima, l’indicibile che osa la malattia di non appartenere alla verità del visibile senza però tornare al buio da cui viene. Perché il suo compito è farsi, non essere. Farsi nel tempo di

un lampo che illumini e poi basta “è già disfatto e già non chiedi,/ la deserta origine che polvere/ trattiene nel rogo che né pupilla/ né mani fissano al vagito/oltre il colore incandescente/che annulla vene e secoli di sangue,/ resta a fremere, disgelo, /l’occhio che depose alla rupe il volto” (8). Non deve chiedere, non può più chiedere perché lo spettro luminoso della verità ha già arso con la sua definizione le pupille, l’indicibile spinto a dirsi brucia la mutevolezza del volto, si proclama vittorioso sul non-senso di vene e secoli di sangue e spinge ancora una volta il poeta a deporre occhi inservibili. Di ritorno alla caverna finalmente “l’ombra che sale gioca il sogno di un confine/ sospeso la tua pelle si stacca aggiunge/ ore ai tuoi segni al grafico che resta/ dove toglie parole/ ai tuoi occhi” (9). Il poeta torna a una cecità evoluta. Torna alla maternità sconfinata delle ombre complesse e delessicate del segno rupestre. È un atto dovuto, questa spoliatura, questo ritorno alla nudità neonatale, primordiale mai salvifica, ma che insensatamente perpetra se stessa dichiarandosi mai vera del tutto e tuttavia efficace al punto che di nuovo nella caverna, il poeta “le sillabe raccoglie che la mano nasconde/ prima di cedere sotto la sferza/ di un lampo/ alla cecità di dare ancora un nome (10)”. La cecità di dare, di darsi all’infinito un nome. Ma un nome che sia per sempre “non” vero del tutto.

Ancora nella caverna

Il cuore del discorso riguardo il mito della caverna, verte su una contrapposizione fondante: la luce/verità che si contrappone all’atteggiamento non salvifico e totalmente estraneo all’etica che è occasione di poesia nella circostanza della caverna. Il poeta della caverna è una persona colposamente asservita all’analogia. Se il filosofo della caverna è regista di una logica, il poeta non lo sarà mai. Qui si genera la tesi e si contrappone l’antitesi che rende diversi (diversi nell’aspetto ormai largamente approfondito riguardo la fertilità delle differenze) i due discorsi, quello del filosofo e quello del poeta, generati dallo stesso mito platonico. Il poeta non è caricato dalla soma del discernimento, perché il discernimento compete l’uomo etico o retto filosoficamente. Porre un poeta nella caverna non ne fa un filosofo ma ne fa una creatura compatibile a quella condizione, che poi smetterà di esserlo, e che poi vi ritornerà, come ad un’origine indelebile; e come accade a tutti, rispetto alla propria origine, cui ci si sottrae per evolvere e a cui si torna per morire. Luce ed ombra non hanno perciò un contenuto etico ma sono degli accidenti che rendono visibile la sua parabola e irriducibile il suo destino, come quello di qualunque uomo, con la differenza che luce ed ombra nel caso del poeta sono agenti che infieriscono e non posso essere accettati dai sensi urticati senza domande. Che tuttavia non sono quelle che muovono il filosofo a rigore di logica e per amor di stratificazione dei saperi, ma quelle che il poeta non può fare a meno di porsi, constando il danno di tali sferze sul corpo. Il poeta dovrà alla fine trovare se stesso nel senso plurimo del quotidiano come fenomeno dell’oscura corallità dei gerghi, più che del proprio intelletto. E tentare questo mediante l’ascolto. L’ascolto del suo nome come prima cosa, la pronuncia di se stesso in gergo, nel suo gergo e non nella lingua condivisa. La prima

pronuncia del corpo che rimane segreta perché così precoce e pregnante da non trovare nel bambino un corpo adatto a sostenerne le immagini, e così creando l'assurdo pericolo che rimanga segreta per sempre anche al latore. Segreta o sottesa in una vita che non ne concepisca neanche l'espressione come possibilità. Ritrovare la memoria di quel nome è iniziare la grammatica del proprio gergo, è iniziarsi all'auscultazione del gergo del creato, ma di un creato soggettivo che passa per la coscienza del poeta, che gli nasce dall'incapacità iniziale di appartenere ad una coscienza collettiva, tanto è intenso il clamore che viene ai suoi sensi come un assalto che all'inizio scoordina e che egli dovrà imparare forse a rendere, mutuando un gergo che sappia del ricordo di tutta l'antichità da cui proviene la sua età nuova. Imparare a gemellare nel tempo presente la strana e remota parola, col gergo che gli impongono le cose. – Le cose tacciono, non ci palesano la loro voce, come ci palesano la loro forma (Rilke) – è in questo silenzio e non altrove che il poeta apprende la sua possibilità di inaudita risonanza. È nel suo azzeramento, nel suo parificarsi per inclusione, in tutto quello che lo circonda, che si ricrea nel corpo quella dubbia, quella risibile pontificazione che per assurdo arriva a verità che solo la poesia nei tempi ha dimostrato di sapere approdare. Il poeta è quindi quanto di più lontano esista dall'essere regista del suo mondo sensibile. È vittima, forse consapevole, comunque accettante il fenomeno delle cose sul proprio corpo. Perciò non si può parlare di gestione, il suo sentire è puro istinto che lega il suo microcosmo a qualcosa di vasto ma incomprensibile, cui può solo relazionarsi empiricamente. Il poeta muove di un moto intrinseco solo per riallacciare legami inconsci con ciò che lo precede e che la sua percezione rende contemporaneo, in una sorta di potenziamento innato che ne fa una strana macchina del tempo, un catalizzatore atemporale che lo rende appunto un soggetto singolare-plurale. In questo senso ogni suo gesto è un atto pluristrutturato che però non si staglia mai al limitare di un ragionamento ma lo anticipa inconsciamente sottoforma di poesia; e ciò lo strazia, più che eleggerlo a una condizione privilegiata di pontefice, cioè massimo dei vedenti e architetto di ponti, quale effettivamente è, quale per fortuna mai si sentirà di essere.

(1) Platone, *Il mito della caverna*

[http://www.filosofico.net/Antologia_file/AntologiaP/PLATONE_%20IL%20MITO%20DELLA%20CAVERNA%20\(.htm](http://www.filosofico.net/Antologia_file/AntologiaP/PLATONE_%20IL%20MITO%20DELLA%20CAVERNA%20(.htm)

(2) Platone, *Il mito della caverna*, cit.

(3) Platone, *Ibid.*

(4) Platone, *Ibid.*

(5) Filosofi per caso, <http://filosofipercaso.splinder.com/post/21302344>

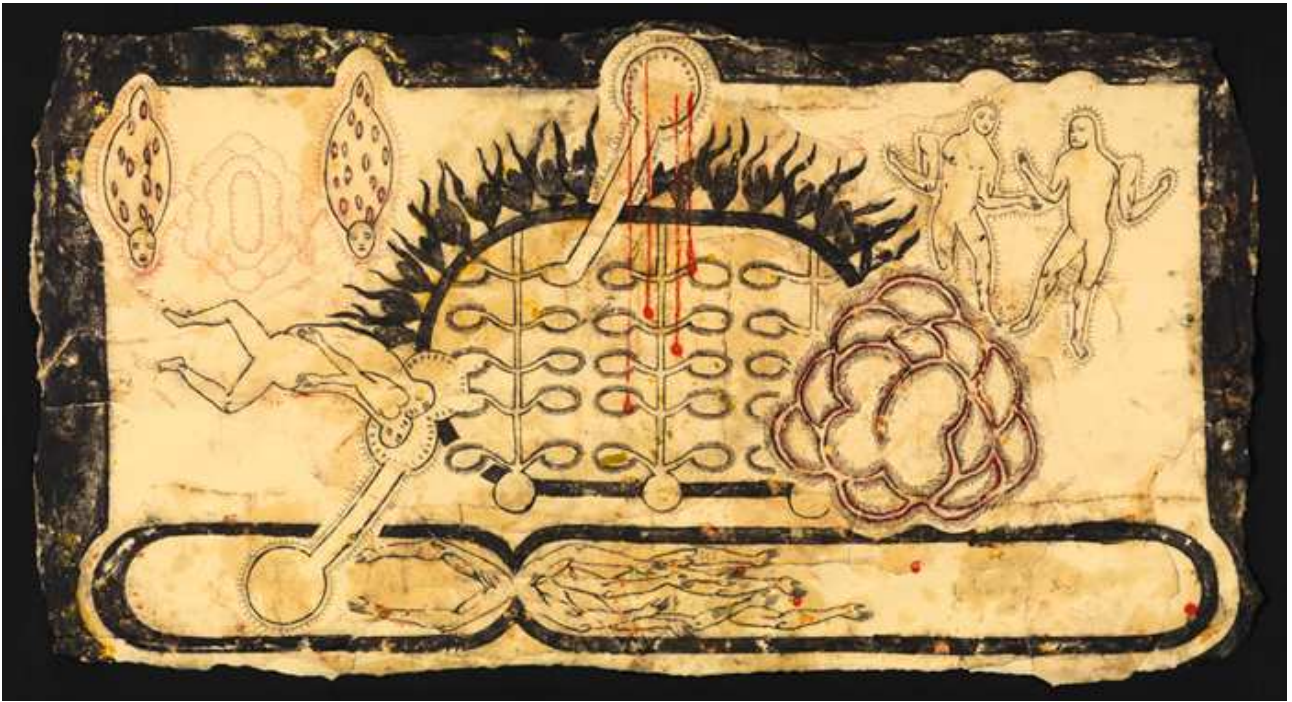
(6) Francesco Marotta, <http://filosofipercaso.splinder.com/post/21302344>

(7) Paolo Fichera, *inediti*, <http://cattedrale.wordpress.com/>

(8) Paolo Fichera, *inediti*, <http://cattedrale.wordpress.com/>

(9) Francesco Marotta, <http://filosofipercaso.splinder.com/post/21302344>

(10) Francesco Marotta, <http://filosofipercaso.splinder.com/post/21302344>



Patto di sale - 2008 - 59x112 cm

Nascita della madre

Una nascita è un evento oscuro cui si fatica a riconoscere carattere di oscurità. È noto come Eva, la prima donna, sia stata creata secondo la Bibbia da una costola di Adamo (1), e sia stata condannata a soffrire l'oscura sofferenza del parto, per avere ceduto alla tentazione di andare oltre la forma di una mela, toccandone la buccia, assaporandone il gusto, preferendo una mela a tutto il creato, grazie alla seduzione demoniaca di un serpente, che le deve aver fatto balenare il piacere violento che dà la curiosità soddisfatta. A questa figura evocata dall'Antico Testamento si affianca, come l'altra faccia di una stessa medaglia, la figura di Lilith, la prima sposa di Adamo, figura rimossa dalla cristianità poiché compare soltanto nella grande tradizione della testimonianza orale precedente alla Bibbia cristiana e un'unica volta nella Sacra Scrittura (2). Eva senza Lilith risulta immancabilmente una figura bidimensionale, svuotata della sua personalità dall'aver accettato che la propria natura fosse condannata e punita. Lilith, la prima moglie di Adamo non viene come Eva creata dalla stessa sostanza del compagno, ma da polvere, forse da escrementi. È una donna dall'aspetto molto diverso di quello che offrirà successivamente l'immagine di Eva. Lilith dimostra immediatamente caratteristiche non "domestiche", una lunga chioma indocile, il corpo impudicamente cosparso di saliva e di sangue, residui di mestruo, di aborti, di altre promiscuità. Lilith la creatura notturna colei che è, senza il pensiero di nascondere, la distruttrice di ogni ordine prestabilito, la madre dell'invisibile fertilità della morte, il motore vitale dell'unicità non dissimulata, la fame e la profonda solitudine che l'imperativo della fame impone. Lilith è tutto quanto Eva profondamente conserva ma nasconde: Eva nasconde

alla società, lo sperdimento della gestazione, tempo in cui una donna si trova collusa irrevocabilmente col mistero dell'occupazione del proprio corpo da parte di un altro individuo. E poi, all'improvviso, si costringe ad accettare il dissolvimento di quel fardello in una mistura di liquidi che recano il piccolo corpo di uno sconosciuto. Eva nasconde la dolenza di rimanere madre quando si assiste sia alla nascita che alla morte del figlio. E quando il figlio cercato con la pervicacia di un'ingiunzione al destino non arriva, nasconde quell'identità di madre infeconda. Eva è la donna diurna, colei che pensa e sceglie, colei che accetta la caduta giocando secondo regole date; la madre pudica è il risultato di ciò che di Lilith, Eva ha rimosso. Lilith che in seguito venne rappresentata come metà donna e metà animale a sottolineare l'attrattiva e la repulsa che la ferinità femminile ha sempre rappresentato per l'uomo, da Adamo viene scacciata, perché nel coito chiede espressamente al compagno di essere sua pari, assumendo la posizione dello stare sopra. La scena dovette svolgersi in un notturno di quiete, la quiete inimmaginabile dell'innocenza del creato, nell'assoluta integrità degli spiriti naturali che non avevano ancora conosciuto il terribile bisogno dell'assassino reciproco per nutrirsi; e nel silenzio di Adamo e Lilith che senza il rovello di alcuna parola, lasciavano i gesti alla loro esattezza primigenia. Deve averla mimata Lilith la sua richiesta, in quella prima notte cosmica del loro incontro, ma non per questo fu lei la prima a perdere l'innocenza perché fu Adamo a perderla, ben prima della disubbidienza di Eva, per non aver compreso quel gesto, per aver vissuto l'assoluto candore della verità che rendeva la sua compagna più forte di lui, come una calamità. Trincerato nel suo privilegio di primo uomo, conobbe la paura e trovò in fondo a questo sentimento in risposta la violenza, il primo rifiuto per l'altro. A seguito del rifiuto di Adamo, Lilith fugge in una zona del Mar Rosso nota per essere il rifugio dei demoni. Tra i fumi di un paesaggio spettrale si perde definitivamente quando non obbedisce all'ordine di Dio che per bocca di tre angeli le ingiunge di tornare al marito. Lilith guardò bene i tre angeli che aveva di fronte. Il candore del loro piumaggio, la loro nobiltà di creature incorporee, la deve aver fatta sentire ancora più umana, se disse loro "Come posso tornare presso il mio uomo e vivere come una moglie, dopo questo mio gesto e questo vivere qui?"(3). Poi l'ingiustizia subita da colui che le avrebbe dovuto essere compagno, agì come una pietra che dilaniò definitivamente la sua umanità. C'è tutta la solitudine della notte femminile in queste parole e i motivi della scelta dell'oscurità per tutto quello che concerne la sua natura animale. Lilith è il contrario di Eva, dove Eva è bella, l'altra è brutta ma inesorabilmente attraente, dove Eva è curata l'altra è sporca ma nasconde il barlume del rinnovamento che Eva nel suo attaccamento all'estetica del femminile non può avere, dove Eva è nella famiglia l'altra è sola e perciò perennemente in cerca; ciò che è inaccettabile per la madre, Lilith è: predatrice della sua stessa prole, assassina di figli altrui, colei che preferisce non tacere la sua individualità in favore di alcuno; Lilith non sa più amare e versando in una simile condizione di aridità non fa che creare continuamente condizioni per qualsiasi fioritura. A seguito del rifiuto dell'autorità di Dio, a Lilith succede quanto è accaduto a Lucifero, Dio le accorda di essergli contro, le accorda ed insieme la condanna ad essere la luna nera, il polo notturno della femminilità, eterna madre di parti oscuri che tuttavia mostra di avere uno strano rispetto per gli angeli che sono venuti a cercarla in capo al mondo "Se vedrò i vostri tre nomi o le vostre sembianze sopra un neonato come un

talismano, prometto di risparmiarlo” (4). È la struggente promessa che l’angelo nero fa ai suoi fratelli di volo, la donna non procreativa e perciò distruttiva che trascinando se stessa negli inferi permette ad Eva di volgere lo sguardo verso l’alto a patto che Eva la riconosca oscura gemella del suo essere madre. Tra gli incontri che nei secoli vengono attribuiti a Lilith con angeli, spicca l’ammissione della sua natura più che diabolica e assolutamente centrale nel disegno divino “Io sono Lilith-Isis, l’anima nera del mondo./ Trema, l’essere ignoto, funesto, illimitato/ Che l’uomo, rabbrivendo, chiama Fatalità/ Son io. Trema! Ananke, son io. Il velo/ Son io. Sono la nebbia, tu non sei che la stella;/ Non sei che una della fiamme possibili; ma io, /Io sono l’eterno e selvaggio buio della notte” (5). Lilith dice all’angelo che egli è solo una delle fiamme possibili, un araldo che per quanto nobile, rimane un esecutore, effimero come l’ordine che una volta eseguito esaurisce il ruolo del sottoposto, mentre lei è; Lilith è quindi molto di più di un angelo nero, Lilith è Ananke colei che dipana il fuso del destino dell’uomo, la dea che Er incontrò quando gli fu permesso di morire per dodici giorni per poi tornare in vita con il compito di annunciare agli uomini l’immortalità della loro anima.

Il mito di Er

Ad Er accadde di cadere in battaglia ed insieme a lui, quasi contemporaneamente morirono molti altri uomini tra nemici e suoi commilitoni. Ai piedi di quelli per cui la battaglia continuava i corpi calpestati giacevano, ma per ognuno di quei cadaveri che tenevano l'anima ancora serrata nella segreta del corpo come per Er, la vita non era finita. Un urto forse, qualcosa di roboante di cui però non conservò memoria, come dopo un brusco risveglio non ci si ricorda se un rumore interiore lo abbia provocato o un movimento della notte, fece destare Er dall'effettiva profondità in cui si trovava raccolto, si riconobbe per un istante dislocato in una precisa latitudine del suo corpo, prima di essere nuovamente vinto da un'ampiezza che di colpo lo portò a coprire tutto il campo di battaglia; e levandosi insieme ad altri simulacri d'uomo, fu attratto sempre più in alto. Tuttavia lo stupore che sentì non era rivolto a quella migrazione. Non era affatto stupito di fare parte di quello stormo che puntava univocamente al luogo che fu presto raggiunto. Un luogo pieno, in cui anche il cielo prometteva varchi oltre che la terra, e a presiedere quei varchi degli uomini della stessa sembianza di Er e dei suoi compagni di viaggio. Chi fossero quegli uomini e perché fossero chiamati a scegliere quali tra i loro simili dovessero discendere nel cuore infero del mondo e quali essere risucchiati dalla grazia, Er non lo seppe mai, per quanto quel rovello lo accompagnò per tutti gli anni di vita che dopo il ritorno, gli furono restituiti. Vide, perché chi l'aveva chiamato volle che egli vedesse, incomprendibilmente e con dolore, discendere alcuni suoi compagni marchiati alla schiena dall'evidenza di quanto in vita s'erano impegnati a celare e vide salire indegnamente alcuni nemici col distintivo lucente della grazia divina, conferita da quei giudici che per qualche oscuro editto, avevano prestato ad Er soltanto per quel viaggio, la loro chiaroveggenza, tralasciando di concedergli il dono dell'imparzialità, prerogativa riservata agli angeli e a quelle anime per cui il ritorno sarebbe stato lontano. Terminata l'affluenza ai cieli e a gli inferi della schiera che accompagnava Er, i giudici si dileguarono ma egli non rimase solo a lungo. Da una nuvola leggera ed immateriale che posava come un tendaggio diafano a celare un pertugio nel cielo, discesero creature purissime, somiglianti a certe brezze che spirano appena al disopra delle profondità marine più remote all'uomo e quasi di quelle avevano il sentore salino e disinfetto. In quel mentre con un rombo, un macigno livido e pesante rotolò quasi a travolgere Er che rapito dalla danza odorosa delle anime con un passato di mille anni in cielo, s'era seduto a terra per poterle meglio ammirare. Prima che potesse riaversi dallo spavento, dal pozzo che quel macigno serrava fuoriuscirono come tracimando delle anime incandescenti lente e lamentose, infiammate di pena come un ululato. Schizzarono al disopra di queste velocissime e contundenti, altre anime piccolissime come lapilli e nere, quasi morte del tutto: era i viaggiatori di mille anni d'inferno. Un'anima celeste e purissima ed un'altra tetra e rovente per un istante si abbracciarono tra le mani di Er perdendosi l'una nell'altra e facendo una cosa sola di due. Ma Er non comprese il prodigio, perché quell'uno perse velocemente la perfezione o la perfezione sfuggì velocemente ad Er, ed egli pensò di aver sognato. Poi spinto dalla stessa intenzione involontaria per cui l'anima gli si era levata dal corpo, grandeggiando sopra il campo di battaglia, Er s'incolonnò a quelle anime multiformi d'odori appena fuoriuscite dalle due regioni, fino a giungere al

cospetto d'un araldo riccamente vestito che con una grande aria di importanza dalla cima di un piccolo rialzamento pronunciò il seguente discorso: "Proclama della vergine Lachesi, figlia di Ananke! Anime effimere ecco l'inizio di un altro ciclo di vita mortale, preludio di nuova morte. Non sarà un demone a scegliere voi, ma sarete voi a scegliere il vostro demone. Chi è stato sorteggiato per primo, per primo scelga la vita alla quale sarà necessariamente congiunto. La virtù non ha padrone, e ognuno ne avrà in misura maggiore o minore a seconda che la onori o la disprezzi. La responsabilità è di chi ha fatto la scelta; la divinità è incolpevole" (6). Ma queste parole non trovarono forma nella mente di Er che sembrava non possedere più nulla degli oggetti terreni che il suo passato umano aveva accumulato, e vuota si faceva ascolto, lasciando sul fondo come in crogiolo serpeggiare, gelida la paura di non essere più, così dimentico e non poter essere mai più, confuso nell'informe sua mente. Da quel cielo, che Er nella sua vita terrena aveva più volte interrogato senza risposta e che da aruspice aveva scrutato invano dentro le viscere di animali sacri, nelle notti amarissime del non sapere, comparve Lachesi, il passato, leggiadra, annunciata e discolpata dall'araldo, figlia di quel firmamento finalmente assertivo. Fu il gesto della più vergine delle vergini, la bianca signora del tempo passato a denudarlo completamente; caddero panni e ancora armi sottopanni, inimmaginate anche al possessore, caddero anni, come scartocciati dall'abito più sottile della pelle, cadde il suo nome, fino a rivelarlo, afferrandolo al centro della sua anima e conducendolo a una virilità pura, che manteneva soltanto il suo seme, preciso, come la punta d'una freccia scagliata, segue una traiettoria sconosciuta eppure data, intenzionata a trafiggere un bersaglio lontanissimo ma evidente all'arciere. E in quella nudità estatica di primo uomo, fu trasportato ancora più in alto nell'aria, trattenuto da strani velami bruni che infine riconobbe per capelli. Era la chioma di Atropo, il tempo futuro, la chioma lunghissima ma non interminabile, di una delle sorelle di Lachesi, e figlia di Lilith-Ananke. Atropo doveva trattenerlo tra la sua chioma, ed impedirgli di oltrepassare il suo futuro terreno nei panni di Er, preparandolo così all'incontro con la divina Lilith, il destino, la prima donna, che di lì a poco si sarebbe palesata. Trattenuto dai capelli di Atropo, Er vide le anime cui il banditore s'era rivolto esortandole a scegliere un demone che le contraddistinguesse in vita e che le aiutasse a compiere il destino che quel demone portava in dote. Le anime esultavano per quell'insperata libertà di scelta, che alle meno acute parve dipendesse solo dall'essere sorteggiate per prime e perciò scegliere per prime il demone più potente, il destino più evidentemente brillante. E dal cielo piovero i demoni ognuno col sembiante del destino che rappresentava. Cani, coccodrilli, gatti, maiali, angeli, diavoli, ma anche occhi, bocche, sessi, mani, dita, unghie, denaro, spade, tutto pareva cadere dal quel cielo gravido di simboli, destini contrassegnati dal solo demone di una cosa, di un senso, di un animale. Ma caddero anche simulacri di donne e uomini, enigmatici perché mostravano solo il loro volto. Molte anime ai piedi di quella strana pioggia, subito s'invaghirono di un occhio che pareva guardare proprio loro o di una mano che prometteva carezze ed indicazioni, e giunti al loro turno correvano a ghermirli, come predatori con la vista ingannata dall'idea che li guidava, e che conservavano da chissà quante vite passate, senza ancora essere riusciti a infrangerla per poter finalmente vedere oltre. Tutti sceglievano col discernimento e senza discernimento, proprio del passato terreno, che evidentemente non avevano dimenticato

del tutto, condizionando ancora una volta la vita futura a quella passata. Fu allora che comparve la terza figlia di Lilith-Ananke, la più dimessa Cloto, il tempo presente. La sua apparenza, diversamente da quella delle sue due sorelle, non era di dea, ma di donna, che portava sul volto il solco delle ventiquattro ore della giornata. Non denudava gli uomini di ciò che si credevano essere come Lachesi, né segnava a misura di chioma quanto tempo avrebbero avuto per nuovamente cercarsi come Atropo; Cloto si limitava a fissare la scena della distribuzione dei destini con la neutralità di un arbitro; ma fu dietro alle sue spalle e non dietro quelle delle sorelle che d'un tratto si materializzò colei che sopra a tutte si attendeva, il destino riottoso ed imprevedibile che la prima vera donna era stata chiamata a disvolgere da un fuso. Lilith comparve davanti ad Er così come doveva essere apparsa ad Adamo, vestita soltanto di una bestialità schiacciante. Intorno non c'era però più traccia dell'innocenza edenica; alla danza paradisiaca di un'anima ad esempio, si sostituì presto il lamento, di sentirsi già divorata da un destino cocodrillo, scelto affrettatamente per ignoranza di brutalità o la risata amara di un'altra che vedeva paralizzate, per l'intera sua vita futura, le sue ali di farfalla dalla manata senza corpo di un destino verso cui s'era spinta con la stessa leggerezza che i multiformi fiori paradisiaci le ispiravano. Tutto intorno a loro era adesso retto dal campo gravitazionale della fatica, che rendeva livida e lentissima ogni cosa, persino la gioia appariva un po' pallida, come quella delle anime per cui l'inferno era stato maestro di pazienza e che per questo s'erano date il tempo di ben guardare alla pioggia magica dei destini possibili che ora si aggiravano tra loro, persino quelle avevano i gesti segnati dalla vaga rassegnazione della fatica. Immersi nella fatica che pareva da sola regolare l'universo nel momento della distribuzione più importante, tra il destino ed Er si ripeté quanto accadde quella prima notte cosmica tra Lilith e Adamo; un incontro ingenerato dalla misteriosa coazione a ripetere che Lilith-Ananke, nella sua assoluta fiducia nell'uomo, impone agli eventi affinché tramite ogni vita, l'uomo possa continuamente affrontarsi e oltrepassarsi. Non sappiamo cosa scelse Er. Se scelse di non avere paura di ascoltare le inflessioni della verità nei gesti del destino. O se anche quella volta Lilith fu fraintesa. Ma sappiamo che Lilith è tuttora impegnata a presentare ad oltranza, al primo uomo il vero volto di sua madre, che gli rimandi come uno specchio ben lustrato un'immagine di se stesso spuria, scomoda, un ponte da attraversare, come forse fece Er amando Lilith per l'incognita che essa rappresenta, sottoforma di donna stravolta dalle doglie del parto, di strega impegnata in sortilegi inimmaginabili, di femmina fatale che dipana col suo incedere i fili notturni dell'eros, di assassina di bambini per cui il parto è negazione della sua solitudine cosmica.

(1) Gen. 2,22

(2) Isaia 34,14

(3) R. Graves, – R. Patai, *I miti ebraici*, tratto da R. Sicuteri, *Lilith la luna nera*.

(4) R. Sicuteri, *Lilith la luna nera*, Ubaldini.

(5) V. Hugo, *Fuori dalla terra L'angelo Libertà*, da AA.VV., *In forma di parole. Variazioni su Lilith*.

(6) Platone, *Repubblica*.

Indice

La luna dei cani

- 4 La luna dei cani
- 5 La donna ossimoro. modernità di Jolanda Insana
- 8 Lo straniero
- 11 Quanto l'anima abbia da temere. Su *L'anima tema* di Federico Federici
- 18 L'amore senza persona. Su una poesia di Giuseppe Piccoli
- 24 La caverna dei poeti
- 26 Ancora nella caverna
- 28 Nascita della madre
- 31 Il mito di Er

<http://vivianascarinci.wordpress.com/>
Viviana Scarinci
<http://www.simonepellegrini.com/>
Simone Pellegrini ©



Quaderni delle Officine, IX, Giugno 2010

