

ANTONIO DEVICIENTI

VIA LEPSIUS

CONCATENAZIONI, CONNESSIONI, ATTRAVERSAMENTI
(2014)



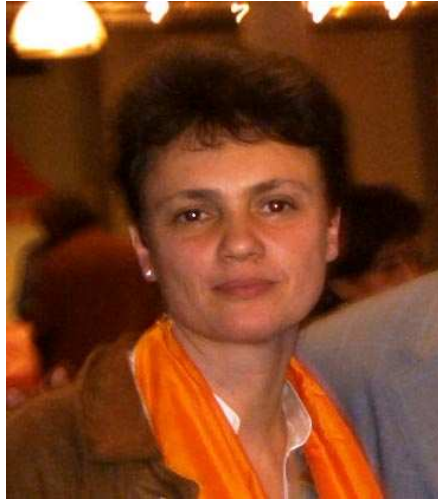
Quaderni delle Officine, XLIV, Maggio 2014



Antonio DEVICIENTI

VIA LEPSIUS
TRE SAGGI
(2014)

FARABBI – PENNATI – SEBALD/CELAN



(Anna Maria Farabbi)

Un poema di argilla cardiaca (attraversando l'ABSE di Anna Maria Farabbi)

Io credo nella poesia.

E credo che la poesia non ha vinti né vincitori né graduatorie.

Io credo che la sua potenza sia disarmante (.....) Disarmante, appunto, perché scintilla nella sua nudità. (.....)

Io credo che le prefazioni non siano necessarie alla poesia.

A meno che non si radichino come torcia illuminante, innestandosi all'opera con la propria sostanza luminosa.

Io credo che la poesia abbia un petto splendido in grado di cantare da solo, intensamente, intimamente, verso chi è disposto all'ascolto senza distrazioni, corpo a corpo.

(Anna Maria Farabbi, *Abse*, Il Ponte del Sale, Rovigo, 2013)

Pur non essendo questa una prefazione, ma un *attraversamento* del libro di Anna Maria Farabbi che a sua volta è un attraversamento dell'abse (il nulla) e di un paese-mondo che la poetessa nell'abse ha incontrato, mi auguro di essere capace di ascolto concentrato, mi auguro che il mio corpomente sia capace di ascoltare, capire ed essere torcia luminosa. Certamente s'incendia il corpomente nel leggere e nel ripetersi ad alta voce le parole di questo libro (da tempo ho preso l'abitudine di ridirmi ad alta voce i versi che incontro, di provarne la suggestione ritmica, la necessaria e necessitata valenza sonora; ho imparato che se i versi non reggono alla lettura a voce alta è perché girano a vuoto, non sono necessari, si baloccano dentro un intellettualistico narcisismo senza bellezza). Conquista già la recisa affermazione iniziale: *io credo nella poesia*. Decisamente l'opposto di una linea poetica volta a restituire il parlato e la quotidianità considerata più banale, decisamente il contrario di una linea nutrita di scetticismo e forse di pragmatismo o ritenuto tale. Ma anche un'affermazione rischiosissima: il lettore si aspetta non solo di vedere comprovato un credo di tal fatta, ma anche di avere tra le mani un libro all'altezza di queste premesse.

Io credo nel credere.

Per credere faccio l'orto e il pane. E imparo ogni giorno a tacere lavorando, tessendo il tempo, accettandolo, prosegue Farabbi. Da una riva mediterranea come questa di Via Lepsius non si può rimanere indifferenti a quel richiamarsi all'atto del *tessere* che, etimologicamente, è ben dentro il *textum*, il fare ed il risultato del fare che pertiene al canto più antico, al tessere che i rapsodi intraprendevano per cantare di Gilgamesh e di Achille e di Odisseo. Orto e pane sono poi un fare ed un tessere nella e della pazienza, nel e col tempo, nell'attesa e con l'attesa. Tutto quanto abbiamo perso, diventati clienti e frequentatori dell'ipermercato, abitanti metropolitani di spazi e tempi decisi da un'economia che ci possiede e che decide per noi.

Abito una casa sul fianco di un monte, ma anche una tenda e un tappeto. Sono stanziata, radicata negli strati minerali vegetali ignei e acquiferi dell'Appennino Umbro, e quasi in un foglio che si

trasforma in polline; sono nomade per il mio andare, custodendo interiormente la matryoska. Ancora una volta Anna Maria Farabbi ribadisce il proprio status di poeta che per lei significa filiazione dalla terra e legame con la tradizione e, al contempo, nomadismo e sorellanza con gli elementi volatili come, in questo caso, il polline che vaga e feconda.

Siamo a pagina 10: Tereska, la bambina cresciuta nel campo di concentramento e fotografata da David Seymour nel 1948 in un centro psichiatrico polacco mentre sul nero della lavagna disegna la propria casa, ha una faccia che *brucia e nevica nello stesso tempo, mi chiede di restituire il mio lusso, di essere onesta fino in fondo, di rispondere a voce alta del mio fare, del mio andare, della mia letteratura grassa che manca ancora di rispetto verso i poveri, i fulminati, le creature che con il proprio petto strappano il filo spinato, liberando i prigionieri.* Quel che segue è una descrizione del cammino che si snoda tra la televisione “carnivora” e lingue radioattive che ogni cosa calcinano, tra teste umane che hanno terrore d’invecchiare e che hanno dimenticato “la gioia condivisa” così come la “cosa comune”: *(.....) cammino tra le mascelle affamate dei governanti e il loro cervello autistico che ha perso il corpo e il popolo. Cammino tra chi scrive versi ignorando la poesia, mirando solo al riconoscimento.* E davvero Anna Maria Farabbi non concede nulla al presenzialismo ad ogni costo, centellina i propri interventi coltivando la bellezza dell’amicizia e l’appassionata lettura dei testi altrui. Come in pochi altri casi c’è davvero qui una coincidenza totale tra ciò che si è e quello che si scrive e la scrittura è continuamente chiamata a rispondere di se stessa, a dar conto del proprio farsi, a scontare ogni eventuale momento di narcisismo o di vanità.

Creo i passi, respirando dai talloni, leggendo le impronte nella neve. (.....) Un piede dopo l’altro, sono qui, all’inizio del paese, davanti alla porta:

la porta senza porta (pag. 11).

Ora inizia l’attraversamento del paese (la prima porta, la bottega dell’acqua, l’osteria del buio rosso, la piazza, la scuola, la biblioteca, l’asilo, l’ospizio femminile, il cimitero) e leggendo (cioè attraversando) mi ricordo dei paesi aerei o scavati nel tempo, costruiti di pietra e di vento di René Char, penso alla sobria, nobile bellezza dei borghi di Castiglia come li canta Antonio Machado, rivedo ai sondaggi di paesologia di Franco Arminio; ma anche l’attraversamento del Gobi nell’*Anabase* di Saint-John Perse o l’arrivo della madre in città in un racconto di Gianni Celati (*Traversata delle pianure* in *Narratori delle pianure*, Feltrinelli, Milano, 1985) mi s’affacciano alla mente: sono tutti testi che sondano il luogo da esplorare in quanto attraversamento della memoria personale e collettiva, discesa negli inferi della propria mente, geografia mobilissima e in continuo mutamento della propria interiorità.

Anna Maria Farabbi entra nella prima casa del villaggio (quella che fu abitata dalla sentinella e dalla sua famiglia) della quale è rimasta soltanto la porta piantata al suolo, il resto essendo stato sventrato e demolito dal tempo (pag. 12): *Io sono una femmina che, chiedendo permesso saluto e accoglienza, entra in un paese sconosciuto con desiderio e rispetto. Un paese in mezzo all’abse. (.....) Passo la soglia richiudendo la porta dietro di me, cerimoniosamente. Sento la memoria e il presente di quel legnoche annuncia tutto il paese. // Mi volto. Vedo la faccia interna della*

porta: è una tavola di ciliegio, scritta minutamente. Mi avvicino per leggere. Penso che sia stata una mano a scriverla o l'erosione del vento o l'ustione incisoria della luce. Sfioro con un dito la scrittura: odora, emette suoni. E qui penso a Maria Lai, a quello stesso atteggiamento di religioso rispetto nei confronti della pietra, del legno, dell'acqua e delle opere umane del passato; rivedo i molti legni iscritti dalla piccola grande artista di Ulassai, ante di porte e di finestre, perché è vero: su di esse le nostre mani che quotidianamente le aprono e le richiudono, i passaggi del vento e della pioggia, la luce scrivono un ininterrotto poema. E questa scrittura ha un odore (legno, vernice, acqua piovana, muschio, vita) e molti suoni.

Seguendo gli odori: nella bottega dell'acqua (il vecchio mulino): *In un odore intenso di pane, qui vive la vecchia mugnaia che aggiusta orologi, crea meridiane, clessidre di acqua, insegna ai bambini la conta del tempo, vende, affitta balsamari e conchiglie.* In una minuscola bottega nel quartiere a ridosso dell'Acropoli di Atene due anni fa ho visto un anziano orologiaio riparare con lenta, precisa pazienza le lancette dell'orologio di mia moglie, cosa che da tantissimo tempo non ho più visto accadere in Italia (lo racconto e lo associo al testo di Farabbi non per esprimere la vieta nostalgia per "il bel tempo semplice passato", ma per dire la paziente cura che ancora oggi talvolta è possibile sorprendere anche all'interno del mordi e fuggi, dell'usa e getta in cui spesso è stata trasformata, ad esempio, la stessa Atene turistica). E in questo paese dentro l'abse ho incontrato una mugnaia che macina la farina, cuoce il pane e aggiusta orologi, imprevedibile associazione che trova la sua ragione nella pazienza che si apprende proprio dallo scorrere del tempo e la lingua italiana conosce la metafora dello scorrere che infatti si concretizza nell'immagine delle clessidre ad acqua e del mulino la cui ruota è mossa, presumibilmente, da un torrente. Ritorno ad Ulassai, al lavatoio comunale nel cui interno uno dei grandi telai di Maria Lai è sospeso al soffitto e, sotto, scorre letteralmente cantando l'acqua della fontana sonora di Costantino Nivola: il paese nell'abse di Anna Maria Farabbi è *anche* ogni paese d'Italia dove la mente contemplante salva e protegge la bellezza che promana dalla tradizione?

Le pagine che seguono sono una sorta di diario che scandisce alcuni giorni fondamentali dell'anno; la poesia spesso immaginifica dell'autrice perugina imprime nella memoria immagini di notevole forza:

*(.....) i piedi nudi di Nureyev
non lui solo i suoi piedi danzano luminosi (pag. 18);*

*io pesto e prego
lavorando la parola responsabile (pag. 20);*

*che io mi immerga ogni giorno
nella tua acqua amniotica (pag. 21).*

Trovo straordinari quei piedi, isolati dal resto del corpo, che danzano luminosi; in una foto di Annie Leibovitz ho visto i piedi simili a pietre scolpite dagli elementi di Baryshnikov, poderosi nodi di tendini e dita; apprezzo che la parola poetica voglia e

debba essere responsabile di se stessa; la maternità viene celebrata senza retorica ricordando l'immersione e il liquido amniotico, dipanando dunque il tema dell'acqua.



(I piedi di **Baryshnikov** nella foto di **Annie Leibovitz**)

Nell'osteria del buio rosso accade qualcosa di simile ad un atto di cannibalismo: i musicisti e l'oste divorano/cantano la poesia di Anna Maria Farabbi (in questo caso *Larosaneltango*), mentre per baratto la viaggiatrice s'ha otto coppe di vino: *Immergo le mani dentro il vino poi lascio le mie impronte digitali sul quaderno: le mie firme rupestri* (pag. 27). *Abse* è, direi, un libro che vuol superare la distinzione tra generi letterari: c'è la poesia che si scrive in versi, quella che si distende in unità metriche molto più ampie del verso della tradizione, c'è il passare in rassegna e il render conto di tutta la propria produzione poetica precedente, c'è il rendere visibili le ragioni e le strutture solitamente nascoste del libro (un po', mi si perdoni il paragone forse singolare, come Piano e Rogers hanno fatto al Beaubourg, rendendo visibili le strutture abitualmente celate degli edifici: *Abse* si apre con la trama e la carovana di sale / preistoria del poema, chiudendosi con *perché ho nominato abse questa opera*, ma strutturandosi anche come un diario poetico ed esistenziale, con un genere quindi che mette a nudo gli abissi interiori e costituendosi pure come una carta topografica fatta di parole, suoni, immagini). Qui in Via Lepsius ho ribloggato poco tempo addietro da *Cartesensibili* un bellissimo contributo di Lucetta Frisa e Marco Ercolani intitolato *Graffiti* e nel quale i due scrittori riflettevano sull'origine dell'arte nella preistoria, ma anche su quella messe di appunti, disegni, abbozzi, graffiti sui generis che da sempre poeti e scrittori tracciano nei loro manoscritti: quell'articolo mi è tornato alla mente leggendo delle *mie firme rupestri* e delle impronte digitali impresse sul quaderno. *Solo dieci pani* (LietoColle, Faloppio, 2009) si chiude con la riproduzione anastatica di un testo manoscritto sigillato da un'impronta digitale, forse simile all'impronta della mano aperta che i nostri antenati hanno lasciato nel buio delle grotte. Qui potrei allora giocare con l'espressione "era digitale": se in tal modo s'intende il tempo presente fortemente improntato (appunto) dall'informatica e dal web, la poesia di Anna Maria Farabbi insiste da sempre sulla matericità dello scrivere, anche in termini di carta, matita, contatto del corpo col quaderno, traccia fisica dello scrivere, segno/impronta del *dito*, individuale ed irripetibile, fisicissimo nel suo incidersi e restare.

mi chiamo annamariafarabbi vengo dalla terra
scrivo argilla e parlo aria accendo il fuoco per cuocere
le parole e mangiarle con te (pag. 32);

Il dichiarare il proprio nome (*déclarer son nom* direbbe Char) troverà un bilanciamento sul finire del libro quando l'autrice, percorrendo il cimitero del paese, scoprirà la lapide di un suo antenato e dirà: *Pietro Farabbi due secoli fa è stato deposto e piantato qui. Sulla sua pietra abitano licheni. Pioggia e aria hanno divorato il suo nome. Non serve. Insegnano a me che non serve* (pagg. 129 e 130) e nelle pagine tra l'osteria e la piazza si dispiega questo fare poesia che è anche cuocere il pane, sporcarsi (ed è un sacro sporcarsi, un battesimo) con la terra le mani, che è anche un fare l'amore con tutta la gioia fisica che lo determina e che ne deriva (*ti entro in bocca mentre a occhi chiusi mi pensi / pane e corallo alla tua lingua* – pag. 31; *ci rovesciamo sul prato rido / bagnata* – pag. 34).

L'Africa permane in me, intensa e smisurata così come la poesia (pag. 35). *Abse* è un libro di spazi e di silenzi, di ritmi del respiro e di pronunce perfettamente cadenzate, per questo supera gli schemi della prosodia tradizionale e, dal punto di vista tipografico, ricorre talvolta a spaziature tra le parole più ampie rispetto all'uso, proprio perché Anna Maria Farabbi aveva bisogno di una partitura capace di indicare una traccia di questo dire, respirare, cantare. Rileggo più volte lo stesso testo, presto orecchio agli echi che permangono e, ancor di più, ai silenzi *dentro* il verso: c'è qualcosa di affine alla musica di Aarvo Pärt e di Giya Kancheli, meditati suoni, pregnanti silenzi, attese e balzi della voce a scendere (dentro la terra, dentro la memoria) e a salire; qualche volta mi sovviene il *Canto della terra* di Gustav Mahler o la concisa, abissale cadenza vuoi di Frédéric Chopin, vuoi di Anton Webern. Certamente anche lo spazio sonoro dell'eremo e il canto liturgico hanno la loro parte, non dimenticando, forse, la grande lezione degli *Spazi metrici* di Amelia Rosselli.



(Edoardo Chillida, *Gravitación*)

L'arrivo in piazza, dopo aver attraversato un pezzo di paese ricordando l'Africa dove s'impara l'immensità e la compresenza di vita e morte, significa sbucare in uno spazio che comprende tutto il mondo e dar conto di sé al mondo: *Sono pronta, com'è giusto, a rispondere: delle mie scelte, della mia poiesis, interiore e pubblica. E a correggermi.* Anna Maria Farabbi mette l'orecchio a ventosa per terra e, nell'ascolto dei passi presenti e passati, dell'accumulo degli andirivieni, nella percezione anche acustica dell'identità stratificata dello spazio pubblico e comune avvia altri percorsi alla poesia. Agorà spazio aperto ed

aggregante. In piazza convergono le voci di chi ha vissuto il terremoto dell'Aquila e di chi ha esperito la shoah a Mathausen, dei monaci tibetani che continuano a darsi fuoco per protesta contro il governo cinese e delle streghe condannate al rogo all'alba della modernità, di un barbone a Venezia e di un'anonima madonnara. Ricopio qui quest'ultimo testo: *Che tutti gli abitanti del villaggio, tutti, si stendano qui, in piazza, uno accanto all'altro, ognuno con in petto il proprio io e il proprio dio.*

Il corpo steso si ricongiunge alla madre. Organicamente – anonima madonnara, La Verna, 1542 (pag. 42). Periodicamente torno a sfogliare i *Canti orfici*, qualche volta mi abbandono alla suggestione della voce di Carmelo Bene che recita Dino Campana: La Verna è un luogo campaniano e, con Faenza, la Falterona, Marradi ovviamente, Genova, Bologna ci restituisce un itinerario traverso l'Appennino tosco-emiliano dove i borghi sono fatti di pietra a vista, i tetti di ardesia, muri e torri medievali sono spesso ancora intatti; vi vagavano attori e saltimbanchi, madonnari e madonnare, venditori di biancheria per il corredo, arrotini ed ombrellai (anche poeti forse pazzi, sicuramente assetati di libertà). Ecco: il paese nell'abse ha molto in comune con quei luoghi e con quei personaggi dell'Italia di Campana, ma (ed è questa ovviamente un'idea tutta mia, forse balzana e assai ridicola) anche con i borghi di Toscana che avrà attraversato Pinocchio, certamente il Pinocchio di Comencini, se ripenso a quelle sobrie piazze tra Municipio e Chiesa anch'esse tutte di sasso, vicoli in leggera salita, strette scalinate scavate nelle mura o tra torre e borgo che si vedono nel film e che raccontano una sobrietà di vita antica. Ma il paese nell'abse è, per me, anche Erto di Mauro Corona e Casarola di Attilio Bertolucci, Pieve di Soligo di Andrea Zanzotto e San Fele di Assunta Finiguerra, Asiago di Mario Rigoni Stern e Chiusaforte di Pierluigi Cappello, Serra di Lerici di Paolo Bertolani e Mineo di Giuseppe Bonaviri, tutti quei paesi-linguaggio, insomma, quei paesi-memoria dove la vita della gente, spesso dura e faticosa, possedeva nobiltà e valore, si guadagnava rispetto e considerazione, si esprimeva nei riti di una comunità e nelle architetture sobrie ed armoniose di chi non dimenticava il proprio legame con la terra. Sarà per questo che quella madonnara può, fin dal cuore del Cinquecento, imparentata forse con la genia antica delle streghe, invitare la gente a ritrovare e riconoscere la propria appartenenza alla terra. In quanto poeta Farabbi lega sempre in maniera indissolubile la propria femminilità alla scrittura e, per tramite della scrittura che è anche fatta per l'oralità (anzi, credo che ci sia una leggera preferenza per l'aspetto orale della poesia) si riconosce appartenente ad un'ininterrotta catena di generazioni di donne che conservano e perpetuano la coscienza dell'indissolubile legame con la terra e con la natura, con la generazione e la nascita.

Altro centro nevralgico del paese è la scuola: morti per il crollo della loro scuola costruita *con la sabbia del mare* i cinquanta bambini abruzzesi nel 2009, seduti per terra e vestiti di stracci i bambini pakistani di Dana, raccolti attorno ad una dolce signora i bambini nel reparto di lunga degenza di un ospedale. Trovo scritto a pag. 43 e poi 44 e raccolgo, sottolineo con la matita: *vado a scuola anche dagli analfabeti quando la loro cultura orale trasmette sapienza. (...)* *La mia maestra elementare mi guarda dall'angolo del mio studio interiore: dice non in lingua italiana non in dialetto ma nel non verbale. Dice animale vegetale minerale e io rumino. È una maestra che insegna gli elementi, ciò ch'è essenziale ed irrinunciabile, ciò*

che costituisce la vita e il suo essere *maestra elementale* rima con *animale, vegetale, minerale*. Ed è nelle pagine successive che il dialetto umbro e la trasposizione in italiano si snodano a specchio l'uno dell'altro, nobile ed arcaico il suono chiaro dell'umbro, la stessa lingua dell'Assisiense e di Jacopone, anche se i temi e i modi di Farabbi sono forse più contigui al *Cantico delle creature*. E si coglie forse un paradosso: *Abse* appare anche come un libro-partitura, come traccia che volentieri annullerebbe se stessa in favore di una versione orale, sentita come più vera e sincera: *Penso alla cultura orale delle campane, alle creature che si raccolgono attorno a un batocchio e ascoltano. A coloro che, per comunicare, accendono falò in cima ai colli, ai monti, ai fari di terra tra le dune del deserto. Di popolo in popolo, di paese in paese* (pag. 138, pressoché in conclusione del libro). Non è la negazione della cultura scritta, ma la consapevolezza dell'impoverimento di quest'ultima senza l'antica, vasta cultura orale che aveva nelle montagne, nelle campagne e lungo le rotte marittime i propri spazi di diffusione; è il riconoscimento dell'insufficienza del segno scritto, del suo bisogno di essere detto da una voce, completato da gesti e da altri segni; è il riferirsi alla poesia come performance orale e partecipata dai suoi ascoltatori (Alceo, Saffo non componevano "a tavolino", Alcmane era voce dell'intera comunità).

Continuo a copiare, uso il computer, ma nell'immaginazione lo faccio con una penna in un quaderno di docile carta: *L'abise lquaderno e la lingua nme (...)* *me scrive lsilentsio* (la matita il quaderno e la lingua in me (...)) *mi scrive il silenzio* – pag. 46); *la mi lingua sciucca a lcanto bucco / vol gè a scola* (la mia lingua asciutta ha il canto vuoto / vuole andare a scuola – pag. 49), *lia cè me sona jossi ntra che cammino / la luce nti piedi spaura ta me e ta chi m'accompagna / quan che mafermo scuperchio la testa // e lblico // lia*, la poesia: / *confessione ta la maestra (lei c'è mi suona le ossa mentre cammino / la luce nei piedi spaventa me e chi mi accompagna / quando mi fermo scoperchiando la testa // e l'ombelico // lei, la poesia: / confessione alla maestra* – pag. 50); *nnè che io so la poesia / la poesia è lia e è tlà // s'io so esse vota / m'entra // lia* (non è che io sono la poesia / la poesia è lei e è là // se io so essere vuota / mi entra // lei – pag. 55); *ldialetto ldiceva lmi babbo e lmi babbo / ce lò ncorpo // si fo cadé la lingua nterra / m'esce* (il dialetto lo diceva il mio babbo e il mio babbo / ce l'ho in corpo // se faccio cadere la lingua in terra / mi esce – pag. 56); *tocca gè a scola dl'ascolto* (bisogna andare a scuola dell'ascolto – pag. 60). Anche quando dice "io" questa poesia è agli antipodi del soggettivismo e del solipsismo dei molti narcisi poeti che adornano la scena; se il punto d'avvio è un sentire dell'io, il percorso e l'approdo (quando quest'ultimo c'è, visto che si tratta d'una ricerca senza fine) sono un apprendere ed un mettersi in dubbio costanti; da qui derivano il proprio senso la scuola, la maestra e il dialetto paterno e la poesia non si configura come il numinoso che afferra la sua adepta, ma come la sostanza materiale e fonica al tempo stesso che s'offre a chi, umilmente, la cerca e la sa vedere/sentire.

Entriamo adesso nella biblioteca assieme ai cani di strada e ai bambini; l'edificio è scoperchiato ed il pavimento è fatto d'erba: *Manca il tetto, perché durante la lettura si abbia consapevolezza del cielo. Di quanto l'io e la scrittura siano minima cosa, non tutto. Ha un pavimento di fossili tra l'erba* (pag. 61). Esistono, per fortuna, biblioteche davvero speciali nei libri che ci capita di leggere: c'è quella accogliente e nella quale si risolvono i destini di un ragazzo e di un vecchio in *Kafka sulla spiaggia* di Murakami Haruki e c'è quella appassionante come

un poliziesco, fitta d'indizi in *Possessione* di Antonia Byatt; c'è la biblioteca di Babele e quella del *Nome della rosa*; e poi c'è Alessandria stessa, la città per eccellenza della Biblioteca. Nel paese nel cuore dell'abse la biblioteca appartiene davvero a tutti, aperta, addirittura scoperchiata e radicata nella terra e nella storia geologica della terra.

*So dal sangue che il mio poema è qui
sotto il pavimento di questa biblioteca
nei magazzini sotterranei sotto
le fondamenta italiche del paese.
Che è incastrato tra le ossa
e i minerali del neolitico raggiungendo a ritroso
la vita di mia sorella ossidiana (pag. 62).*

Appartenendo a tutti, la biblioteca accoglie pagine di diario le più diverse: *insisto ancora a leccare con la mia lingua il mio abisso* – da *diario di bordo*, pag. 64 oppure: *Vengo dalla cultura della madre / che soffia polline fosforico dentro il buio di ogni grotta / e riconosce uguali ebrei palestinesi preti di cristo / tu e io nessuno escluso / (.....) / Io sono la bimba o sono la rosa del rogo / nella striscia infernale di Gaza / durante questo eterno assassinio di massa* – da *diario di un sogno emorragico: da Gaza al resto del mondo*, pag. 67. Appartenendo a tutti la biblioteca raccoglie le storie di tutti, accoglie anche il sangue versato da chi lotta per la propria libertà o è comunque vittima della violenza, in primo luogo i bambini.

(.....) ho bisogno di leggere / la polpa del mondo / e di sentire il corpo delle lingue, da *diario di una analfabeta*, pag. 70: attraversare l'abse di Anna Maria Farabbi significa attraversare, di nuovo, un linguaggio che fa tutt'uno col corpo ed anche riapprodare ad un'Umbria situata dentro un'antichissima linea di successione che è etrusca, latina e poi italiana così legata al corpo della terra-madre, al succedersi delle generazioni, ad un canto di matrice liturgica (e non intendo soltanto in direzione cristiana: si pensi, ad esempio, al vasto repertorio del paganesimo latino quando celebrava il variare delle stagioni e voleva propiziare il raccolto).

Proseguendo nel ricopiare scrivo note a margine: *prendo in prestito un libro per leggere / le impronte digitali della mia comunità*, da *diario di un vecchio lettore*, pag. 71: ancora le impronte delle dita, della mano!

lasciandomi il sale // dentro l'interiorità del mio corpo sulla lingua / la sua bianchezza abbagliante / (.....) / perché dentro il suo liquido amniotico / tornassi feto ovulo / e rinascendo pescia parlassi acqua, da *diario di me montanara dopo l'incontro con il mare*, pag. 80: ere geologiche, biologia di una lunga filiazione, memoria delle cellule.

Nell'attraversare questo libro mi convinco sempre di più che non ci sono in esso periferie o angoli più o meno secondari, ma ogni luogo sembra essere centro ed uno dei centri più toccanti è il *diario di me madre dedicato a Peppino Impastato* (pagg. 84 e 85), il resoconto di una fiaba-ninnananna cantata al proprio bambino per farlo addormentare e sognare, ma nel quale il pensiero va ai bambini dei lager, dei campi profughi,

dell'ospedale da campo di Emergency nel Sud Darfur, a Peppino Impastato (*mi schiero scalza in piazza con tutto il corpo / a fianco di mio fratello impastato // il suo squarcio di sangue nella neve / mi comanda la parola / l'onestà l'integrità la resistenza / la giustizia e il diritto per tutti alla bellezza* – l'esplicitazione del cognome che è anche participio passato del verbo *impastare* >corpo impastato di carne e sangue, terra e violenza, coraggio e ricordo, neve e grido< dona una forza particolare a questi versi e la rivendicazione del diritto per tutti alla bellezza >che coincide con la giustizia e con l'onestà< ha un ascendente illustre ed autorevole nelle parole quasi conclusive dei *Fenillets d'Hypnos* di René Char: *Dans nos ténèbres, il n'y a pas une place pour la Beauté. Toute la place est pour la Beauté*).

La casa di Andrej Rubliëv è neve non si vede / non si leggono le scritte dei piedi e delle mani / che attraversano la neve / né l'oro ustionato delle icone / l'io è bianco (pag. 87). Balugina di nuovo la spiritualità russa, la rilkiana consapevolezza del profondo senso religioso che impronta un popolo che possiede familiarità con la vastità dello spazio e con il rigore di vita e di pensiero imposto dalla lunga presenza del bianco nel paesaggio; ripercorro con gli occhi della mente le sequenze del film di Andrej Tarkovskij, l'ascetico viaggiare e digiunare e dipingere del monaco-pittore più silenzioso della storia, la sua lotta corpo a corpo contro il narcisismo e la vanità, il suo tentativo di evaporare, di dissolversi completamente, esecutore, non autore d'icona.

Le pagine che seguono sviluppano con la capacità immaginativa che è peculiare alla poesia di Farabbi uno dei temi in essa più radicati: la percezione femminile del mondo e della scrittura, l'orgoglio della propria femminilità, la consapevolezza psicologica, storica, culturale di essere, in quanto donna, portatrice di valori e di una forma mentis *altra*, alternativa, non subordinata o tesa a sostituirvisi, ma *altra* rispetto a quella maschile o, almeno, a come quella maschile è stata elaborata ed imposta negli ultimi millenni: *mi spalanco in un'unica lingua femmina / dentro cui improvvisamente incendio ori nel rosso* (da *diario del risveglio*, pag. 76). Se forse è vero che la poesia “del corpo e sul corpo” è diventata negli ultimi anni di moda, il caso della poetessa perugina è uno di quelli al di sopra di ogni sospetto, sia per ragioni cronologiche (*La fioritura notturna del tuorlo* è del 1996 e credo che la grande ondata di poesia “al femminile” e “sul corpo” sia seguente), sia per l'estrema coerenza stilistica e tematica, linguistica ed etica che fanno dell'opera di Farabbi un punto davvero alto nella ricerca poetica nella lingua nazionale e in dialetto, anche se sarebbe ora di riflettere seriamente, e non da posizioni pregiudiziali, sul fatto che molti dei libri più compiuti e convincenti degli ultimi anni siano stati proposti da donne, ognuna di loro perfettamente consapevole della propria poetica e della propria visione del mondo, ognuna di loro ben riconoscibile per timbro, stile, contenuti. E il femminile è, per Anna Maria Farabbi, anche contestazione puntuale di un potere e delle sue sanguinose risultanze; *L'ostia nell'abse piccolo concerto per arpa eolica* (pag. 88) celebra così i venti convenuti da tutto il mondo a scalzare privilegi, abusi, ipocrisie messi in piedi dal potere maschile; recita un passaggio del testo: *Il pruga ha distrutto, di continente in continente, i tre orci vuoti della cultura maschile: dogma verità e potere*. Si può allora riscrivere il *Padre nostro* (pag. 97) sottolineando l'appartenenza nomade dell'umanità e che la parola “nasce dalla cultura della tenda”, concludendo a chiare lettere che si canta la madre (bellissimi i versi *La tenda nomade non ha chiave / ma tappeto ombra e asse cosmico*); si può cantare la

circolazione del sangue, la diramazione delle arterie, l'aorta e il cuore che è contemporaneamente ossidiana, argilla, terra; si può prendere la propria testa e posarla a terra affinché s'addormenti e divenga uno dei tanti semi nel suolo (a differenza di quanto accade nella poesia di Celan, nella quale pure esiste la consuetudine di rappresentare parti del corpo >la lingua, l'occhio, la mano, lo stomaco< separati da tutto il resto e come dotati di vita propria, qui l'apparente frammentazione del corpo umano dice dell'appartenenza alla natura e della volontà di ricongiungersi con il tutto-materia, mentre nell'opera celaniana tale frammentazione allude quasi sempre proprio alla disintegrazione sia reale del corpo >il campo di sterminio< che metaforica dell'io squartato, annullato, privato di punti di riferimento).



(Nel Duomo di Colonia)

Avviciniamoci all'asilo: esso e i frammenti che rimemorano l'infanzia diventano il luogo del paese e l'espressione lirico-memorale del proprio nascere e schiudersi alla vita: *dentro il tuo poema cardiaco usa tutto il corpo: / lavora in te perché c'è sempre comunque / una meraviglia* (pag. 100). E se il padre veniva rammentato nelle pagine precedenti come il malato terminale accudito dalla figlia negli ultimi giorni di vita o come colui che, ancora bambina, non voleva che ella diventasse poetessa (o, come preferisce dire Anna Maria Farabbi "una poeta"), adesso sono (di nuovo) la maestra e la nonna guide amorevoli ed autorevoli. In una pagina del paese-nell'abse la nonna guida la nipotina attraverso il regno dei morti, entrambe sdentate: la nonna anziana, la nipote piccolissima. Innegabile la bellezza di un testo come:

*dentro il palmo della nonna
le vene hanno i pesci
vedo perfino la morte
di un salmone
mentre deposita le uova nel suo cuore* (pag. 109).

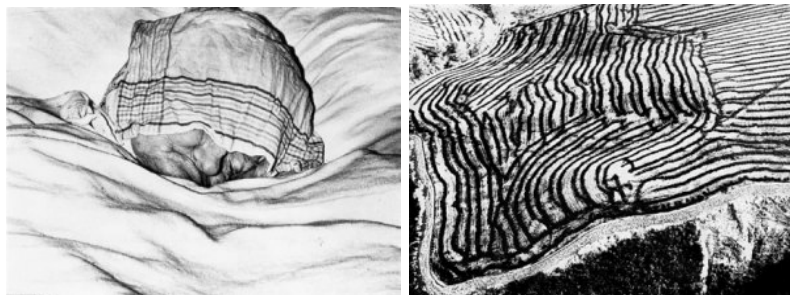
Il femminile è sapienza, forza, protezione, trasmissione di quella stessa sapienza, accoglienza, ospitalità, radice che nutre l'umano nella natura, sentimento religioso, svincolato da appartenenze, benché forte sia l'identità cristiana, ma non dimentica quest'ultima dell'ascendenza che, fino a risalire all'Europa antica, valorizza il culto della Grande Madre Terra (anche in tema di copertine per i propri libri la redazione del *Ponte del sale* sa compiere scelte magistrali: si tratta di libri sobri, eleganti, con illustrazioni solitamente afferenti alla tradizione figurativa mediterranea ed antico-europea; in questo

caso, in bellissimo rosso e quasi a tutta pagina, è raffigurata Demetra in trono che regge la fiaccola ed un fascio di spighe di grano e di papaveri da un piatto corinzio).



Ricordo nella breve, intensa raccolta *Solo dieci pani* la pagina stupenda dedicata al rosone della chiesa che orienta la preghiera notturna – *rosone* e *rosa*, elementi d’etimologica affinità, pregnanti simboli della bellezza generata dal congiungersi di natura e di divino, di umano e di contemplazione.

L’ospizio femminile è poi il luogo del vuoto necessario, talvolta inaccessibile, talaltra fecondo, talvolta tragico (le donne affette da parkinson o alzheimer, il dissolversi dell’io). *Chiamo la madonna acefala / (.....) / maternità sororità filialità una e trina liquida / amniotica nel flusso cardiaco dell’aorta. Ave.* E Farabbi può allora chiudere questo suo testo come in un sospiro-preghiera: *ave / madria* (pag. 120) (Mario Luzi aveva chiamato *Màtria* la sua Siena) ed essere la montanara, la pastora, la ballerina, la down o interloquire con la nana, riconoscendo in ogni esistenza più o meno lunga, certamente segnata dal dolore e dalla gioia, ora ghermita dalla vecchiazza, la sapienza altissima dell’esistere. La faccia di una delle ospiti si può leggere come *fosse una mappa cosmica / (.....) / Dice che non è più carne ma argilla / dentro cui sono scritte le coordinate celesti. / leggendo le linee nazka con Maria Reiche / ho imparato il significato delle rughe / nel volto delle vecchie / e nel mio* (pag. 126). Esiste un portfolio-capolavoro di Mario Giacomelli intitolato *Ospizio* che con poetica, umana partecipazione fotografa la vita all’interno di una casa di riposo per anziani ed esistono le foto dell’artista di Senigallia scattate tra le colline marchigiane: terra e volti, solchi e rughe, calanchi e tratti del mento, degli zigomi, delle sopracciglia.



(Mario Giacomelli, *Ospizio / Paesaggio*)

Ed ora l'ultima tappa: il cimitero. (.....) *La becchina sciamana di Montelovesco mentre li sotterra e li traduce // È un orto. Un campo magnetico di energie. (.....) Un gong d'oro nella notte apre le interiorità della matrioska. (.....) Il mio poema è semplicemente un ritmo nell'abse* (pag. 127) (a chiudere definitivamente il libro, a pag. 140, Farabbi scriverà: *Tacere permette il ritmo*). Tutte le pagine finali del libro sono una meditazione attorno alla morte, il luogo geografico-simbolo è il cimitero di Montelovesco *su una cresta dell'Appennino umbro*, cimitero che è *un frutteto selvatico* (pag. 129) – Montelovesco è il medesimo luogo-eremo-spazio della meditazione che nutre la poesia di *Solo dieci pani*, il paese d'origine del padre della poetessa tra Gubbio ed Umbertide, la culla del dialetto impiegato in questo libro ed anche nell'altro splendido *Adlujè* (Il Ponte del Sale, 2003). Proprio il padre torna ad essere tenero, inerme oggetto del canto della figlia che ne ripensa il tempo della malattia e della morte: *Non sapevo più chi fossi davanti a quell'uomo in combustione. // Che a baciarlo, diventato una piccola fragilissima architettura ossea di uccellino, vuota e risuonante, a trovarlo sconosciuto in una forma trasfigurata di guscio quasi vitreo quasi niente, e toccarlo non più con le labbra con le dita ma con il dentro* (pag. 131).

È un atto di pietà e un riconoscersi questo canto che accoglie in sé la memoria dei morti e s'innesta ai molti canti che in ogni luogo del pianeta onorano i morti: il seppellimento dei morti, l'onore reso alla loro memoria è alle origini della civiltà e della cultura. *Ogni volta che prendi la parola / convochi i tuoi antenati / verso cui devi rendere conto / (.....) / Scriverai il tuo poema umilmente con la lingua nell'argilla / perché sei poeta animale femmina / povera selvatica ed eretica // sui fondali del cimitero di Montelovesco vive / il tuo unico matriarcale nido / tu migra lontanissimo ma abbi la sapienza di tornare* (pag. 132); è il campo dei miracoli – non era allora così peregrino il mio accostamento a *Pinocchio*? C'è riconoscibile, dunque, nella storia immaginata da Collodi il nostro appartenere ad una terra comune per storia, lingua, sentimento e memoria così come in questo libro l'appartenenza dapprima umbra ed appenninica si fa italica e poi universale ed infatti nel campo dei miracoli qui nell'abse, che non è però il campo dell'inganno e della credulità, i bambini il 21 di marzo scoperchiano l'erba e con l'orecchio a terra ascoltano gli zecchini muoversi, così come Farabbi stessa in più di un punto del libro ha messo l'orecchio a terra per udire l'invisibile e *questo campo dei miracoli è tra cuore e polmoni e gli zecchini sono altrove* (pagg. 129 e 130): perché la poesia si forma innanzitutto nell'ascolto e nell'attenzione. La sapienza sembra infatti appartenere alla sciamana-becchina e, ripercorrendo a ritroso il libro, ogni volta che riaffiora l'idea della femmina-sapiente e guida (la madre, la nonna, ad esempio) non si può non pensare alle scritture altissime di Assunta Finiguerra e di Ida Vallerugo (autrici in dialetto: è un caso?)

*le ho consegnato le chiavi di casa
e quelle del mio poema di argilla cardiaca
per poter entrare nell'erba
con una danza femminile leggera senza lutto
con un respiro femminile leggero senza lutto* (pag. 134).

Ma l'attraversamento sta per finire: *Esco dal paese. Credo sia inverno perché nevica. (...)* // *Mi siedo su una pietra di confine. Apro la matrioska che Paola Febbraro mi ha regalato prima di morire, la sfoglio come una cipolla cosmica. Ha le stesse qualità della conchiglia: diffonde onde sonore* (pag. 138). Eccoci giunti a capire il senso della matrioska già comparsa più volte nel libro; il ricordo dell'amica carissima, sobrio e commovente, si schiude in un oggetto-metafora di assoluta pregnanza: *aprire, sfogliare, diffondere*.

Infine le due pagine in cui viene cercato il perché del titolo dell'opera: *Il titolo per me è la soglia sensibile, il guado che contamina i piedi di un lettore per sempre, l'annunciazione della sostanza interiore. Essenziale, fulminante, duraturo*.

L'*abse* è concetto, storia etimologica, concatenazione di suoni. A quanto scrive Anna Maria Farabbi aggiungerei le ipotesi che *abse* si possa connettere con *abyssum* o con *ab se*, allontanarsi per sapere ritornare, appunto, rinunciare a sé per accogliere il mondo, sapere l'abisso e guardarci dentro.

Mi congedo da qui, da Via Lepsius, dal libro di Anna Maria Farabbi imprimendomi nella mente il suono *bs*, quello dell'ape, creatura che ha già imbastito i suoi voli sapienti attraverso il paese appena attraversato. *Il suo linguaggio, articolato in dialetti, in minime variazioni a seconda delle razze. Ascolto la sua danza utile: nel buio dell'alveare, visibile dentro un minimo squarcio di luce, per tradurre alle compagne la destinazione del proprio volo. I fiori lontanissimi. Il quarto ed ultimo libro delle Georgiche è il canto d'api, la sapienza è, nel paese in mezzo all'abse, delle api, esseri solidali e migranti, possessori di linguaggi minimamente variati tra di loro (bella metafora delle lingue umane) e i fiori, bellezza e nutrimento, pur lontanissimi sono meta del loro girovagare.*

E infine annoto, da pagina 137: *mi è rimasto solo questo uovo sonoro*.

Bene. Cercherò altri libri, altre *uova sonore*.

Tratto da Via Lepsius
(<http://vialepsiuss.wordpress.com>)
del 23/01/2014.



(Camillo Pennati)

Per un omaggio a Camillo Pennati



Poesia, musica e pittura ci vengono incontro tutte insieme già nel titolo dell'ultima raccolta di Camillo Pennati: la parola, intuiamo, ci farà traversare paesaggi in cui predominerà il silenzio e dovremo attendervi o sorprendervi l'epifania di una figura.

Sùbito, in limine al libro, leggiamo una citazione da Pope nella quale si richiama la necessità di accordare temi e suoni tra di loro. Segue una nota d'autore (così ritmata ed elegante nelle scelte e negli accostamenti lessicali da risultare vera e propria poesia in prosa); in essa Pennati dà ragione delle sue scelte stilistiche e tematiche. Andrebbe riportata tutta, invero, ma mi provo a delinearne i punti essenziali: il poeta canterà gli accadimenti della natura nel tempo vero e non immaginario, nel cosmo che ci ignora; la natura, dotata di magnifica bellezza, compie se stessa nel fervido silenzio, essa è e non ha bisogno di dirsi, non necessita di tradursi in linguaggio; è pervasa da energia creativa che dà vita a molte forme, tra cui il corpo, anch'esso oggetto del canto poetico. Si sarà notato come Pennati stesso dia sùbito eco ai tre elementi costitutivi del titolo della raccolta, addirittura chiarendolo.

Forti di queste indicazioni, iniziamo la lettura. Ascoltando le parole preliminari di Pennati non ho potuto fare a meno di pensare a due autori per i quali la natura è oggetto di poesia senza che però essi indulgano ad alcun tipo di spiritualismo o misticismo: Lucrezio e Leopardi. E già sùbito la lirica d'apertura intitolata **MENTRE L'ACCADIMENTO AVVIENE** ha il sapore di un proemio e di una seconda dichiarazione d'intenti: "La mia è poesia d'accadimenti" scrive il poeta nella nota d'apertura già citata e qui egli mette in scena (non a caso uso la metafora teatrale) l'accadere della primavera che cela alla vista un nido che era invece visibile tra i rami spogli nell'appena trascorsa stagione invernale e nella lirica è tutto un andirivieni di voli, un germogliare impercettibile ma continuo di foglie, per giungere ai versi conclusivi: "(.....) non ci si accorge / e ancora meno in noi di ciò che nel contempo accade / mentre l'accadimento avviene che si è già compiuto" (vv. 13-15). Siamo dunque davanti ad una poesia che vuol essere presenza vigile al mondo e all'esistere, coscienza dell'essere

hic et nunc, scrittura che nel suo farsi è atto di consapevolezza della mente; i fenomeni naturali stessi accadendo si rendono presenti a se stessi, vengono alla luce e si autoaffermano.

Nella lirica seguente (COME TRACCIANDO LUMINOSE ROTTE e si noti la bellezza di moltissimi titoli presenti nella raccolta) appare la luna e mi sembra un atto di coraggio da parte del poeta, data la svalutazione e finanche il disprezzo di cui essa è stata fatta oggetto nella nostra poesia da Marinetti in poi – ma, ribadisco, scorgo anche qui un nesso diretto Pennati-Leopardi (quante lune nient’affatto melense né sdolcinate né arcadiche nella poesia del grande Recanatese!) e, sdipanando questo filo, mi vengono in mente la luna di Sandro Penna, quella rossa di Sinisgalli, la luna dei Borboni di Bodini, la luna sopra Buenos Aires di Borges. Sotto la luna c’è il volo notturno delle lucciole in questa lirica di Pennati, quasi a ribadire che egli “scrive dai bordi della natura osservata – dopo anni immersi in grandi città” (parole del poeta nella nota in limine già citata), vale a dire che il presente libro è anche, e programmaticamente, lontano dalle realtà urbane, facendosi voce d’una realtà periferica, ma essenziale; aggiungo: non si tratta affatto di un libro passatista o nostalgico o antimoderno – tutt’altro! Quanta coscienza storica (e anche civile) c’è in Pennati, ma mi riservo di tornare più tardi sull’argomento.

Caratteristica di molti testi in questo libro raccolti è da un lato la riduzione al minimo della punteggiatura, dall’altro il prevalere dell’endecasillabo ipermetro (spesso classicamente scandito dall’accento in sesta e in penultima sede), ipermetria che ricorda talvolta anche le scansioni ampie e disciplinatissime dell’esametro, per cui la lettura si muove per ampie campiture d’immagini e di fatti naturali rappresentati, il testo risulta densissimo e molto complesso, simile ad un unico ampio movimento musicale: ho riconosciuto un grande rispetto per il lettore e forse un amore nei suoi confronti in questa scelta espressiva. Mi spiego: Pennati compone testi elaborati e stratificati (il che non significa né artificiosi, né boriosamente “colti”), offre al suo lettore il risultato di un lavoro indefesso sulla lingua e sul ritmo, anch’esso dovuto ad un amore che intuisco profondissimo per la lingua italiana che si ritrova esaltata nella sua bellezza e nelle sue possibilità espressive ed estetiche – a tal proposito ho raccolto a campione alcuni termini (buiore, algore, marcimento, planamenti, innervatura, coinvolgenza, accadanza, insolcandolo, il braciare ardente del tramonto) perché il lettore abbia almeno una vaga idea della preziosità e della competenza lessicale in Pennati; è una sorta d’inimicizia in atto nei confronti della sciatteria e dell’approssimazione dominanti nell’attuale linguaggio poetico italiano; Pennati lascia poi sedimentare i suoi testi, fedele al precetto catulliano del *multum invigilare lucernis* e dell’ *arida pumice expolitum*; i testi qui raccolti vanno dal 2003 al 2010 ed alcuni sono anche precedenti– mi espongo al ridicolo se affermo che la sua è anche una presa di posizione etica? Pennati considera i lettori interlocutori degni di rispetto cui offrire il dono della poesia. E si tratta, non lo nascondo, di un dono difficile, perché la poesia di Pennati è ardua, ha bisogno di fedeltà anche da parte del lettore che aumenterà il proprio godimento del testo poetico tornando più volte a leggerlo, scoprendone sempre nuovi dettagli, affrontandolo anche come una sfida all’intelligenza, sfida che pretende un destinatario non anestetizzato e non superficiale, ma a sua volta esigente, sdegnoso di sentimentalismi e facili effetti.



(Osvaldo Licini, *Amalasuunta su fondo blu*, 1955)

Avventuriamoci tra i versi di NOTTURNO: “Solo il lucore della luna / su un paesaggio lontano dal mare: / restare ammutoliti allo stupore / mentre la nostalgia riluccica / con il tremore immenso di sinuose / scaglie” (vv. 1-6); sottolineerei quella sorta di allitterazione della sillaba lu- (*lu*core, *lu*na, *ri*luccica) che è un’insistenza sul tema della luce, ma anche il ritornare del suono s- e dei nessi sc- e st- (*so*lo, *su*, *pa*esaggio, *re*stare, *stu*pore, *no*stalgia, *im*menso, *si*nuose, *sc*aglie) che suggeriscono forse la connessione col silenzio e creano una forte suggestione musicale, ma non solo: il nesso consonantico st- lega insieme il restare, lo stupore e la nostalgia, il dolce scivolare del suono s- abbraccia l’immenso e le sinuose scaglie. Ecco: ho avanzato una proposta di lettura ritmica che il lettore può ripetere autonomamente in molti luoghi del libro, sia per prendere coscienza dello studio costante a livello sonoro e prosodico, sia dell’inscindibile connessione tra suono e concetto. “Sino alla baia che lambisce d’echi / dall’estremo curvarsi del mare / tra minuti interstizi di sabbia / le scintillanti scaglie sfrigolando / in arpeggiato arrovesciarsi / senza mai sosta ad ogni soffermarsi / d’ogni sguardo” (vv. 22-28): così termina la lirica, confermando l’esistenza di quell’affascinante complesso meccanismo musicale e verbale affidato a nessi consonantici ricorrenti, oltre che suggerendo un atteggiamento intellettuale e psicologico disposto allo stupore e all’ammirazione per il palesarsi e attuarsi dei fenomeni naturali.

“La natura si pensa intesa al suo silenzio / (.....) / ignora il suo manifestarsi qual portentoso evento / in me che osservandolo aggiunge allo stupore / l’enigma del comprenderne tra ciò che mi è / visibile allo sguardo e come la natura di là / da sé non si scorga ma avverta solo i suoi / volumi per quanta luce li circonda o sua / penombra” (vv. 1 e 8-14) scrive il poeta nella lirica LA NATURA SI PENSA, ribadendo la dicotomia tra la natura che non possiede un linguaggio verbale traverso cui esprimersi (non ne ha neanche bisogno) e l’uomo, dotato di sguardo che dunque permette all’intelletto la percezione degli accadimenti naturali e li rappresenta mediante il codice linguistico; la natura attua il ciclo stagionale grazie alle mutazioni della luce “(.....) con l’unica forza d’esistere / a sospingerla che non è cieca nel sostenerla / ma intende una pupilla che nella linfa informa / ogni sua previsione intrisa d’atomi e molecole / e sedimentazione organica” (vv. 19-23). Lo spirito democriteo e lucreziano informa questi versi ed essi esprimono bene la concezione che Pennati ha della natura: essa non è romanticamente “beseelt” (dotata di anima, come dicevano i Tedeschi), non è specchio

dell'animo umano, bensì essa esiste in sé e per sé e l'uomo ne coglie la bellezza in quanto essa è κόσμος, "tutto ordinato", ma, secondo Pennati, non finalisticamente ordinato: anche il nostro pianeta perirà, anche l'universo si distruggerà, trasformandosi.

ENTRO QUELLA MOLECOLARE OSMOSI E CELLULARE DELL'ESISTERE è il titolo di un altro testo della raccolta, esplicito, come s'intuisce, nel raffigurare il mondo e il nostro vivere in esso secondo una visione che fu già democritea, ma comprovata dalle conoscenze scientifiche a noi contemporanee. Non esiste escatologia in questo libro, ma vivificante immanenza, ché è quest'ultima a spingere all'amore per la natura e a quell'atto di omaggio nei suoi confronti che è qui la poesia. Altrove viene infatti detto "(....) l'uomo si inventa / il sovrannaturale poi che svuotato di silenzio / ignora la natura in sé del senso percettibile" (TRA TUTTE LE GALASSIE, vv. 12-14).

"È fatto interamente d'aria e movimento / il timbro e il tono del silenzio" (DEL SILENZIO, vv. 1 e 2) esordisce questa lirica stupenda per originalità concettuale e per la tramatura di rime finali (mai meccaniche) e rime al mezzo, omoioleuti ed assonanze, oltre che per le preziose scelte lessicali: *abissamento*, *portanza*, per citarne un paio. Il silenzio non è, banalmente, assenza di suono, ma, anzi, modulazione ricchissima e cangiante di suoni e di volumi sonori; esso è attuazione dello stesso paradosso per cui si vorrebbe *dire* il silenzio, lo si rappresenta tramite i suoni verbali e lo si percepisce solo se esiste il suono. Il silenzio, anche del titolo della silloge, è l'accadere del fenomeno naturale, il suo attuarsi, il suo addivenire ad esistenza senza enfasi né proclami. E il modernissimo Pennati vivifica così l'insegnamento dei Presocratici (l'intero libro celebra il movimento, il divenire, facendomi pensare ad un poeta che amo moltissimo, anche lui segnato da suggestioni soprattutto eraclitee: René Char, nella cui poesia la natura è a sua volta presenza decisiva, alveo del pensiero e del canto).

Il pensiero poetante (direbbe Antonio Prete) in Pennati si manifesta in riflessioni sull'atto di osservare e descrivere, come avviene in LA DISGOMBRATA MENTE: "(....) Segui / quel lento scivolare infinitesimale che prima / il foglio e poi la mano destra con cui scrivi / è già adombrato d'un meno luminoso meno / irraggiato sovrapporvisi. Seguine e scopri / con l'aderenza dei tuoi sensi intesa. Tu non sei nulla / in quel sistema che ti ignora" (vv. 7- 13), affermazione quest'ultima che nega la centralità dell'uomo nel mondo; il ricorrere poi nel prosieguo della lirica di termini quali *accadenza*, *apparenza*, *consistenza*, *esistenza*, che si richiamano tra loro e non sempre in sede di clausola finale, fanno pensare alla medesima sillaba finale prediletta dalla Scuola Poetica Siciliana e dalla poesia del Trecento toscano, quasi si trattasse di un richiamo alle origini, perché quella di Pennati è anche una lingua stratificata e consapevole della propria storia, non esibita, ma interiorizzata, è insomma una lingua letteraria e colta senza essere tronfia o narcisistica. Di contro agli stanchi o agli esasperati sperimentalismi Pennati propone una lingua ben consapevole di essere un codice artificiale rispetto agli accadimenti della natura, ma anche ricchissima e prodigiosa nel suo dispiegarsi musicale e lessicale, risultato d'un'ininterrotta tradizione votata *anche* alla realizzazione dell'atto poetico quale momento estetico.

Leggendo poi SPAZIO E TEMPO (due concetti fondanti del nostro conoscere il mondo, due concetti reinterrogati e riconsiderati anche dalla teoria della relatività di Einstein e dalla fenomenologia) il mio pensiero è andato a Giuseppe Bonaviri, grande scrittore-poeta mai abbastanza letto malgrado la sua estrema originalità: “l’altura”, la “curvatura”, le “turbolenze temporali”, la “geologica emersione”, la “gravitante coesione”, la “vastità spaziale”, l’ “orbitante ruotare” della lirica di Pennati rammentano le occasioni e gli accadimenti delle opere di Bonaviri, pure lui sedotto dalle leggi fisiche e matematiche che reggono l’universo, così da farne il movente dei suoi romanzi e della sua poesia, rendendo anche il linguaggio scientifico generatore di poesia, ritrovando in parte quell’originaria coincidenza tra poesia e scienza che intuiamo nei frammenti giunti fino a noi dei poemi di Empedocle o di Parmenide. Ma è lo stesso Pennati ad aver dichiarato in passato che gli Eleati e Leibnitz e Bertrand Russell e Popper e Wittgenstein, tra gli altri, sono sue fonti d’ispirazione assieme alle recenti scoperte scientifiche. Non illegittimo mi sembra poi pensare a Sinisgalli, altro grande intellettuale ben edotto in ambito scientifico e determinato a contemperare (e in maniera non dilettesca né improvvisata) le “due culture”, come si suol dire con infelice espressione.



(Mario Giacomelli, *Paesaggio*)

Seguendo la scia di questo discorso in SALPA UNA NUBE leggiamo: “Salpa una nube / nell’oceano azzurro e ne dirupa a scia / il suo pescaggio d’ombra // ora che adombra / scivolando il foglio su cui scrivo / senza lasciarne traccia // che non sia di tempo / e movimento e altra sostanziale sinopia” (vv. 1-8), ragion per cui è lo scrivere stesso ad essere accadimento e divenire, il foglio si svela doppio della nube in cielo e questa poesia delle nubi mi richiama alla memoria una raccolta di Mariella Bettarini, DELLE NUVOLE, (Gazebo, Firenze 1991) in cui la poetessa scrive nella premessa di aver composto il libro “spinta da ciò che spinge e muove da sempre il fare poetico: l’osservazione, la constatazione di ciò che esiste, la contemplazione, lo stupore, e poi la lunga dimenticanza e ancora l’osservazione, la meraviglia, il rapporto cangiante fra ciò che appare e ciò che – di quanto appare – non si conosce, ossia l’ignoto, l’inconoscibile e via via, circolarmente ma anche spiralicamente. Non dissimile, credo, nella sua origine, la passione dello scienziato, del biologo, del chimico, del botanico, dell’astronomo. (Perché, allora, tanta sussiegosa distanza, tutt’oggi, da parte di alcuni letterati, fra il proprio fare che essi credono esclusivo, sacrale, segnato dal dio o dal demone, nei confronti della apparentemente più fredda ed esatta e “terrena” scienza? errore di presunzione, di scarsa penetrazione nell’evidenza della unità del tutto. Nell’unità delle culture)”. Parole migliori

per attraversare il libro di Pennati non si potrebbero trovare e ricorderei che il nostro autore, nella sua originalità già evidenziata agli esordi da un poeta come Sereni, era stato introdotto all'Einaudi proprio da Italo Calvino, lo scrittore italiano che tra i primi ha creduto nelle connessioni necessarie tra letteratura e scienza; altri autori che potrebbero venire in mente leggendo questo PAESAGGI sono, secondo me, il Montale degli OSSI DI SEPPIA e lo scabro paesaggio ligure, il Lorenzo Calogero che s'immerge nella contemplazione della natura della sua Calabria e il Lucio Piccolo anche lui straordinario mago del linguaggio che osserva il mare e le montagne di Capo d'Orlando, declinandoli secondo effetti cromatici talvolta vicini a quelli di Pennati; ma è forse in ambito anglosassone (tra l'altro Pennati ha vissuto a lungo in Inghilterra) che si rintracciano affinità ancor più convincenti: Ted Hughes poeta di indimenticabili figure di animali rappresentate nella loro oggettività di esistenti, senza implicazioni morali o religiose, senza ricadute allegoriche o simboliche – e, più di tutti, direi il Wallace Stevens di NOT IDEAS ABOUT THE THING BUT THE THING ITSELF (NON IDEE DELLA COSA MA LA COSA IN SÉ) e delle molte altre liriche che tematizzano il rapporto tra poesia e realtà, tra oggettività e sua rappresentazione artistica; non escluderei poi da questa riflessione sulle interconnessioni tra i poeti Yves Bonnefoy e Francis Ponge (quest'ultimo forse il riferimento più ovvio dall'area francofona).

Eravamo partiti da una lirica sulle nubi, esauriamo ora l'argomento con l'aiuto di un'elencazione: NUBI (terza lirica della prima sezione); SALPA UNA NUBE (tredicesima lirica sempre della prima sezione); NUBI (ottava lirica della terza sezione); NUBI DEI PIÙ SVARIATI GRIGI E ARDESIE (dodicesima della quarta); NUBI IN ALTURA (sedicesima sempre della quarta); intravedo una sorta di simmetria e comunque di richiamo tra i componimenti da me enumerati, sono persuaso che la distribuzione dei testi all'interno della raccolta obbedisca ad un'architettura precisa e non resisto alla tentazione di leggere i PAESAGGI anche come un poema, non soltanto come una raccolta di testi poetici; amo pensare a questo libro come ad un universo traverso il quale si viaggia, approdando a luoghi nuovi e al tempo stesso in consonanza con gli altri luoghi già visitati, un cosmo in divenire incessante, per cui la poesia è anche una sfida a seguire e a restituire il *fieri* della realtà: interessante il caso dei due componimenti intitolati entrambi NUBI e che hanno identico attacco: “Stive: quel loro frammentare intersecando / il dilagare di monotonie d'azzurro / in sovrapposto intridersi” per svilupparsi poi con lievi variazioni l'uno rispetto all'altro, trattandosi a volte di una diversa scansione metrica, altre volte d'un leggero spostamento del singolo vocabolo, altre ancora di una differenziazione più propriamente lessicale. Pochi decenni addietro Luigi Ghirri fotografò le nubi lungo l'arco di un intero anno e il risultato fu una collazione di 365 fotografie (una per ogni giorno dell'anno appunto) che risulta essere un immenso cielo in tantissime, a volte minime, variazioni: c'è un nesso con questi testi di Pennati? Forse sì, se si pensa che l'idea del poeta è quella di dar conto del variare, a volte anche impercettibile, dell'accadimento e che uno dei primi atti istintivi che si compiono guardando dalla finestra o uscendo di casa è proprio quello di alzare lo sguardo verso il cielo.

IN TUTTA LA SCANSIONE ILLIMITATA DELL'ISTANTE potrebbe soccorrerci in tal senso: “C'è un po' di Francia qui tra gli sveltanti pioppi / e quegli squarci azzurri da rimembrarne tra le nubi / (.....) / commoventi tele tra il figurarsi e l'astrazione / d'una visione innamorata adesso nell'assistervi / (.....) // Così che l'arte nella bellezza della sua astrazione / è per natura in quella sua tensione / che ignoriamo una contraddizione / nel raffigurarne le forme per modellatura / senza inchinarci silenziosamente a ciò che / in meraviglia di là da noi l'esiste / e la struttura. Immersi e stupefatti di contemplazione. / Godendone per avventura / il perdurarsi della sua immanenza” (vv. 1-2; 13-14 e 20-28). È una vera e propria analisi dell'atto estetico nel suo farsi e nelle sue ragioni.

I versi “(.....) di come noi nella biosfera / spore non siamo né polline né plankton né lichene / ma degli alieni che andiamo immaginando i soli / qui avviati a una demente invasività d'autoestinzione / dov'è terrore dovesse mai sorprenderci nel tempo / un solo istante di silenzio come precipitando / in un immane abisso a vorticare di sconvolgimento / e a vuoto e forsennatamente urlando” (DI COME NOI NEL COSMO, vv. 25-32) ribadiscono la distinzione tra natura ed umani, “alieni” addirittura entro una natura che vive ed esiste di per sé, senza finalismi, autosufficiente, la cui consapevolezza è leopardianamente ferma e lucida nella mente del poeta, non è un *cupio dissolvi* per intenderci, ma è capace di dare ulteriore valore al suo osservare gli accadimenti naturali, al suo intessere versi su versi, i quali assumono talvolta i toni della poesia filosofica di tradizione rinascimentale: “Il tuo silenzio schiuso al volto mi innamora / poi che a quelli in consonanza mi ingloba. // Intendo il tempo anche e la notte e l'aurora / e la luce che tutto svelando incastona” (TRA QUELLE RIAFFIORANTI CONNESSIONI DEL VISSUTO, vv. 1-4) e mi riferisco in particolare a clausole tipo “intendo”, appunto, oppure altrove “dico”, “vedo”, “sento” che servono a rimarcare la dimensione anche concettuale di questo poetare, il suo rivolgersi all'intelletto, il suo usare la parola per tessere trame di pensiero prima ancora che di sentimento, stabilendo una distinzione sempre presente e consapevole tra la voce poetante e il fenomeno osservato e descritto. Ma il componimento su cui ci stiamo soffermando è, soprattutto, lirica d'amore, declinata secondo la poetica di Pennati, ovviamente, per cui il corpo dell'amata e l'unione amorosa vengono rappresentati tramite il susseguirsi delle immagini, essendo anche il corpo elemento naturale e il silenzio dell'amore anch'esso accadimento, ossia, come ricorderete, riuscita dei fenomeni naturali all'esistere, loro presenza a se stessi: “Poi che il silenzio mai è la solitudine / a colmarne il senso in pienezza di suono / e così il suono in tanta plenitudine di senso” (vv. 35-37).

Da non dimenticare: merli, usignoli, lucertole abitano questo libro e a conferma del fatto che si tratta di una raccolta anche musicale sovengono LUCERTOLA I e LUCERTOLA II in forma di variazione sul tema, là dove QUEL FULMINEO SOTTRARSI, di nuovo animato da una guizzante lucertola, conclude in una sorta di tritico la prima sezione del libro.



Mario Giacomelli (dalla serie fotografica “*L’infinito*”)

Seconda sezione intitolata **FRASEGGI GRAVITANTI DEL SILENZIO**; in essa è contenuto il testo **DELL’IMMERSIONE NEL TEMPO: SONETTO** che del sonetto classico conserva solo i 14 versi e forse la sentenziosità (shakespeariana?) degli ultimi due versi, mentre per il resto ne constatiamo l’ipermetria che ben rispecchia “(.....) del tempo / accadimenti impercettibili all’insensibile sguardo / che non ne scorge i nessi e il lento provenire / in mutamenti (.....) / Eppure è qui che siamo / immersi e anchilosati ne aborriamo il nuoto” (vv. 7-10 e 13-14) perché gli umani possiedono cognizione del tempo, benché se ne lascino attraversare senza neanche accorgersene, o vi nuotino dentro, salvo poi averne improvvisa ed amara coscienza quando il tempo concesso all’essere già volge alla fine. Come si può notare Pennati affronta temi antichissimi con la coerenza ferrea del proprio stare nel mondo e del suo poetare.

Si alternano le stagioni e bellissime si susseguono le immagini che descrivono il paesaggio e il cielo nel loro mutare incessante “di transizione in transizione / dove accadendo è sempre in accadere / già accaduta del suo stesso avvenire” (**DI QUA DALL’IRIDE**, vv. 27-29).

QUI DOVE L’ARIA NE PROFILA IL MOVIMENTO è altra lirica d’amore che rinnova il sospetto che, pur in modo nient’affatto dichiarato né evidente, le origini della lirica italiana possano costituire un richiamo significativo; non c’è la donna angelicata, non c’è alcuna prospettiva teologico-mistica, ovviamente, ma tutto comincia anche qui con lo sguardo proseguendo in “(.....) ogni più intensa / congiunzione tra desiderio ed attrazione / in quel commosso e seducente accadimento qui / dove l’aria ne profila il movimento ancora / rapinosamente penetrante del respiro” (vv. 11-15). Come in Dante o in Cavalcanti, poi, anche nella lirica amorosa di Pennati l’aspetto intellettuale del rapporto amoroso è decisivo, l’atteggiamento speculativo essenziale. Ribadisco che si tratta, penso, di un modo nuovo ed originale di modulare il tema amoroso all’inizio di questo nuovo secolo, in un tempo cioè in cui tutto, in poesia, parrebbe essere già stato detto; uno dei molti motivi per leggere ed amare questa raccolta è proprio la sua capacità di essere originale pur nel solco di una solida tradizione e di un consolidato mestiere che recupera in maniera innovativa l’inusitata ricchezza lessicale dell’italiano, impiegandola per intessere una tramatura poetico-immaginifica che non è per nulla mimesi della natura, ma invece un dire che equivale ad un creare tramite il linguaggio nel mentre si porta alla coscienza l’accadimento.

E l'amore è Leitmotiv di questa sezione del libro, da LONG ISLAND alla successiva SULLE SINUOSE COSTE DELLA CARNE, ove il corpo amato è anche paesaggio e che è costituita da un unico ardito e compiuto movimento dal primo all'ultimo verso, in una sospensione del respiro che ridice l'amore e la passione: "La pelle ambrata contornante il corpo / è come brace che riaccende amore / a suscitare l'addentratissimo senso e insieme / quel reciproco tremore" (vv.1-4). Ma poi, inaspettata e violenta, irrompe la tecnologia umana: LA MERAVIGLIA DEL TRAGITTO è in realtà un percorso traverso un paesaggio avvelenato e violato dall'uomo ed automezzi, autostrade offendono "paesaggi / d'antica natura preesistente smangiati / ai margini della magia" (vv. 4-6); peggiori ancora sono gli "ultrasonici aviogetti che solcano rotte di cielo / in vivisezioni di guerra" (vv. 8,9) mentre sui fiumi cadono o non cadono piogge la cui frequenza è determinata dall'inquinamento umano; unica speranza la linfa che, malgrado tutto (ma non è certo che ci riuscirà) vivifica e vivificherà il pianeta agonizzante a causa dell'uomo. È a questo che mi riferivo quando ho scritto che la poesia di Pennati evidenzia anche una coscienza civile; senza proclami reboanti, con l'umiltà della parola squisita e sapiente, leggiamo una condanna recisa di uno dei crimini più gravi che la nostra civiltà va perpetuando ormai da moltissimi decenni ai danni della terra e di sé stessa. Viene così alla mente lo Zanzotto agguerrito nel denunciare e nello stigmatizzare le offese al paesaggio italiano.

A questo punto della lettura incontriamo il verso "e il chiù di giorno e di notte l'assiolo" (L'IRIDATO PAESAGGIO, v. 5) che spinge a chiedersi quanto Pascoli sia ancora presente nella poesia italiana. Intendo il Pascoli che, forzando la lingua nelle sue intrinseche sonorità, la sottrae a codici ormai invecchiati e languenti e il Pascoli che canta la natura nel suo manifestarsi, non certo quello del lacrimevole autobiografismo. Procedendo nella lettura mi convinco sempre più, infatti, che il poeta abbia disseminato nella raccolta rimandi più o meno velati a poeti studiati e forse amati.

"Ed è natura: / nulla di elucubrante tra escatologie / e torturanti guerre // tra dilaganti corruzioni / e l'ingordigia di ricchezze svenando / tutte le vene del globo // e in demenza contaminando / le correnti dell'aria" (ED È NATURA, vv. 25-32). Trascrivo questi versi anche quale *exemplum* per evidenziare la ricorrenza del participio presente, del gerundio e degli aggettivi dimostrativi quale naturale portato di questa poesia e di questa poetica dell'accadimento, così come lo è l'uso dell'indicativo presente.

La verità è che ci si dovrebbe soffermare su ogni lirica per apprezzare insieme la tessitura verbale sapientissima; SI ESISTE QUI, ad esempio, è tutta giocata sui richiami dei sostantivi in *-ento*, quali "concepimento, evento, intento, assentimento, nutrimento, aderimento" distribuiti anche stavolta non in rima, ma sia alla fine che all'interno dei versi, per cui si produce una melodia fatta di richiami, echi, memoria del suono che torna a prodursi in sede diversa dalla precedente e poi, intuito l'andamento della lirica, attesa del ripetersi del medesimo suono, quasi una sua anticipazione psicologica nella mente del lettore.



Mario Giacomelli (dalla serie fotografica “*A Silvia*”)

Entriamo ora in un gruppo di liriche raccolte nella sezione BOGLIASCO LINES 2 (BOGLIASCO LINES 2000 è il titolo della seconda sezione di MODULATO SILENZIO, Joker Edizioni, Novi Ligure, 2007, il penultimo libro del poeta) e tutta dedicata al mare.

Contestualmente alla lettura di PALA D’ALTARE A BOGLIASCO colgo l’occasione per sottolineare quanto il blu, assieme al verde, predomini nella tavolozza cromatica dell’intero libro; la lirica su cui ora brevemente mi soffermo tematizza proprio il blu, quello stesso “sotteso blu” e “sotteso azzurro” che anche come lemma ritornerà in liriche successive alla presente e saranno muscari, fiordalisi, più avanti (in NUBI DEI PIÙ SVARIATI GRIGI E ARDESIE) l’intera tavolozza dei toni di blu a imporlo alla coscienza di chi legge dopo che esso si era affacciato ripetutamente nelle liriche precedenti: “In un radioso azzurro nel circondante buiore / di gromme o in quel blu a sfondo risaltante / tanto d’un tratto di cielo quanto d’un meno / incrostato braccio di mare fors’anche procelloso / (.....) / E più mi ha preso e di stupore impressionato / quest’incantato episodio come d’azzurro squarcio / d’una maliosità riverberante / (.....) / mentre l’azzurro e i nemi in fulgido contrasto / eccolo il vero portento di lassù a incombere / dall’immanenza di un cielo cosmicamente spassionato” (vv. 1-4, 16-18, 21-23); nei versi che non ho citato viene descritto l’episodio raffigurato sulla pala (il miracoloso salvataggio per intervento divino di una barca dal naufragio) e sottolineerei che il presente è l’unico caso, in tutto il libro, in cui oggetto della poesia non sia un paesaggio o un accadimento della natura, ma per dir così un manufatto umano. Seppure non in senso assoluto, questo componimento si trova vicinissimo al centro fisico ed aritmetico del libro (56 testi lo precedono, 39 lo seguono) e si conclude con versi espliciti che negano l’intervento divino nella salvezza della barca, ma sottolineano la decisività dell’istinto di sopravvivenza dei marinai unito alla loro intelligenza nel saper cogliere l’attimo giusto per porsi in salvo dal perire.

VENTO DI LIBECCIO è un vero e proprio pezzo di bravura nell’impiegare lingua e ritmo per mimare il moto ondoso sottoposto a raffiche di libeccio, mentre SEASCAPE celebra la bellezza ed il fascino del grigio sia del cielo che del mare, aggiungendo stupendi tocchi pittorici alla raccolta. Nota: il titolo inglese non è un unicum nel libro, anzi sono presenti anche tre liriche scritte in inglese; pure in questi casi il verso tende ad

essere ampio, ritmo e temi potrebbero essere avvicinati alla concettosità di talune liriche elisabettiane o a quelle dei poeti cosiddetti metafisici, ma direi che si esplica qui anche un'affezione alla lingua nel cui universo sonoro e culturale Pennati ha vissuto per molti anni, senza trascurare il forte interesse che il Nostro ha per la ricerca di sonorità e musicalità nel verso e nel testo, per cui la perfetta padronanza della lingua inglese gli offre l'opportunità di modulare con altri suoni i temi a lui più cari, concludendo addirittura col latino ("donec auferatur luna") il componimento CRESCENT MOON AND THE WORLD BELOW a conferma di una ricerca costante a livello fonico. In AVANTI QUEI NOTTURNI DI USIGNOLI l'italiano viceversa transita nell'inglese dell'ultima strofa quando si parla degli usignoli dell'isola di Manhattan, quasi per un'intima necessità ambientale e per riaffermare quanto questo libro sia un cammino traverso il linguaggio, indefessamente votato alla tramatura delle più ardite architetture verbali.

Ed eccoci all'ultima sezione, SCIE DEL SILENZIO. Vorrei focalizzare l'attenzione su GENOVA: "Fu il suo angiporto e il suo ospedale a espormi / da solitario principiante al brusio di un penare / brulicante tra quelli allora vivi nelle divise / dei liberatori e i tanti a campare di espedienti. / Quei giorni in cui assistevo la degenza di mia madre" (vv. 26-30) rarissimi versi di carattere autobiografico, discreti, ma anche capaci di dire quanto legata alla storia sia questa poesia che non cerca la natura quale fuga o anestetico; grazie alla sua meditazione intorno alla natura essa è anzi ben dentro la contemporaneità.

Quod erat demonstrandum. DI LÀ D'OGNI DEMENTE SCEMPIO ha le movenze d'un'invettiva contro gli "evoluti primati" che soli sanno escogitare guerre e devastazioni, assieme all'avvelenamento della "cotica terrestre" (eloquente sintagma tutto pennatiano) e GLOBO è un vero manifesto ecologista espresso in termini molto forti e recisi.

Ritorna il senso del mutare continuo e dello scorrere in almeno due testi: "Ciascuno nell'avvolgente percepire il proprio esistere / per immersione e per trasalimento" (PER IMMERSIONE E PER TRASALIMENTO vv. 22,23) e "come a sentirsi immersi nell'accadimento. / Come a sentirsi infusi dell'avvenimento" (SOTTESO BLU, vv. 40 e 41, titolo che è già di un'importante silloge pennatiana e non a caso: l'aggettivo "sotteso" è una ricorrenza nel lessico del poeta: la poesia è anche esplorazione di una realtà non sempre immediatamente percepita o percepibile).

E infine la fragile, isolata corolla di pervinca si mostra allo sguardo dell'autore intristito dal peso d'una "pressante angoscia" (lo scempio del pianeta, la tracotanza dei potenti, l'infelicità di milioni di esseri umani). Siamo sfogliando le ultime pagine della silloge ed affascina pensare che quel fiore blu (il blu, di nuovo!) possa essere *senhal* della poesia fragilissima e sperduta dentro la violenza del presente, ma capace di "trasportare in seduzione a trasalire". In tali termini anti-sentimentali si esprime il poeta che continua a scrivere "di mari ansanti tra le coste del globo e nuvolosità cangianti mentre dall'alto si appalesano, senza per ciò volerlo, ad un terrestre sguardo, dell'accadere del cosmo che ci ignora, lo so di loro e in commozione quanto per mio stupore ne esprimo per versi

intrisi come di stesure astratte e modulanti musicalità, le stesse visuali contemplando”
(dalla nota d’autore in esergo a PAESAGGI già citata).

Tratto da **Via Lepsius**
(<http://vialepsiuss.wordpress.com>)
del 9/02/2014.

Già pubblicato nel numero 26 dell’agosto 2012 di POETI E POESIA, Pagine editore in Roma) dedicato al libro di Camillo Pennati *Paesaggi del silenzio con figura* (Interlinea, Novara, 2012) ed intitolato “Natura e canto nella poesia di Camillo Pennati”.



(Paul Celan)



(Winfried Georg Sebald)

Sebald a Stoccarda, Celan a Brema: una piccola geografia dei sentimenti

A Stefano Gulizia, con affetto

Nel volumetto intitolato *Moments musicaux* (Adelphi, Milano, 2013, traduzione di Ada Vigliani) si può leggere il denso testo di W. G. Sebald *Un tentativo di restituzione* (pagg. 31-41), originariamente pubblicato sulla *Stuttgarter Zeitung* il 18 novembre 2001 e poi raccolto nel libro postumo *Campo Santo*. Si tratta del discorso che lo scrittore tenne il 17 novembre dello stesso anno allo *Haus der Literatur* di Stoccarda e nel quale, con il girovagare tra luoghi, fatti e testi più o meno lontani tra di loro che gli è peculiare, Sebald stabilisce connessioni nient'affatto arbitrarie, intessendo con la sua inarrivabile finezza trame insospettite e rivelatrici.

In queste poche pagine egli torna ad affrontare il tema che gli sta particolarmente a cuore del passato nazionalsocialista della Germania e del rapporto dei Tedeschi con tale passato e lo fa come sempre in modo molto franco, diretto, senza esitazioni né reticenze. Attenzione: egli è nato nel 1944 ed appartiene quindi a quella generazione che ha sentito parlare più o meno direttamente del Nazismo, o che ne ha appreso sui libri di storia, una generazione soggetta al fenomeno, vasto, della rimozione collettiva, ma che, comunque, non si è potuta sottrarre al tema bruciante della *Schuldfrage* (la questione della colpa dei Tedeschi). Sebald, dal 1970 professore universitario in Inghilterra, assume una visione di tali questioni chiara e netta: esistono mentalità, modi d'essere, comportamenti nella società, nella politica e nella cultura della Repubblica Federale che continuano in modo più o meno consapevole quelli del dodicennio hitleriano e che vanno identificati ed eliminati senza indugi.

Auspicando nel suo discorso di Stoccarda successo alla Casa delle Letterature nella capitale del Württemberg, Sebald ripercorre la storia del proprio rapporto personale con la città stessa: pochi giorni prima del Natale del 1949 il futuro scrittore e sua sorella scelgono, dal primo catalogo di vendita per corrispondenza del dopoguerra, un gioco intitolato "Quartetto delle città tedesche", costituito da carte su cui sono raffigurati, in colore marrone scuro uniforme, luoghi e monumenti delle città tedesche; dice Sebald: *In effetti nel Quartetto delle città, come emerge dall'elenco che mi restituisce il ricordo e sul quale io all'epoca non avevo naturalmente riflettuto, la Germania non era ancora divisa, e non solo non era divisa, ma nemmeno distrutta, in quanto le riproduzioni di un marrone scuro uniforme, che destarono presto in me l'idea di una patria tenebrosa, mostravano tutte, senza eccezione alcuna, le città tedesche come erano state prima della guerra.*

Stoccarda, per il ragazzo che presto diviene avido lettore ed appassionato di geografia, s'identifica con *la stazione centrale (...)* quel bastione in pietra viva, progettato (come avrei appreso più tardi) dall'architetto Paul Bonatz prima della Grande Guerra e concluso poco dopo, un edificio che nel suo brutalismo spigoloso anticipava già qualcosa di quanto sarebbe accaduto negli anni a venire. E Sebald, durante i suoi vagabondaggi per Manchester, trova e compera la cartolina spedita da Stoccarda nell'agosto del '39 (in quel momento mio padre con la sua

colonna di veicoli motorizzati era già in Slovacchia ai confini con la Polonia) da una studentessa inglese che racconta, tra l'altro, di una manifestazione della Gioventù hitleriana cui ha assistito. Ecco le tipiche trame sebaldiane: un particolare apparentemente insignificante, un oggetto o un luogo che abitualmente passerebbero inosservati e che invece vengono caricati di senso dalla riflessione e dalla scrittura.



(La Stazione Bonatz a Stoccarda)

È soltanto nel maggio del 1976 che lo scrittore scende alla Stazione Bonatz (i lettori di Sebald ne conoscono e riconoscono la passione contagiosa per le stazioni ferroviarie, luoghi di transito e d'incontro, di memoria e, forse, modernissime tappe di un'eterna *Wanderung*); è venuto ad incontrare il suo compagno di scuola ed ora pittore Jan Peter Tripp, lo stesso artista cui è dedicato l'indimenticabile saggio conclusivo di *Soggiorno in una casa di campagna* ed autore dei 33 "ritratti" ad ognuno dei quali Sebald ha apposto pochi, icastici versi nell'opera comune *Unerzählt*. *Quella volta Tripp mi regalò una sua incisione, dove si vede Daniel Paul Schreber, presidente di Corte d'Appello e malato mentale con un ragno sulla scatola cranica – che cosa c'è di più spaventoso dei pensieri che continuano a formicolare nel cervello? -; un'incisione che ha dato il via a molto di quanto avrei scritto in seguito, anche riguardo al mio modo di procedere, al rispetto di un'esatta prospettiva storica, al paziente lavoro di cesello e al collegamento, nello stile della natura morta, di cose in apparenza molto distanti fra loro.*

Infatti, osserva Sebald, nella Reinburgstraße (dove abita Tripp) nel marzo del '46 c'era un campo profughi e la polizia vi compì una violenta perquisizione durante la quale fu ucciso un uomo che aveva da poco ritrovato la sua famiglia e quell'episodio doloroso rimanda a tutti i campi profughi contemporanei.

Ma Stoccarda è la stessa città cantata da Hölderlin, il poeta capace di una parola che voleva annunciare un tempo nuovo, l'irrequieto viandante del quale Sebald ricorda infatti i numerosi viaggi a piedi e, in particolare, il pericoloso viaggio invernale verso Bordeaux, quella misteriosa scelta di mettersi in cammino verso Occidente nel cuore dell'inverno, sorvegliato con diffidenza dalla polizia francese. Da parte mia osservo qui che proprio dal breve soggiorno bordolese il poeta trarrà ispirazione per scrivere uno dei suoi poemi più alti ed enigmatici, *Andenken* (Ricordo), ripreso da Paul Celan in una sua breve lirica omonima che fa riferimento proprio a Hölderlin. E torno a Sebald: *À quoi bon la*

littérature? Forse soltanto per questo, affinché ci ricordiamo e impariamo a capire che esistono strani nessi, insondabili per qualsiasi logica di causa ed effetto, dice lo scrittore dell'Allgäu, affermazione preziosissima e pienamente condivisa da questo spazio di Via Lepsius dove appunto nessi e connessioni, intersezioni, concatenazioni innervano il lavoro di ricerca e di lettura sotteso a quanto qui si va pubblicando.

Sempre Sebald stabilisce il nesso Stoccarda-viaggio di Hölderlin-Tulle: quest'ultima è una cittadina francese attraversata dal poeta nel suo itinerario verso la Garonna e dove il 9 giugno 1944 *l'intera popolazione maschile della città fu ammassata nell'area della fabbrica d'armi dalla divisione SS Das Reich, giunta lì per procedere a una rappresaglia. Novantanove uomini, senza distinzione d'età, furono impiccati ai lampioni stradali e alle ringhiere dei balconi nel quartiere di Souilhac durante quella giornata nera, che ancor oggi turba profondamente la coscienza degli abitanti di Tulle.* Tutti gli altri abitanti furono deportati e molti trovarono la morte nei campi di lavoro forzato e di sterminio. Siamo giunti così nel cuore di uno dei motivi più profondi della scrittura di Sebald, il quale, essendo d'origine tedesca e scrivendo in tedesco, assume su di sé la responsabilità ed attua l'imperativo etico di fare i conti con il passato nazionalsocialista della sua Patria; la stessa cultura tedesca vive la singolare dicotomia tra una corrente di pensiero luminosa, che si vuole e si concepisce sovranazionale ed universale, antirazzista (Hölderlin ne è uno dei numi tutelari) ed un'altra che ha generato il Nazismo; è contro quest'ultima, rappresentata anche da Heidegger che mai ha preso ufficialmente le distanze dal Nazismo, che affila le sue armi intellettuali Sebald. La critica radicale all'atteggiamento politico di Heidegger accomuna Sebald a Celan, del quale ultimo ricordiamo il tormentato rapporto anche personale col filosofo e uno dei suoi testi più complessi ed interessanti, cioè *Todtnauberg*. Sulla *Dimora del tempo sospeso* di Francesco Marotta al link seguente <http://rebstein.wordpress.com/category/paul-celan/> si può trovare un esaustivo repertorio di articoli di notevolissimo spessore sull'argomento, mentre irrinunciabile penso rimanga il ricchissimo studio di Camilla Miglio *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Quodlibet, Macerata, 2005.

Torno a Sebald che conclude così il proprio intervento:

Lo sguardo sinottico, che in queste righe vaga oltre il confine della morte, è adombrato e tuttavia è nel contempo illuminato dal ricordo di coloro cui toccò l'ingiustizia più grande. Vi sono molte forme di scrittura; ma è solo in quella letteraria che si può procedere, al di là della registrazione dei fatti e al di là della scienza, a un tentativo di restituzione. Una Casa, che si ponga al servizio di tale compito, a Stoccarda non è certo fuori luogo, e io auspico che le arrida un felice destino, così come lo auspico per la città che le dà accoglienza.



(Jan Peter Tripp, *Déclaration de guerre*, 1988)

E leggendo il discorso di Sebald mi è tornato alla mente un altro discorso, quello che Paul Celan pronuncia il 26 gennaio di molti anni prima, nel 1958, a Brema in occasione dell'assegnazione del Premio di Letteratura alla sua opera; ne ho tradotto una parte – il testo originale integrale è leggibile in *Paul Celan, Der Meridian und andere Prosa, Suhrkamp Verlag*, (allora con sede centrale ancora a) *Frankfurt a. M., 1988* (pagg. 37-39).

Anche in questo caso si fa appello al legame con la città nella quale viene pronunciato il discorso (Brema) ed emergono temi ricorrenti in Celan, a partire da quello della lingua, quella tedesca in particolare, la lingua-madre del poeta, ma anche la lingua dei carnefici che avevano ucciso proprio la madre ed il padre di Paul nel campo di sterminio di Michailovka in Ucraina.

DISCORSO IN OCCASIONE DELL'ASSEGNAZIONE DEL PREMIO DI LETTERATURA DELLA LIBERA CITTÀ ANSEATICA DI BREMA

Pensare (Denken) e ringraziare (Danken) sono nella nostra lingua vocaboli di unica ed eguale origine. Chi volesse seguirne il senso s'incamminerebbe traverso il campo semantico di: commemorare (gedenken), essere memore (eingedenk sein), ricordo (Andenken), raccoglimento, devozione (Andacht). Mi sia permesso un ringraziamento a partire da qui.

La terra dalla quale io – e per quali vie traverse! ma esistono: le vie traverse? -, la terra dalla quale giungo fino a Voi dovrebbe essere alla maggior parte sconosciuta. Si tratta della regione nella quale era ambientato un non trascurabile numero di storie chassidiche che Martin Buber ha riraccontato per tutti noi in tedesco. Era, se mi è concesso riportare ad unità questo schizzo topografico che ora, da molto lontano, mi balza agli occhi, era una regione nella quale convivevano uomini e libri.

La terra cui Celan fa riferimento è la Bucovina (*Buchenland* in tedesco, alla lettera “terra dei faggi”, là dove in tedesco la parola libro – *Buch* – deriva proprio dal nome dell'albero, spiegando così il senso delle parole di Celan, mentre anche nelle lingue slave *buk* significa “faggio”). A questo punto del discorso Celan cita il nome di Rudolf Alexander Schröder (Brema, 1878 – Bad Wiessee, 1962), intellettuale, architetto, poeta, amico di importanti scrittori tedeschi, instancabile animatore culturale e fondatore, tra l'altro, della casa editrice *Insel* di Brema e della *Bremer Presse*, dal '53 al '58 presidente dello stesso Premio assegnato proprio in quell'anno a Celan. In tempi recenti la figura di Schröder è stata rimessa in discussione per il suo atteggiamento non sempre chiaro nei confronti del Nazismo (egli fu uno di quei tanti scrittori che appartennero alla cosiddetta “emigrazione interna”, in disaccordo sostanziale col Nazismo, ma che non lasciarono la Germania tra il '33 e il '45, continuando in vario modo e a vario titolo la propria attività intellettuale), ma Celan esprime grande stima nei confronti dell'intellettuale di Brema e della sua opera sia letteraria che pubblicistica, sottolineando soprattutto il valore ideale che la vivace vita culturale di Brema aveva esercitato sul giovane poeta che viveva in una lontanissima provincia contesa, tra l'altro, da più nazioni.

Tuttavia Brema, fattasi a me vicina grazie ai libri e ai nomi di coloro che scrivevano libri e libri pubblicavano, conservò il suono dell'irraggiungibile.

Il raggiungibile, pur abbastanza lontano, ciò che bisognava raggiungere, aveva il nome di Vienna.

In questo passaggio del suo discorso Celan accenna rapidamente alle molte “perdite” che la storia feroce (il secolo cane-lupo come ben dice Mandel’stam) ha provocato, impostando il proprio pensiero secondo una costante a lui caratteristica: valore, funzione, presenza della lingua (*die Sprache*).

Raggiungibile, vicina e non perduta (unverloren) rimase nel bel mezzo delle perdite soltanto questo: la lingua.

Essa, la lingua, rimase non perduta, sì, malgrado tutto. Ma essa dovette attraversare la propria stessa incapacità a fornire risposte, attraversare il pauroso ammutolire, attraversare le mille tenebre di un discorso mortale. Essa attraversò e non produsse alcuna parola per quel che accadde; ma attraversò questo accadere. Attraversò e poté di nuovo tornare alla luce, “arricchita” di tutto ciò.

In codesta lingua ho cercato in quegli anni, e negli anni seguenti, di scrivere poesie: per poter parlare, per potermi orientare, per poter indagare dove mi trovavo e dove mi portava il destino, per poter delineare a me stesso una realtà.

Si trattava, lo capite bene, di accadimento, movimento, essere in cammino, era il tentativo di conquistare una direzione. E se m’interrogo circa il suo senso, allora penso di dovermi dire che dentro questa domanda risuona anche l’interrogativo circa il senso della direzione del tempo.

Dal momento che il testo poetico non è deprivato del tempo. Certo, esso ha una pretesa d’infinito, cerca di passare attraverso il tempo – attraverso di esso, non oltre di esso.

Il testo poetico, essendo una forma fenomenica della lingua e quindi, in base alla sua natura, dialogica, può essere un messaggio in bottiglia affidato alla fiducia – certo non sempre colma di speranza – di approdare in un qualche luogo e in un qualche tempo alla terraferma, alla terra del cuore, forse. I testi poetici sono anche in questo senso in cammino: mirano a qualcosa.

A che cosa? A qualcosa di aperto, abitabile, forse ad un tu cui si può parlare, ad una realtà cui ci si può indirizzare.

Il testo poetico, io penso, si pone in relazione con tali realtà. (.....)

Sono gli sforzi di chi, sorvolato dalle stelle che sono opera dell’uomo, all’addiaccio anche in un senso finora non sospettato e ritrovandosi nel modo più tremendo allo scoperto, va incontro alla lingua con il proprio esserci, ferito dalla realtà e cercando la realtà.

“Sorvolato dalle stelle” (*Sternüberfliegen*) è espressione che Celan impiega in *Argumentum e silentio*, uno dei suoi testi più conosciuti, dedicato a René Char e iniziato nel 1954, pubblicato poi nel ’55 all’interno della raccolta *Von Schwelle zu Schwelle* (Di soglia in soglia) che contiene anche *Andenken*, la poesia cui ho già fatto riferimento ed ispirata a Friedrich Hölderlin, il cui poema dal medesimo titolo canta anche un viaggio che è cercare la direzione, dormire in coperta ai piedi dell’albero maestro della nave. Nessi, diceva Sebald: Hölderlin, lo sterminio, la lingua tedesca, ma anche Char, se si pensa che proprio il poeta francese organizzerà, sul finire degli anni Sessanta, i “seminari del Thor” con Heidegger ospite negli stessi luoghi che avevano visto Char-Capitaine Alexandre combattere contro gli invasori nazisti. Si tratta evidentemente di un altro modo di fare i conti con il passato, quasi un voler intraprendere un dialogo tra chi, nella famosa *Hütte* nella Foresta Nera tenne lezioni di filosofia per i gerarchi nazisti facendo riferimento proprio a Hölderlin e ad *Andenken* in particolare e chi combatté sul fronte opposto nel

maquis. Rivelatore risulta infatti sia l'interesse di Heidegger per il poeta di Nürtingen che quello di Char, che pone il poeta tedesco tra i suoi *alliés substantiels* e lo cita in più di un luogo della sua opera.



(Anselm Kiefer, *Sulamith*, 1983)

Michele Ranchetti nella sua breve, ma intensa introduzione alla scelta di poesie celaniane dal lascito inedito del poeta ed intitolata *Conseguito silenzio* (Einaudi, Torino, 1998) scrive in conclusione che in alcune di queste poesie è avvertibile “una straordinaria compresenza di libertà, lingua e natura, parole singole e composte, di amore e ricordo, gesto e speranza”: esattamente quello che emerge dal discorso di Brema, da quel concetto totalmente contemporaneo della lingua in cammino ed in cerca di una direzione. È questo il modo che ha Celan di non *estetizzare* la Shoah; egli prende tra le sue mani una lingua ferita a morte, incapace di dire lo sterminio, ma che può attraversare il tempo di dopo la Shoah proprio perché non dimentica quello sterminio, perché è entrata in contatto diretto con l'obbrobrio; molto appropriatamente Anselm Kiefer dedica all'opera celaniana opere in cui si vedono corpi che giacciono sotto la vastità di un cielo segnato da innumerevoli solchi o ferite e su di una terra come bombardata, lacerata da quelli che sembrano colpi di coltello o di vanga: giacere sotto le stelle *che sono creazione dell'uomo* (quanto significativa una tale affermazione!), senza un tetto sulla testa è la condizione dell'uomo sopravvissuto allo sterminio, il quale è di nuovo in cammino, ferito dalla realtà ed in cerca della realtà (anche Hölderlin si pone in cammino ferito e dolorante, anche lui è un viandante in cerca di una direzione, anche lui, la Germania invasa dalle truppe francesi, il suo amore per Susette Gontard irrealizzabile, ha soltanto la parola poetica quale compagna e forse speranza).

Stoccarda e Brema sono dunque due città, già per così dire contaminate dal Nazismo, che nelle parole e nell'affetto di due autori di lingua tedesca trovano un riscatto ed una nuova identità, in un tentativo di restituzione, appunto, in un impietoso riflettere su nomi e circostanze, all'interno di una geografia dello spirito e della scrittura.

Tratto da **Via Lepsius**
(<http://vialepsius.wordpress.com>)
del 19/03/2014.



Quaderni delle Officine, XLIV, Maggio 2014