



UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dipartimento di Filologia

DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE LETTERARIE, RETORICA E
TECNICHE DELL'INTERPRETAZIONE
XXII CICLO

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE L-FIL-LET/11

Tesi di Dottorato

I sentieri del verso.

Le rifrazioni della poesia di Amelia Rosselli, Lorenzo Calogero e Bartolo Cattafi

Andrea Amoroso

SUPERVISORE

Prof.ssa Margherita Ganeri

COORDINATORE

Prof. Francesco Bausi

Dissertazione presentata per il conseguimento del titolo di Dottore di Ricerca in Scienze Letterarie,
Retorica e Tecniche dell'Interpretazione

Novembre 2009

ANDREA AMOROSO

I sentieri del verso.

Le rifrazioni della poesia di Amelia Rosselli, Lorenzo Calogero e Bartolo Cattafi

Indice

Cap. 1 - Dei vari modi di (non) conoscere. La realtà è un buco nero.....	p. 4
1.1 – Mancanza.	
Lo spazio vuoto di Amelia Rosselli e le serie verbali di Deleuze.....	p. 5
1.2 – Assenza.	
La scrittura alla ⁻¹ di Lorenzo Calogero.....	p. 23
1.3 – Inconsistenza.	
Dalla visione periferica alla scomparsa in Bartolo Cattafi.....	p. 41
Cap. 2 – Figure dell’Altro.....	p. 61
2.1 – Fratture dell’Io in Amelia Rosselli.....	p. 62
2.2 – Il verso ininterrotto di Calogero. L’Altro al di là di ogni sguardo.....	p. 91
2.3 – Cattafi: il falso terrore di essere Altrove.....	p. 114
Cap. 3 – Il senso del verso.....	p. 141
3.1 – Vettorialità del verso di Amelia Rosselli.....	p. 142
3.2 – Il verso che si irradia di Lorenzo Calogero.....	p. 158
3.3 – Il bisturi cattafiano.....	p. 173
Bibliografia.....	p. 186

Capitolo 1

Dei vari modi di (non) conoscere.

La realtà è un buco nero

1.1 Mancanza. Lo spazio vuoto di Amelia Rosselli e le serie verbali di Deleuze

Si può mancare qualcosa (“mancare una palla”), si può mancare nel senso di non esserci (“mancare all’appello”), si può mancare nel senso di perdere la coscienza o addirittura in quello estremo di morire (“è mancato”). In tutte queste espressioni la mancanza rinvia a qualcosa che poteva esserci (oppure era già presente), ma non c’è stata (oppure è venuta meno). In un caso la coordinazione, in un altro la presenza fisica di qualcosa (qualcuno), in un altro ancora il movimento (quello del cuore che pompa il sangue). Fino ad ora nessun ostacolo. La difficoltà si incontra quando si pone il caso della mancanza in qualcosa che ha già di per sé una natura problematica.

Nel nostro caso, facciamo riferimento alla poesia, o, per meglio dire, al fare poetico. A cosa si fa riferimento quando si dice che un componimento poetico ruota attorno a qualcosa che manca? Vuol dire che quel qualcosa, non essendoci e quindi non potendo essere direttamente percepito, viene fatto intuire al lettore oppure c’è qualcos’altro?

Cerchiamo di andare un po’ più a fondo per quanto concerne questo problema. È una questione estremamente delicata e difficile da maneggiare, poiché si tratta di ricondurre una pratica di composizione poetica a una sfera di senso, a un orizzonte i cui confini sono estremamente labili.

Evidentemente, occorre spiegare meglio e cercheremo di farlo attraverso degli esempi che ci sembrano piuttosto pertinenti.

In *Diario in tre lingue*, un'opera giovanile di Amelia Rosselli troviamo:

retachée
(rat taché)
retouchée
re toqué
le
roix toqué
roix tocca
to
pousser les herbes dans leur vicines
vitrines
toucher ecc.
(...)
(erba nera tu tocchi
(...)
la follia)¹

Si tratta di un brano che ci fornisce un esempio paradigmatico di un tipo di versificazione frantumata che ritroviamo spesso nell'opera dell'autrice. Il dettato poetico è scomposto in versicoli che, presi di per se stessi, avrebbero ben poco da significare. In realtà, la significazione è

¹ AMELIA ROSSELLI, *Diario in tre lingue*, in Id., *Primi scritti (1952-1963)*, Guanda, Milano, 1980, ora in *Le Poesie*, a cura di E. Tandello, , Prefazione di G. Giudici, Garzanti, Milano, 1997, p. 82.

affidata – più che al significato singolo di uno o più versi – al significato *altro* che può essere colto solo a partire da una considerazione dei versi come frammenti di una sequenza. Con ciò la Rosselli dimostra, fin dalle primissime prove poetiche, di possedere – oltre a uno spiccato senso del ritmo – una capacità quasi “naturale” di organizzazione di tale ritmo in una struttura che, se di primo acchito può sembrare che risponda alle esigenze di un mero esercizio in pieno stile versoliberista, in verità ha esiti del tutto differenti.

Tale scomposizione del dettato poetico avviene infatti, non soltanto da un punto di vista puramente metrico-strutturale ma passa anche e soprattutto attraverso un procedimento di scomposizione e *ricomposizione nella mescolanza* delle stesse strutture morfologiche delle tre lingue (italiano, francese e inglese) che la Rosselli utilizza nel suo *Diario*. È la stessa autrice ad affermare in una intervista: «faccio (...) una fusione grammaticale, uso cioè forme grammaticali inglesi nell’italiano, anche consciamente (...). L’autore manipola la lingua, se vale qualcosa».² Un approccio che Florinda Fusco, nella sua monografia rosselliana, ha definito come «un tentativo di riunire più lingue in un *idioma totale* contro l’unicità o la supremazia di una lingua madre»³. Non c’è alcun dubbio che il vaglio di tale aspetto sia di fondamentale importanza per la comprensione dei meccanismi interni del fare poetico, e quindi del *laboratorio*, della nostra Autrice; d’altro canto esistono studi eccellenti intorno alle capacità di

² MARGHERITA CAMBON, *Incontro con Amelia Rosselli*, «DonnaWomanFemme», 1996, n. 29, p. 67.

³ FLORINDA FUSCO, *Amelia Rosselli*, Palumbo, Palermo, 2007, p. 12.

ibridazione nonché di vera e propria creazione di neologismi (veri e propri ircocervi prodotti dalla fusione delle sottostrutture di più lingue diverse) della Rosselli.⁴

Cosa succede, non solo in questi pochi versi, ma spessissimo – come avremo modo di vedere – in tutto il *Diario in tre lingue*? È qualcosa di molto vicino a ciò che Gilles Deleuze chiama serie verbali all'interno di *Differenza e ripetizione*. Se da un lato, però, possiamo dire che i versi appena citati di Amelia Rosselli costituiscono una serie verbale, dall'altra dovremmo dire il contrario; vediamo in che senso. Deleuze ci parla delle serie verbali in riferimento a un continuum del senso o in riferimento a un continuum del significante.

Nel caso in esame abbiamo certamente una catena del significante: si va dal presunto lemma *rimacchiata* dell'inizio ad ambiti semantici del tutto distanti come quelli evocati da *topo macchiato / ritoccata / re toccato*. È da mettere in luce, però, quanto agisca, fuori dalla serie, come un punto di fuga continuamente spostato, il *mélange* linguistico utilizzato dalla Rosselli.

Il *mélange* è fuori dalla serie poiché è appunto ciò che suggerisce qualcosa che, in effetti, non c'è; è il mezzo per instillare nel lettore una specie di illusione ottica che, però non ha la dignità (limitata) dell'illusione per l'illusione, ma rimanda a qualcosa di più profondo. Vediamo in che modo.

⁴ Cfr. STEFANO AGOSTI, *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Rizzoli, Milano, 1972.

“Ritoccata”, “rimacchiata” sono termini che rimandano a una sorta di rimpasto, di rimescolamento, di contaminazione. Se macchiarsi è sporcarsi, essere rimacchiata è essere ripresa nel processo, il processo della macchia, del divenire dell’impurità. Diremmo, al limite, che è proprio il diventare parte di tale processo, diventare la parte in causa di questo mescolarsi di umori diversi. Quindi non solo qualcosa che si rimacchia per una volta e basta, ma qualcosa che è sempre lì pronto a sfruttare il potenziale intrinseco di questo divenire, un potenziale che è ad ampio raggio sia per quanto riguarda lo spazio, sia per quanto riguarda il tempo.

E allora la macchia è qualcosa di mobile, di vivo, qualcosa che, anzi, *genera* il proprio movimento. Lo genera e *si* autorigenera. Ma da cosa deriva questo potenziale? Quali sono le sue energie?

Deleuze, ancora lui, – nell’intervista-fiume concessa a Claire Parnet, l’*Abécédaire* – parla dell’*incontro* come qualcosa che avviene non con le persone, ma con le cose. Le cose sono ciò che è dotato di un potenziale che entra in contatto con il “nostro” potenziale; sono le cose che, lanciando i loro segnali / segni verso di noi ci permettono di relazionarci in maniera autentica con la diversità di un *altro* sistema.

Riflettendo sull’idea della *potentia agendi* spinoziana, Deleuze, in un testo che raccoglie una serie di lezioni tutte dedicate al filosofo olandese, parla di una «variazione continua» della potenza di agire, che aumenta in occasione di un buon incontro e diminuisce se l’incontro è cattivo.⁵

⁵ «Spinoza vede una variazione continua (...) della forza di esistere e della potenza di agire. Come si riallaccia tutto questo con l’esempio banale (ma lo ha fatto Spinoza stesso) dell’incontro con Pietro e Paolo? Quando vedo Pietro, che mi è antipatico, mi viene suscitata un’idea, precisamente l’idea di Pietro. Quando vedo Paolo, che mi è simpatico, mi è data l’idea di Paolo. Ciascuna delle

Fare un buon incontro vuol dire, quindi, star bene, ossia aumentare il nostro potenziale e per questo essere in grado di agire. Fare un buon incontro è, in ultima analisi, essere capaci di interagire con più forza con il mondo, ossia di innescare il meccanismo del cambiamento.

Tanto più si è vivi, allora, quanto più si è capaci di generare movimento e di esserne presi, “affetti” diremmo con Deleuze e Spinoza. Ciò che genera il movimento dell’altro, genera anche il proprio movimento; generare il movimento è anche generare il proprio *buon incontro* con il movimento. Fatto, questo, che contribuisce ancora a aumentare il proprio potenziale.

Sembrirebbe trattarsi di un’ascesa infinita, ma ovviamente non lo è; avverrà prima o poi il *cattivo incontro* che indurrà una variazione discendente del potenziale. Non varrà, in questo caso, l’obiezione che – essendo anche questo un tipo di movimento – esso sarà comunque un incontro positivo; al contrario, esso sarà il negativo, il segno meno che limita la potenza di azione e di movimento.

Così come frenare non è andare all’indietro, ma arrestare la corsa, l’incontro negativo è un arresto nel continuum energetico dell’esistenza.

due ha un gradiente di realtà o di perfezione. Ma, in relazione alla mia forza di esistere, l’idea di Paolo ha un gradiente di perfezione intrinseca maggiore di quella di Pietro: l’idea di Paolo mi rallegra, mentre quella di Pietro mi fa soffrire. Quando l’idea di Paolo sostituisce quella di Pietro la mia forza di esistere e la mia potenza di agire aumentano, si accrescono. Al contrario se, dopo aver incontrato qualcuno che ci rende felici, vediamo qualcuno che ci intristisce, la potenza di agire è inibita e diminuisce». (GILLES DELEUZE, *Cosa può un corpo*, Ombre Corte, Verona, 2007, p. 45).

Si noti, fra le altre cose, il cambiamento di prospettiva che interviene nell'ultimo Deleuze (quello dell'*Abécédaire*) rispetto al testo spinoziano. Se Spinoza propone l'esempio di un incontro fra persone, per il "tardo" Deleuze⁶ – abbiamo detto – solo gli incontri con le cose hanno un'importanza capitale.

Ciò è in stretta connessione con un problema di *reificazione* che – se è un argomento ampiamente trattato dalla psicanalisi – certamente tocca molto da vicino anche la letteratura. L'incontro fra persone implica da subito un confronto diretto e ravvicinato con lo sguardo dell'altro, ossia con una sfera di senso che si impone nella sua immediatezza e che mette fra parentesi ogni disturbo contestuale.⁷

La letteratura, al contrario, fa incontri soltanto con le cose; non, banalmente, per il fatto di essere imprigionata in un oggetto (il libro) o perché essa si avvale della rappresentazione che – in quanto tale – è già oggetto, ma perché solo un rapporto con la cosa garantisce il superamento della cosa stessa.

Per dirla con Lacan, «con la presenza del sipario ciò che è al di là come mancanza tende a realizzarsi come immagine».⁸ È la riduzione a cosa che permette di immaginare un aldilà rispetto all'oggetto, in modo tale che

⁶ Sebbene la traduzione italiana del testo su Spinoza risalga soltanto al 2007, le lezioni in esso contenute coprono un arco temporale che va dal 1978 al 1981, mentre l'*Abécédaire* è datato 1988-89.

⁷ Sulla risposta di senso che il volto (visage) dell'Altro è capace di fornire si veda E. LÉVINAS, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano, 2000.

⁸ J. LACAN, *Il seminario. Libro IV. La relazione oggettuale*, Einaudi, Milano, 2007, p. 153.

possa instaurarsi quella che lo psicanalista francese chiama «relazione simbolica».

Detto questo, non ci sembra per nulla peregrina una connessione stretta, diremmo una relazione di empatia, fra la poesia della Rosselli presa in esame e le teorizzazioni deleuziane.

Come vedremo, la poesia di Amelia Rosselli spesso procede per blocchi, come dei cubi di senso, che sembrano calati dall'alto e con i quali la poetessa si trova a dover fare i conti, quasi giocoforza. Torneremo su questo punto più in là, per ora ci basti osservare che tale impressione, sebbene si sprigioni con una forza indiscutibile, non è priva di elementi di contraddizione. Prendendo in considerazione più da vicino alcuni termini del passo precedentemente citato, potremo osservare come la poesia della Rosselli contenga simultaneamente elementi di continuità che coesistono, tuttavia, con potenti procedimenti di scarto e discontinuità.

«Rimacchiata»: un femminile che è nella sfera del sé, un femminile che potremmo riferire all'io parlante; «topo macchiato»: l'eterna corrosione del mondo, il mondo che *si* corrode – e si notino qui le non poche vicinanze a un testo come *The Waste Land*; «re urtato», «re tocca / to»: l'autorità contaminata, che non si erge sulla realtà, ma è costretta a *immergervisi*.

Quel «toqué» (urtato), è vicinissimo a *toque* (tocco), tanto più se facciamo caso al verso seguente («re tocca»).

Cosa tocca il re, cosa c'è da toccare, con che cosa è inevitabile venire in contatto? Se la macchia è qualcosa di virale, che contamina il mondo entrando dalla porta più sordida, da un sotterraneo fangoso (il topo), tale

malattia diventa endemica; se persino l'autorità più alta, «le roix», ne è raggiunta, se finanche l'altezza intoccabile ne è contagiata, allora è il mondo intero a essere in pericolo, a dover fare i conti con una minaccia che, a questo punto, potremmo azzardarci di definire *cosmica*.

Se da questo punto di vista i versi sembrano tendere verso l'universale attraverso una serie che procede verticalmente, da un'altra ottica la prospettiva cambia notevolmente. Spingendo alle estreme conseguenze lo status dell'io nei confronti della serie verbale presa in esame, ci troviamo di fronte a un posizione che potremmo dire di radicale soggettivismo.

La macchia, l'animale che si nutre di scarti, il re urtato, spinto, sbalottato, colui che è scosso, ma allo stesso tempo “tocca” qualcosa di indefinito, tutto questo non è altro che una diretta emanazione dell'io parlante, del soggetto. È come se tutta la serie possa essere considerata come una serie di “attributi” del soggetto, come una lista di proprietà che pertengono alla voce poetante. Siamo, quindi, passati nell'ambito dell'orizzontalità, ove tutto è riconducibile ad un comune denominatore.

Eppure, nonostante una originaria e quasi manifesta impressione di efficacia di questa tesi, è necessario addurre delle prove a carico convincenti, pena il ricadere in una sorta di impressionismo acritico.

In *Cosa può un corpo*, il testo già citato che raccoglie le lezioni di Deleuze su Spinoza, il filosofo francese riprende le nozioni di *affectus* e *affectio*. Senza addentrarci nei sentieri della speculazione filosofica,

possiamo dire che per Deleuze l'*affectus* spinoziano è un modo di pensiero che non rappresenta nulla.

Che significa? Considerate ad esempio fatti come la speranza, l'angoscia, l'amore, qualsiasi cosa sia comunemente denominata affetto o sentimento: non rappresentano nulla.

Certo esiste un'idea della cosa amata, di ciò che è sperato, ma la speranza in quanto tale o l'amore in quanto tale, a rigore, non rappresentano niente. Ogni modo di pensare non rappresentativo sarà chiamato affetto. Una volizione, la volontà, implica il volere qualche cosa. L'oggetto del volere è dato in un'idea, è oggetto di rappresentazione, ma il fatto di volere non è un'idea, è un affetto, perché non è una rappresentazione.⁹

Il gioco di parole, la deformazione, il calembour di Amelia Rosselli sono strumenti per modificare il nostro sguardo sulle cose, per deformarle e ricomporle ma sono anche – e non secondariamente – uno strumento per superare la rappresentazione della cosa stessa. In altre parole possiamo affermare che il soggetto poetante si pone come punto di congiunzione, ma allo stesso tempo di separazione, di due orizzonti di senso.

E diciamo due orizzonti di senso volendo intendere anche la mancanza di rappresentazione come una sfera in cui il senso non è abbandonato, sebbene senza il suo emissario più noto (la rappresentazione, appunto) esso tocchi l'apice della solitudine – e quindi del nascondimento.

⁹ GILLES DELEUZE, *Cosa può un corpo*, cit., p.42.

Le serie verbali che costellano il *Diario in tre lingue* funzionano come una premonizione di ciò che – più in là nel testo – verrà affermato in versi che prendono quasi la forma del precetto poetico, che – in qualche modo – parlano dell’atto creativo e della genesi del verso. E non è un caso se la serie di cui ci siamo occupati è praticamente l’ultima dell’intero testo, che da quel punto in poi (sempre mantenendo la sua frammentarietà) diventerà più ricco di enunciati che non di serie.

Se prima abbiamo detto che la serie esauriva dentro di sé piani molteplici d’interpretazione, se prima si trattava di intrattenere rapporti con qualcosa che raggiungeva dimensioni sempre più grandi fino ad abbracciare l’universo intero, adesso possiamo dire che la materia poetica si sfalda fino a raggiungere dimensioni infinitesimali, fino a diventare un’emanazione dell’io che scrive.

La folgore scoppia tra intensità differenti, ma è preceduta da un *precursore buio*, invisibile, sensibile, che ne determina in anticipo il cammino capovolto, come incavato. Parimenti, ogni sistema contiene il suo precursore buio che assicura la comunicazione delle serie da collegare¹⁰.

Il precursore buio, di cui ci parla Deleuze, è ciò che inaugura la differenza, ciò che differenziandosi da sé e dall’altro da sé, prefigura ogni somiglianza e ogni differenza. È qualcosa che si stacca dal flusso del tempo, ciò che non dura eppure permette al tempo di durare, di farsi durata.

¹⁰ Su questo punto si legga GILLES DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 155 e passim.

Non appare, se non come l'induttore del fenomeno, è l'elemento segreto, quello che non essendo visto contiene ogni visibilità, ciò che non avvenendo mai contiene ogni potenza in divenire. È l'informe che precede la forma, non qualcosa che è in attesa di essere plasmato, ma ciò che è estraneo a ogni delimitazione. Punto d'incontro tra le serie non può – per definizione – appartenere a nessuna delle due, ma nemmeno può svolgere la sua azione prescindendo da esse. «Non diventerà visibile se non capovolto, (...) non avrà altro posto se non quello in cui “manca”»¹¹ (Diff e rip 156) e, mancando, sarà reale nel suo funzionamento ma ipotetico nella sua possibilità di essere percepito. È percepibile come probabilità, come il posto vuoto senza il quale le serie collasserebbero l'una sull'altra.

Tornando ad Amelia Rosselli e ai versi di *Diario in tre lingue*, questo precursore buio di cui ci parla Deleuze, non è forse incarnato dall'io in quanto essere in divenire e non in quanto stato? Non è proprio l'io inconoscibile perché privo di temporalità, la materia incandescente che muta al mutare delle sue condizioni di possibilità, il pulviscolo che brilla nel sole e sfugge alla presa?

Non ci stiamo riferendo semplicemente alla rappresentazione di un io lacerato attraverso la spezzatura e ripetizione del singolo termine in forme leggermente diverse (e. g. «retachée» / «rat taché»), – procedimento, questo, che pure è in atto e non dev'essere sottovalutato – ma ad un processo per designare il quale anche il termine *rappresentazione* appare

¹¹ *Ivi*, p. 156.

poco congeniale. Poco adatto a cogliere la potenza in atto di quel processo che ci parla della realtà come *Altro* e – con le stesse parole – si presenta come lo *Stesso* della realtà.

Quella sfilza di parole unite nell'orizzonte semantico che abbiamo cercato di delineare qualche pagina addietro è la stessa sfilza che ci dice che ogni parola risuona del suo proprio senso (un senso che dice se stesso e il suo risvolto oscuro, il non-senso, proprio come una istantanea in cui sia visibile contemporaneamente il positivo e il negativo della foto stessa). Ogni termine risuona come il passo sulla scala, unico eppure preceduto e seguito dagli altri passi della serie.

Il *divenire dell'Io*, ecco allora quello che possiamo chiamare il precursore buio della serie, un divenire che è avanzata verso il Cosmo e ritirata verso l'infinitamente piccolo, più piccolo della parola, della sillaba e del fonema continuamente triturato.

Un precursore linguistico, una parola esoterica, non ha di per sé un'identità, sia pure nominale, così come i suoi significati non hanno una somiglianza, magari infinitamente diluita. (...) Essa non ha valore se non nella misura in cui pretende, non di dire qualcosa, ma di dire il senso di ciò che dice¹².

Il senso della serie rosselliana sarà quindi incarnato da un fluire del sé che è simultaneo al fluire del senso stesso. Una doppia imprevedibilità che – in quanto tale, in quanto senza luogo e senza tempo – non può non lasciare spazio (espressione estremamente inadatta, ma ogni lingua ha i suoi limiti)

¹² *Ivi*, p. 159.

alla letteralità dell'enunciazione. Infatti, già al termine della serie la Rosselli scrive «erba nera tu tocchi / la follia»; i due versi sono separati da alcuni puntini tra parentesi – (...) –, un verso che in realtà è l'ultima sospensione prima di dire qualcosa che non può essere pronunciato, qualcosa di non classificabile in via definitiva.

Questo indicibile è il nero profondo del superamento del limite, il limite della sfera della ragione, ma anche il limite della sfera dell'analogia e della rappresentazione.

Oltre questi limiti, sembra avvertire la poetessa, restano soltanto il buco nero prodotto dalla lingua quando questa supera se stessa e la nuda esposizione della *letteralità*.

Sfiorando il silenzio di questa voragine scura, il verso si auto-sospende, si arresta ad una distanza infinitesimale da tutto il resto. Tutto il reale diventa *il resto* di qualcosa, tutto il dicibile nient'altro che *il resto* di questo spazio bianco. È il penultimo passo, la penultima fermata, il crinale sopra il quale la parola si arresta in attesa di un ricominciamento. È una sorta di stato di *surplace* in cui la letteratura è in uno stato di sospensione attiva, è l'attimo prima dell'irruzione del *resto*, quello in cui si sperimenta l'estrema mancanza che abita in ogni gesto poetico.

L'attimo dopo si è già nell'eterno ri-cominciamento della poesia, in quell'«infinito intrattenimento»¹³ che è sempre *inaugurale* e sempre *di là da venire*.

¹³ Cfr. MAURICE BLANCHOT, *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'«Insensato gioco di scrivere»*, Einaudi, Torino, 1981, p. 18 e passim.

«Erba nera tu tocchi / (...) / la follia»: quella «follia», una parola che sembra essere conclusiva in realtà è l'ultimo ed estremo simulacro di un pensiero che – pur non potendo smettere di pensarsi – deve consegnarsi a un orizzonte di senso finito. E, allora, il verso conclusivo – non dimenticando, però, che la poesia della Rosselli è costellata di numerosi versi conclusivi nel senso pieno del termine, ossia di versi nei quali la stessa poesia è messa in mora e quasi abbandonata al proprio destino –, sarà un verso-feticcio, ossia ciò che delimita il desiderio per permettere alla sua eco di risuonare all'infinito¹⁴.

Il pensiero non pensa se non costretto e forzato, davanti a ciò che “dà da pensare”, a ciò che va pensato, e ciò che va pensato è anche l'impensabile o il non-pensato, cioè il *fatto* perpetuo che “noi non pensiamo ancora” (...). Dall'intensivo al pensiero, è sempre attraverso una intensità che il pensiero ci giunge¹⁵.

Questa intensità, questa inclinazione a pensare «l'impensabile» è in azione proprio in quei puntini sospensivi prima del verso-feticcio. È in quel verso / non verso, in quello spazio bianco, in quella non-parola trasparente che si condensa una differenza di potenziale tra ciò che è stato e ciò che sarà.

Il salto di energia consiste nel passaggio da una *serie* che, per quanto vasta, è qualcosa di limitato, a una sorta di *campo* in cui in confini devono essere per forza aboliti. In altri termini, la parola poetica della Rosselli si

¹⁴ Cfr. su questo punto JACQUES LACAN, *Il seminario. Libro IV. La relazione oggettuale*, Einaudi, Torino, 2007, p. 149 e passim.

¹⁵ GILLES DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, cit. pp. 188-189.

arresta e oltrepassa la serie che essa stessa aveva posto; così come l'io – l'abbiamo già detto poco sopra – ha sfondato i suoi limiti divenendo inconoscibile e pulviscolare, anche la parola sfonda il limite del poetico e chiama a gran voce l'esperienza, il caso, il tutto, in una prospettiva che potremmo definire olistica. Non potendo chiamarla in altro modo, non sapendo come chiamare ciò che non ha identità e che mette in mostra tutta l'incompiutezza della serie, la Rosselli usa il termine «follia».

Che è sì la perdita della ragione, ma qui è soprattutto ciò che non ha nome, ciò che non appartiene a nessuna serie e che può essere detto solo per convenzione e per approssimazione.

È ciò verso cui tendono quei misteriosi fili di «erba nera», di cui non sappiamo niente se non la loro propensione verso qualcosa d'altro.

La «follia» è qui dichiarata più che espressa, è il nome che non garantisce più la cosa, la cosa è inarrivabile e il nome agisce come un catalizzatore di energia, non più come un segno ma piuttosto come un segnale; non è più qualcosa di interno ad una dinamica dell'*interpretare*, ma appartiene piuttosto alla dinamica dei flussi, è uno snodo capitale in cui si intersecano i molteplici sensi delle serie.

Da questo punto in poi, nel *Diario in tre lingue* si fanno più frequenti versi che sono come delle vere e proprie dichiarazioni, se non di poetica, quanto meno di approccio verso la scrittura e verso l'esistenza.

«L'inconscio è un principio di Morte» (p. 91), «mettere di nuovo il sole in (cielo) / (terra)» (p. 91), «non esiste “divago” / esiste cercare materiale fuori, materiale dentro. / fuori necessario?» (p. 95), «forse il tuo

male è di prefiggerti degli scopi. / o no?» (p.101), «la poesia è fatta di liberazione, non di riflessione» (p. 102), «dreams / sincerità vs. bocca chiusa / sfondare o segreto / rapporto creativo con Dio / il voler “spiccare il volo” / – il “salto”» (p. 103), «il mondo non è abbastanza dettagliato per te» (p. 107).

La lingua è il vero problema della Rosselli; l'accento posto sul suo trilinguismo, l'esposizione di questo trilinguismo che spesso forza le restrizioni del linguaggio dando vita a una lingua ibrida, attraverso quelli che Pasolini ha chiamato i “lapsus” del verso rosselliano, non è altro che il mezzo attraverso il quale Amelia Rosselli ingaggia una strenua lotta con la lingua. Essa è il *moloch* che fa da contrappeso al mondo intero, senza cui il mondo resterebbe tale è quale, qualcosa sotto il cui peso tutto sarebbe schiacciato (per prima la stessa Amelia).

La lingua è la sola via d'uscita al peso del mondo, ma non si tratta di una via d'uscita facile. Ce lo testimonia la continua tensione (irrisolta) che insiste su questo binomio: la lingua è nel mondo, ma nello stesso tempo è la sentinella che deve far entrare nel verso solo ciò che le serve. Deve fare la guardia affinché il *contenuto* (l'esterno, il «fuori necessario?») non prenda il sopravvento, non snaturi lo sforzo interno del linguaggio, la sua carica vitale e non-rappresentativa.

La Rosselli fa della lingua qualcosa di estremamente concreto e – di conseguenza – qualcosa che diffida continuamente della rappresentazione.

Quest'ultima è il modo più scontato di fare entrare la realtà nel verso, mentre la Rosselli è attenta a far entrare non *le cose* nella loro sciocca

immobilità, ma *i processi*, quel divenire-lingua e quel divenire-mondo che possono essere sfiorati attraverso la ricerca di un *passaggio*, un brevissimo istante di movimento comune. A questo proposito ci sembrano far luce due versi essenziali:

il punto di sintesi tra il mondo estrov.
e il mondo introv. sono io, il fluire¹⁶.

Il fluire è anche il fluire della sua lingua, quello strumento misterioso destinato a un confronto impossibile con un mondo che è fatto di percezioni irriducibili alla sfera della lingua; e però, nello stesso momento in cui diventa poesia, la parola assume la complessità di un orizzonte a sé, divenendo quasi un'alternativa ad un mondo che – a questo punto – «non è abbastanza dettagliato». È la lingua ad essere *bigger than life*, solo essa è capace di metterci in contatto con noi stessi, solo essa *si supera e ci supera*; sta tutta in questo attrito irrisolto la portata conoscitiva (esplorativa, diremmo) della poesia di Amelia Rosselli. Prima di essere una pratica, un lavoro, un'attività – la lingua della poetessa è il primo stadio del sensorio, il primo “sole” sospeso tra terra e cielo per passare al setaccio la necessità di un “fuori” altrimenti imperscrutabile.

¹⁶ AMELIA ROSSELLI, *Diario in tre lingue*, in Id., *Primi scritti (1952-1963)*, Guanda, Milano, 1980, ora in *Le Poesie*, cit., p. 115.

1.2 Assenza. La scrittura alla ⁻¹ di Lorenzo Calogero

Vicino eppure distante da Amelia Rosselli è il poeta calabrese Lorenzo Calogero. Alla poetessa lo unisce il fatto di sentire la poesia addosso, sulla pelle, come una condanna da espiare; a segnare una distanza è il modo tutto diverso di versificare. Se la Rosselli procede per continui rincalzi, facendo avanzare la versificazione attraverso movimenti ondulatori, disseminandola di istanti notevoli in cui *avviene* qualcosa di fondamentale per il procedere del cammino della poesia, Calogero mette in atto una poesia che procede nella nebbia, nel magma, da uno strato a prima vista omogeneo e monocorde. In *Come in dittici*, la raccolta del 1956 sulla quale ci soffermeremo in questo paragrafo, il nostro esprime al meglio una cifra che sarà un *continuum* all'interno della sua produzione.

Nella raccolta appena citata, Calogero attua un procedimento che si potrebbe chiamare *fusione a freddo*. Al polo opposto rispetto, per esempio, ad un poeta come Andrea Zanzotto (la cui lingua è fatta di accumulazioni violente sostenute da una notevolissima densità letterale), Calogero annega il suo linguaggio poetico dentro una materia opaca e lattescente.

Vogliamo dire che si tratta di una materia in cui ogni verso sembra condurre ad un qualcosa di indistinto, in una regione in cui ogni direzione vale l'altra perché ogni cosa è assimilata o assimilabile a qualunque altra.

Se lo spazio della poesia di Amelia Rosselli è uno spazio vettoriale in cui la tensione è rilanciata continuamente, lo spazio di Calogero appare pervaso da un profondo senso di ineluttabilità.

«Rimane fra me e te questa sera / un dialogo come questo angelo / a volte bruno in dormiveglia / su un fianco»¹⁷; la chiarisce il poeta stesso, in apertura della sua raccolta del 1955, la natura di questo suo dialogo ininterrotto con un *tu* indefinibile, che sarà – d’altro canto – un *leit motiv* della sua intera produzione. Il canto caloggeriano nasce proprio dal senso di confusione generato da una voce che diventa impalpabile, una voce spesso venata di stranezze e accoppiamenti insoliti come l’angelo dalla testa bruna di cui sopra. Voce “in dormiveglia”, non invadente, da cogliere attraverso momenti di rarefatto squarcio del silenzio.

La poesia di Calogero è una poesia-agglomerato, una poesia in cui la riconoscibilità di alcuni temi ricorrenti – o, per meglio dire, di alcune parole chiave – non intacca la pulviscolarità di una versificazione quanto mai evasiva. Eppure, in questa prospettiva in cui il senso sfugge di verso in verso, il lettore può rendersi conto – per gradi – di quanto tale frantumazione della realtà coincida, in effetti, con un’apertura al mondo pressoché totale.

Per l’occhio interno non c’è che una sola unità, una sola identità, una sola complementarità ed è quella della coscienza coniugata agli abissi che la

¹⁷ LORENZO CALOGERO, *Come in dittici*, Ed. Maia, Siena, 1956, ora in *Opere poetiche, Volume primo*, Lerici, Milano, 1962, p. 3.

generano e la alimentano. Allora noi parliamo, per l'occhio interno, di coscienza militante, e nominiamo l'abisso

non alone metafisico
non atmosfera esposta allo sbaraglio della indifferenza e
della smentita
non aria da respirare ma organismo
ma semenza del chiaro
fonte della misura libera e illimitata¹⁸.

Queste parole che Emilio Villa, uno dei più grandi critici italiani d'arte contemporanea, nonché originalissimo poeta egli stesso, dedica al pittore Matta, ci sembrano le più adatte a entrare nell'officina poetica di Calogero. Egli adopera il suo «occhio interno» come un tramite privilegiato, forse l'unico tramite possibile; le cose, il mondo, la realtà fanno parte della specola stessa, sono già comprese nell'operazione stessa di guardare. La poesia di Calogero è tutta un *tendere l'occhio* ora curioso e vivace pur nella sua solitudine, ora tormentato e afflitto da un *fuori* che spesso sembra uno zodiaco di riflessi dietro ai quali giace il deserto.

«Io vedo l'immagine e l'intento / assiduo. Non so se dentro / era una sfera o il vento»¹⁹. In questi pochi versi è già contenuto un mondo: il mondo di Calogero, fatto di intense visioni e altrettanto intensi dubbi, poiché la vista del Tutto, la sola intuizione di un Tutto, è già di per sé tensione verso il cambiamento; è un'istanza di motilità che non procede in

¹⁸ EMILIO VILLA, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967. Nuova edizione ampliata a cura di Aldo Tagliaferri*, Le Lettere, Firenze, 2008, p. 41.

¹⁹ LORENZO CALOGERO, *Come in dittici*, Ed. Maia, Siena, 1956, ora in *Opere poetiche, Volume primo*, cit., p. 84.

una sola direzione ma, ipotizzando una direzione, ne presuppone di fatto mille altre.

«Ora so a memoria i suoni / nel cerchio che agevolmente sgorga»²⁰; è un sapere involontario, che supera le intenzioni, un sapere incosciente. Cos'altro può essere, infatti, un sapere che si fonda sulla rottura di un cerchio, di più, sulla fluidità dello sgorgare di un cerchio? Una presa sulle cose, ecco il carattere della poesia di Calogero, che resta essenziale pur dovendo far fronte alle miriadi di stimoli. Qualcosa che sorpassa il tempo e che, bergsonianamente, lo condensa in un solo punto: il punto dell'apparizione dell'immagine²¹. Il cerchio si sfalda mentre, nello stesso istante, tutti i suoni sono conosciuti; quando la memoria sa tutto ogni immagine diventa virtuale, sospesa fra reale e immaginario. Di fronte a questo stato di indecidibilità pressoché permanente, il dettato poetico è il *trait d'union* fra il pensiero allo stato puro e il pensiero che si alimenta del reale, che dagli oggetti trae nutrimento e ispirazione²².

²⁰ *Ivi*, p. 6.

²¹ Si vedano anche, sempre sulla scorta di Bergson, le analisi intorno alla memoria involontaria proustiana. «L'immagine artistica, a partire dalla finitezza storica della sua presenza si apre ad un passato ontologico, si fa Memoria dell'invisibile, memoria sovra storica come dimostra proprio l'opera di Proust (spesso accostata alla riflessione sul tempo di Bergson), dove la memoria involontaria produce l'incontro, l'abbraccio o lo scontro fra la sensazione presente e la sensazione passata "traendone qualcosa di irriducibile sia al passato che al presente"» (MICHELE BERTOLINI, *L'estetica di Bergson: immagine, forma e ritmo nel Novecento francese*, Mimesis, Milano, 2002).

²² Appare qualcosa di molto vicino a quello che viene «definito suggestivamente da Deleuze cristallo di tempo, cristallo nel quale è possibile percepirsi come spettatori di se stessi: da una parte agiamo, dall'altra ci guardiamo agire. Se guardo nel cristallo c'è (...) un'immagine virtuale che, divenendo continuamente attuale, s'impossessa di me inghiottendomi, assorbendo ogni mia attualità» (KATIA ROSSI, *L'estetica di Gilles Deleuze*, Pendragon, Bologna, 2005, p. 282).

A prima vista potrebbe sembrare una posizione con diversi punti di contatto con la poetica dell'ermetismo, ma ad un'analisi un po' più attenta si capisce bene che così non è.

Se Calogero condivide qualcosa con gli ermetici – e facciamo riferimento all'ermetismo italiano che fiorisce negli anni trenta dello scorso secolo – è soltanto in ciò che Donato Valli chiama «la indistinzione tra dato fisico-materiale e dato logico-spirituale»²³; ma, come ricorda lo stesso Valli, tale indistinzione è portata avanti attraverso procedure poetiche che vertono intorno a tecniche simbolistiche e intorno ai due concetti fondamentali di *continuità*, di *durata* e di *simultaneità*.

In Calogero, pur potendo essere ravvisabili elementi simili, tuttavia il risultato è assai diverso. Egli è profondamente estraneo alla terminologia ermetica e, inoltre, la sua continuità si dispiega in termini di ritorno di immagini ma non di tematizzazione di tali immagini. Vogliamo dire che la continuità ermetica non manca di farsi carico – seppure nei termini oscuri che le sono propri – di riassumere le immagini di cui si serve all'interno di un assunto ideologico (nella maggior parte dei casi si tratta di una fideistica adesione ad un modello di letteratura come penetrazione integrale con la vita fino a divenire essa stessa vita *tout court*)²⁴. In Calogero, al

²³ DONATO VALLI, *Ermetismo e dintorni: la poesia dal 1920 al 1940*, in *Storia generale della letteratura italiana. Vol. XIII*, a cura di Nino Borsellino e Walter Pedullà, Federico Motta Editore, Milano, 2004, p. 311

²⁴ «Fare della letteratura una attività non parziale, né esercizio estetico o utilitaristico, piuttosto un impegno integrale di vita, un impegno di testimonianza del proprio destino di uomini tormentati nel tempo e sospesi sull'eterno (“L'ignominia del letterato comincia al momento in cui egli non crede più alla letteratura come a una vita integrale ma come a un mezzo verso la vita” – scrive Luzi in una nota pagina del saggio (*L'opium chrétien*, Guanda, 1938, *NdA*)» (GUGLIELMINA ROGANTE, *Il primo Luzi* in MENGALDO, PETROCCHI, PETRUCCIANI, VALLI ET AL., *Dai solariani agli*

contrario, nessuna fede, ma un vero bisogno di scrittura. Un bisogno proprio e soltanto proprio, ben lungi dal diventare modello, manifesto e – men che meno – linea poetica.

Per quanto riguarda, invece, i concetti di *durata* e *simultaneità* ci basterà notare quanto essi siano collegati ad un'idea di poesia fortemente debitrice della funzione condensativa del simbolo, alla sua portata epifanica e – in fin dei conti –, alla necessità di un'adesione quasi *empatica* da parte del lettore. All'inverso, Calogero, mette in atto una *strategia* in cui il lettore è ora preso per il collo da suggestioni visionarie d'impatto, ora violentemente tenuto a distanza da potenti forzature dei nessi logici, tali da richiedere un lavoro di lettura molto più impegnativo e laborioso.

In ultima analisi ci sembra, inoltre, opportuno mettere in luce come ogni sorta di ermetismo affondi la sua ragion d'essere – e quindi di essere *letto e compreso* –, in una sorta di istanza paradossale: l'esigenza di *riconoscibilità*. Per accostare ogni ermetismo, infatti, è necessario che esso venga preliminarmente riconosciuto come tale, che sia possibile affermare – sebbene a fronte di un grado di leggibilità piuttosto basso – “questa è poesia ermetica”. Questo accade principalmente per due motivi indissolubilmente legati fra di loro.

Il primo è relativo a quella che potremmo chiamare l'*aura* della poesia ermetica, ovvero la suggestione fascinativa che deriva dall'essere essa stessa (e per definizione) poesia della condensazione. Deprivato di tale

ermetici: studi sulla letteratura italiana degli anni Venti e Trenta, Vita e Pensiero, Milano, 1989, p. 99).

carattere, reso sfuocato questo elemento che indica un *potere* di concentrazione di suono e senso attraverso il simbolo, l'ermetismo perde l'*allure* di strumento capace di penetrare nel cuore delle cose.

In secondo luogo, una mancata o debole riconoscibilità rischia di lasciare il verso ermetico privo di pubblico; se l'ermetismo rende conto della realtà solo *per speculum et in ænigmate*, allora sarà necessaria un'opera di decifrazione. Ciò richiede che il *decifratore* abbia sin da subito coscienza di avere a che fare con il "linguaggio privato"²⁵ che è proprio del dettato ermetico. Senza questa condizione preliminare, ogni tentativo di comprensione risulta vano o insoddisfacente.

La poesia di Calogero, al contrario è refrattaria a qualsiasi tentativo di classificazione e, quindi, di istantaneo riconoscimento. Come già accennato più sopra quella di Calogero è una poesia che procede per gradi; il rapporto che la sua poesia intrattiene con la realtà non si basa sul procedimento della condensazione, non procede sui binari del simbolismo, ma traccia delle linee di continuo andirivieni dal materiale all'immateriale.

Si vedano i versi «distesa l'immensità dei monti, / ferma, una linea»²⁶ oppure «subito mi piega, / linea timida, un tuo bacio»²⁷; cos'è quella linea, nel primo caso, se non il tentativo di penetrare l'immobile (i monti),

²⁵ È Wittgenstein a usare questa formula nella sua opera. Le critiche del tedesco a questo genere di linguaggio si fondano proprio sull'impossibilità di concepire delle esperienze che possano essere condivise a partire dallo stesso (Cfr. LUDWIG WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 1995, p. 260 e passim).

²⁶ CALOGERO Lorenzo, *Come in dittici*, Ed. Maia, Siena, 1956, poi in *Opere Poetiche .Volume primo*, Lerici, Milano, 1962, p. 6.

²⁷ *Ivi*, p. 7.

l'immagine stessa dell'inesplorabile, la rocciosa, quieta e inattaccabile fermezza della natura? Pur essendo «ferma», la linea di cui ci parla Calogero è già di per se stessa ipotesi di un contatto.

E, nel secondo caso, non è forse quella «linea timida» un vettore, il rappresentante di una superficie geometrica euclidea, capace – però – di aggirare la fortezza di uno spazio bidimensionale attraverso la possibilità di un incontro di organismi vivi (il bacio)? Molti altri potrebbero essere gli esempi che ci indicano che questa confronto fra l'astratto e il dato fisico naturale, fra il corporeo e l'impalpabile non sono casuali ma fanno parte di una vera e propria traccia che percorre l'intera produzione poetica di Calogero. «L'alone di cose, i baleni / (...) / Così ti guardarono i morti» (p.12), «un lampo corrode i monti / e la soave clessidra commuove» (p. 19), «Il volto / è un continuo disordine, / un cadere cupo nel folto» (p. 30), «la chiomata / sostanza dell'essere tuo» (p. 56): ecco alcuni degli esempi più lampanti di quella disposizione calogeriana fortissima che, come si è detto, consiste in una tensione continua dal materiale all'immateriale e viceversa.

Se ad una lettura superficiale questo passaggio da un ambito a un altro può sembrare artificioso e troppo “arbitrario” per riuscire a imporsi come un motivo poetico forte, ad una lettura più attenta ci si accorge che il procedimento di Calogero è tutt'altro che macchinoso.

Esso infatti nasce – ancora prima che da un particolare modo di percepire la realtà – da una vera e propria predisposizione, un *presentimento*²⁸.

Pre-sentire la realtà significa, quindi, che prima ancora che percepirla e cioè dividerla in elementi *discreti*, attraversarla ad un altro livello, che non implica ancora una vera e propria comprensione.

Quando Caproni parla di “suscitare idee che non sono state dette” (anche se il poeta livornese si riferisce alla ricezione della poesia e non alla sua genesi) ci dà lo spunto per una parafrasi che riassume il *modus operandi* di Calogero. Egli infatti è capace di *suscitare visioni che egli stesso non ha ancora visto*. Non sembri un’affermazione metafisica e non sembri in contrasto con quanto precedentemente detto (si parlava di un procedere per gradi).

Ciò che qui si vuole affermare è che per Calogero il dato reale è sempre un dato secondo, derivato; all’inizio dell’atto poetico – o, quanto meno, del *suo* proprio atto poetico – sta un attraversamento della realtà che avviene a livello subcosciente.

²⁸ «In realtà in poesia (come del resto in musica o in pittura o in qualsiasi altra espressione artistica) non si tratta tanto di capire ma di sentire, e perciò, una volta sentito, di capire davvero con una profondità (o altezza) infinitamente superiore a quella in cui avrebbe potuto inabissarci (o innalzarci) il più logico dei discorsi logici: cioè non si tratta tanto di apprendere delle idee esplicitamente dette, ma di provare emozioni e sentimenti capaci, semmai, di suscitare tali idee «che non sono state dette» (GIORGIO CAPRONI, *La scatola nera*, Garzanti, Milano, 1996, p. 29)

La realtà non può essere messa in versi se non viene dapprima attraversata, se non si è prima in grado di essere quel *vuoto* intorno al quale si addensa la materia grigia dell'esistente. Essere il vuoto, o – più prosaicamente – resistere a ciò che bussa alla porta, resistere ai richiami più facili, alle sirene del mondo che reclamano una voce. Non per una volontà di ricacciare fuori dal territorio della poesia la *volgare realtà* ma, piuttosto, perché non il più forte ha da entrare, ma tutto ciò che ci tocca, fosse anche il minuscolo e impalpabile fascio di luce fra le persiane accostate.

Ci sia concesso un richiamo, per quanto breve, alla biografia del nostro: nella solitudine e nell'isolamento per decenni interi. Decenni di mestiere di poeta senza alcun riconoscimento da parte della società; quello che ci preme mettere in evidenza, in relazione a ciò, è un'esigenza quasi fisiologica di far entrare quanta più materia possibile all'interno del proprio orizzonte. Essere in osmosi con la realtà al punto da non distinguere fra istanze forti e istanze deboli; tutto è degno di essere assimilato poeticamente.

«Caddero miti / mesti i pensieri dal bianco / del tuo sguardo»²⁹; il bianco è il terminus di Calogero, esso è l'ultima estremità e il ponte che collega il soggetto con l'oggetto, il pensiero con l'espressione, la visione con il sentimento.

Tutto il percepibile nasce da questo bianco, da questa materia incandescente, poiché da essa tutto nasce, ma che rimane, ciononostante, vergine. È nel bianco che si rifrangono lacerti di natura e bocconi di

²⁹ CALOGERO Lorenzo, *Come in dittici*, cit., poi in *Opere Poetiche. Volume primo*, cit., 1962, p. 55.

linguaggio senza referente; è nella *chiarità* che il mondo ritrova una sua impossibile unità. Non si tratta di processo di assimilazione poiché tutto, nel poeta di Melicuccà, è *già-da-sempre* assimilato, agglomerato. Si tratta, invece, di ritrovare una totalità che, tuttavia, sia passibile di essere espressa e ciò non può avvenire se non attraverso l'opera di un termine di contrasto: il bianco, il glauco, la lattescenza che diventa trasparente.

Occorre fare qualche esempio, per rendere conto della non trascurabile frequenza del tema, prima di esaminare qualche caso in maniera più approfondita.

«O l'esattezza è glauca al dolore» (p. 20), «Se chiaro appare ora ritorna / una danza» (22), «Chiara una chioma danza, / chiama un'ombra da una scorza / d'aria» (27), «e prima di morire ti giunga / (...) un canto glauco» (36), «Dov'ella sia lucida o bionda / un mistero si guarda» (52), «un astro diafano era pallido sul viso / che imbruna o s'imbianca» (58), «Un immoto chiarore vergine» (59), «Il sole cadde / ed apparve cupa non vera / bianca una linea deserta» (71), «Un fermo fumo niveo / a volte subentra» (74), «risillaba nella voce glauca / chiara già una vena» (94), «mi nascondo / dove non è più ombra / o nessuno» (105), «Una figura era / già di cristallo» (119), «La lucentezza non è di ieri, né di oggi, né una» (135), «La luce densa del sole / si sovrappone lentamente / alla regione dei tuoi pensieri» (148), «saprai domani come la luna / coi dentuti occhi ha scavato la pietra» (162), «la chiarezza lontana di una stella / di puro vetro sopra la volontà» (169).

È evidente come la chiarezza sia la china sopra la quale si incontrano conoscenza e mistero; essa è il punto in cui il dubbio, la sospensione del giudizio circa il senso dell'umano e l'esistenza, circa un altro da sé che si conosce solo per approssimazione e progressivo avvicinamento, lasciano spazio a una conoscenza costruita non più per gradi ma per evidenze.

La chiarezza è il punto in cui il mistero del volto e il mistero del pensiero diventano una cosa sola. È in essa che il poeta trova un correlativo all'enigma che riguarda l'origine, la sorgente del proprio scrivere; nell'evidenza del bianco ci si sottrae d'un sol colpo ad una realtà di dicotomie e di opposizioni.

Laddove si conceda che in essa (realtà) l'ombra possa nascere da una "scorza d'aria", ecco che fra mondo reale e *mondo poetico* cade ogni barriera. Sensazione e sentimento diventano una cosa sola, lì ove "il sole cade" anche il principio di non-contraddizione è destinato a scomparire e la verità è solo uno dei fuochi dell'ellisse ma non il centro.

«Un ghirigoro cupo / è il tuo corpo» (6): la materia si presenta come un ammasso scuro, come qualcosa di indecifrabile. Il segno è *dentro* la materia, e ciò non significa tanto che esso è veicolato da un supporto materiale, quanto il fatto che esso sia *conficcato* dentro e che non possa mostrare mai la sua faccia, il suo lato *significante*.

Il segno non è composto da significante e significato, esso è irrintracciabile nella sua totalità; di esso non sono percepibili che gli effetti, le reazioni, i cambiamenti, ciò che esso produce.

Eppure, ciò che produce è riscontrabile solo dentro un altro pezzo di materia, e così via all'infinito. Qualora dovesse esistere un fondamento,

una filosofica *essenza* in ragione della quale ogni cosa acquisterebbe un significato, essa sarebbe irraggiungibile; brevissimi attimi di conoscenza si ottengono nelle scalfitture dell'esistente, nelle pieghe, negli anfratti. Quando – in quei rari attimi che coincidono con gli attimi della poesia – la luce investe i corpi, li fa brillare e li rende quasi trasparenti, ecco che il poeta scopre la potenza di una nascita per diminuzione. Una nascita per difetto di materia e non per eccesso.

Quella che abbiamo chiamato la poesia *alla meno uno* di Calogero è la poesia che si fonda su questi istanti di conoscenza per lampi, per intermittenze. Una poesia che squarcia il velo della materia sapendo che ognuna di queste aperture non avrà durata, ma vivrà solo in un eterno e infinitesimale presente.

L'ordine dello spirito non è l'ordine meccanico,
né qualunque altra cosa analoga: ma è l'oltre
è il chiaro;
l'unità-chiaro sottratta all'infinito l'aumenta all'infinito,
o l'unità addizionata all'infinito lo diminuisce all'infinito³⁰.

È sempre lo stesso articolo di Villa, datato 1947, che in queste righe sembra essere stato pensato e scritto proprio per Calogero. Parole, quelle del critico e storico dell'arte, che potrebbero fare da corollario a non pochi versi del nostro; l'"unità-chiaro" di cui parla Villa non è forse quell'entità

³⁰ EMILIO VILLA, *Attributi dell'arte odierna. Nuova edizione ampliata a cura di Aldo Tagliaferri*, Le Lettere, Firenze, 2008, p. 42.

capace di capovolgere il segno degli oggetti con cui viene a contatto? Non è la medesima entità che è in azione quando il poeta ci parla del «cavo» e del «vuoto»?

«Cava e inutile inavvertitamente / ritrovi, dentro un poro o un passero / una pura costellazione» (29): nell'infinitamente piccolo (il poro) sarà allora possibile ritrovare l'infinitamente grande. Ma sarebbe sbagliato credere che si tratti di una semplice analogia, di un semplice parallelo fra microcosmo e macrocosmo poiché, al contrario, Calogero non fa distinzione di grandezza o di estensione.

Egli non è poeta metafisico, come potrebbe talvolta sembrare, perché non ha alcuna pretesa di congiungersi a qualcosa di *più alto*, egli non mira a raggiungere vette dell'anima o della poesia.

Nella sua poesia è tutto congiunto, non esistono livelli e assiologie ma esiste la sensazione e, di conseguenza, tutto ciò che pertiene al poeta è ciò che avviene nel suo orizzonte: di diverso, rispetto alla schiera dei più, il poeta ha soltanto la facoltà di riconoscere che *tutto* tocca, stira, illumina e penetra *tutto*. Ogni cosa arriva direttamente *dentro* il corpo di chi ascolta e ne scrive.

Nel vuoto appaiono indifferentemente l'immagine gioiosa e quella triste, dolorosa; è nel vuoto che si scorgono e splendono di vita sia le «rigide amorfe cose» (11) sia una «sagoma alata» (11).

Se per Amelia Rosselli abbiamo detto che la lingua è il punto di partenza per piegare la realtà verso di sé, per renderla afferrabile, per Calogero il discorso è leggermente diverso. Se la Rosselli intrattiene con il

linguaggio un continuo agone, non fosse altro che per il perpetuo sforzo di sagomare e limare quella materia dura fatta di sillabe e accenti, il poeta calabrese è quasi passivo nei confronti della lingua.

Ciò che lo riguarda non potrebbe non riguardarlo, egli lo sa sin dal principio, quindi è inutile affaticarsi intorno a qualcosa che avverrebbe da sé. Tutto il suo compito sta nell'essere sempre in guardia, sempre pronto a dare il giusto risalto a ciò che viene a galla nel suo orizzonte percettivo.

E, per Calogero, percepire è già sfigurare, modificare, far passare attraverso il proprio setaccio e la propria sensibilità³¹. Tuttavia, egli non fa mai sfoggio della sua capacità di cattura della realtà nel suo nudo apparire; non si serve del suo *tocco* per simulare un'ingenuità che non è gli è propria.

È, invece, la sua insicurezza, quel suo incedere come claudicante fra le cose, ad essere oggetto di un raffinatissimo esercizio di controllo.

È in questo che egli sa essere poeta anche dell'intelletto: nella sua capacità di disseminare la sua poesia di figure forti che facciano da puntelli e garantiscano il buon esito del suo zigzagare.

³¹ «L'uomo vive e si muove in quello che vede; ma vede solo ciò che pensa. Provate in campagna con tipi diversi. Un filosofo scorderà vagamente solo dei *fenomeni*; un geologo, epoche cristallizzate, sovrapposte, distrutte, polverizzate; un soldato possibilità e ostacoli, e per un contadino saranno solo ettari, sudore, guadagni (...) Ma tutti avranno in comune di non vedere nulla con la sola *vista*. Dalle sensazioni non ricevono che la vibrazione necessaria per passare a tutt'altro, a ciò che li ossessiona. Tutti subiscono un certo sistema di colori; ma ognuno di loro, immediatamente, li trasforma in *segni* che parlano alla sua mente come farebbero i colori convenzionali di una cartina. Quei gialli, quei blu, quei grigi così bizzarramente accostati, svaniscono all'istante; il ricordo scaccia il presente; l'utile scaccia il reale; il significato dei corpi scaccia la loro forma. (...) Opposta a questa astrazione è l'astrazione dell'artista. Il colore gli parla la lingua del colore ed egli risponde al colore col colore. Vive nel suo oggetto (...). Non può fare a meno di vedere ciò che pensa e pensare ciò che vede». (PAUL VALÉRY, *Quaderni II*, a cura di Judith Robinson-Valéry, Adelphi, Milano, 1986, p. 303).

L'infinito stupore che suscita la poesia di Calogero sta in questo: i suoi versi sembrano messi insieme senza il minimo sforzo di costruzione; chi legge sa che ciò è praticamente impossibile eppure sospende l'incredulità di fronte a una poesia che appare sgorgare dalla stessa materia trattata.

Il ritmo simula l'incertezza della realtà facendola apparire come qualcosa che è da sempre incarnato nell'espressione; come se attraverso uno sguardo nuovo, una nuova percezione, si potesse superare la prigionia costituita dalla coppia *espressione / contenuto*; come se ciò che riguarda il poeta dovesse essere, più che il problema di mettere in poesia ciò che viene percepito, quello di percepire qualcosa che già da sempre è incarnato in forma poetica. Percezione e poesia si confondono in una visione che, nell'ultimo capitolo di questo lavoro, abbiamo chiamato – non a caso – panteista.

La lotta impari e donchisciottesca di Calogero sembra vertere su questo nodo: riuscire a *esprimere l'espressione*, riuscire – come l'artista di Valéry – a intrattenere un dialogo con la realtà usando i suoi stessi mezzi.

Ma se per l'artista la realtà è colore, per il poeta essa non può essere semplicemente linguaggio. Perché se il colore, in quanto tale, anche prescindendo dal suo carattere rappresentativo, è di fatto un pezzo di realtà, ossia ha una sua consistenza materiale (ce lo ricorda, non fosse altro, la stessa espressione *pittura materica*), il linguaggio, al contrario, è assolutamente immateriale e, in quanto tale, può restituire il sensorio solo attraverso una *diminutio*.

Ecco che la catena che abbiamo ricostruito in queste pagine, quella che tocca i termini chiave *sensoriale-bianco-vuoto*, attraverso l'ultimo anello si ricongiunge al primo.

Nella mancanza il linguaggio si riappropria della realtà perché si riconosce come sistema incompleto; allo stesso modo la realtà perviene ai nostri sensi come fusione di elementi discreti in cui si smarrisce la riconoscibilità del singolo elemento.

Erma una luce glaciale negli occhi riappare
e si fa d'opale senza peso opaco il colore
Pure da tenere parti ugualmente rivive
parvenza chiara di acque e di sole. Rive glauche
son mosse sul masso non vive
e più il cuore non duole.
(...)
Di quali lampi erano i tuoi lineamenti?
O è mancanza acerba cupa
il tuo nuovo splendore³²? (Come in dittici, 150)

Singularissimo il modo in cui, in questa atmosfera che si avvicina a qualcosa di immobile, irrigidito nel tempo e nello spazio, sterile e quasi tendente alla morte, Calogero faccia passare – attraverso la tersità e la lucentezza – il granello di una vitalità sotto cenere.

In questa poesia convivono movimento e staticità, ineluttabilità della fine e attesa senza oggetto. Come interpretare quel «senza peso» del secondo verso? Rinchiudendolo fra due virgole o lasciandolo oscillare fra

l'opalino e l'opaco? Domande che restano senza risposta, perché è proprio su questa oscillazione che si fonda, non solo questo componimento, ma l'intero corpus calogeriano.

È un'oscillazione che, investendo la materia, investe di conseguenza anche il tempo e lo spazio. Senza addentrarci, per ora, nell'analisi di due aspetti (tempo e spazio) che abbiamo sfiorato e che prenderemo in considerazione più avanti, ci basti rilevare che per Calogero nella luce è il principio di ogni movimento; è in essa, nel suo *taglio* sopra la materia che si iscrive un desiderio che non è mai riconoscimento, bensì sorpresa di fronte a un barbaglio inedito («Di quali lampi erano i tuoi lineamenti?»).

Tutto è lì, davanti agli occhi, ma tutto muta continuamente, ragion per cui niente si può attendere se non l'inatteso, il cangiante, ciò che ritorna diverso agli occhi di chi è «vive nel tempo ciò che è accaduto / e nasconde senza scopo» (151).

1.3 Inconsistenza. Dalla visione periferica alla scomparsa in Bartolo Cattafi

Il siciliano Bartolo Cattafi, pur non potendo essere definito come un poeta “visionario” è poeta che – fin dall’inizio della sua opera – fa uno straordinario uso di immagini; nei suoi lavori troviamo, infatti, una verve evocativa capace di far coesistere e interagire figure di segno opposto all’interno del medesimo contesto. Già in *Le mosche del meriggio*, opera giovanile (datata 1958), che comprende al suo interno brevi raccolte, anteriori di qualche anno, come *Nel centro della mano* (1951) e *Partenza da Greenwich*³³ (1955), il tema del viaggio (dopo Dante metafora conoscitiva per eccellenza) non è privo di elementi che ne mettono in discussione la sua naturale positività.

L’approccio di Cattafi, infatti, spesso facendo la vista di essere quello totalmente tranquillo e pacificato di chi non ha che da affacciarsi al mondo per scoprirne le mille bellezze e per riceverne le più svariate occasioni di stupore, succede che porti con sé caratteri che deformano questo paesaggio

³³ In realtà, la prima sezione delle *Mosche del meriggio*, intitolata *Nel centro della mano* contiene non poche variazioni rispetto alla raccolta omonima, uscita nel 1951. Essa «presenta una drastica selezione (11 poesie su 30) di *Nel centro della mano*, precedute da un manipolo di cinque componimenti, ripescati nel copioso serbatoio della produzione inedita» (STEFANO PRANDI, *Il primo tempo della poesia di Bartolo Cattafi: 1943-1958*, in «Italianistica: rivista di letteratura italiana», gen/ apr 2006).

apparentemente irenico. È allora che, dietro la calma iniziale, fanno capolino alcuni segnali attraverso i quali sorge il dubbio che la quiete fosse soltanto esteriore e che, dietro quel velo, possa intravedersi l'avanzata di un deserto non troppo ospitale.

La terza lirica della raccolta, un breve componimento di nove versi dal titolo *Anatra azzurra*, si apre con un attacco che ha la freschezza della proposta, della protensione verso un futuro di speranza: «Anatra azzurra, limpida amica, / partiremo dalle canne di novembre», è un inizio in pianissimo che, tuttavia, già in quel “limpida” sottende un'intenzionalità connotativa. Posto, infatti, subito dopo l'altro aggettivo “azzurra” esso contribuisce a marcare la spinta iniziale di quel volo come un qualcosa di puro in quanto primigenio.

È un inizio, ogni viaggio lo è, e in quanto tale porta con sé il marchio di una placida innocenza. Segue il breve tratteggio di un lago novembrino circondato di spari (cacciatori) e nubi trascinate lentamente dal vento: il sentimento generale della poesia non cambia, la versificazione rimane piana e regolare, senza scarti, eppure quegli “spari scuri” intorno al lago già richiamano sullo sfondo un possibile – sebbene non verificato – orizzonte di fuga, più che di quieto andare. È nei cinque versi finali che, però, Cattafi ci offre un'inattesa prospettiva di interpretazione: «(Su quella rotta i miei / i tuoi occhi non appassiranno. / I morti saranno in attesa dietro al muro / di nebbia intorno a un biondo fuoco. / Berranno in silenzio l'acqua piovana)». Ecco, alla fine, che lo sguardo innocente e quasi fanciullesco verso il futuro – sebbene Cattafi non muti il tono generale della poesia – mostra di contenere i presupposti per qualcosa di segno diverso.

Nonostante il poeta ci dica che gli “occhi non appassiranno”, perché non avranno modo di vedere i morti, nascosti dal “muro di nebbia”, il fatto stesso di averli nominati – quei morti – getta su tutta l’ambientazione del componimento una luce molto diversa. La tranquillità del viaggio non è più totale e indeterminata nel tempo, ma prende i caratteri di un evento con un inizio e – inevitabilmente – una fine. Se il muro di nebbia può fare da scudo, mantenendo a debita distanza qualunque intralcio al viaggio, mettendo al riparo da un fardello – che potrebbe essere quello della memoria, del trauma, delle resistenze della psiche – forse talmente pesante da inficiare la possibilità stessa del viaggio, ecco che questo confronto con l’evento *perturbante* (per dirlo in termini freudiani) è soltanto rimandato, messo tra parentesi, ma non rifiutato.

I morti sono “in attesa”, e in quel loro stare “intorno al biondo fuoco” Cattafi ci restituisce con poche pennellate e mano ferma l’inesorabilità di un indugio che non ha scadenze perché non appartiene al mondo dei vivi. Lo stesso loro essere in silenzio ci dice in effetti molto di più di quanto non sembri e non è un caso che il poeta ci dia questa informazione proprio in ultimo.

Quel nudo, scarno “berranno in silenzio l’acqua piovana”, in effetti restituisce nel modo migliore il senso di provvisorietà del viaggio stesso: quando il viaggio arriverà a termine, in un futuro imprecisato, ci si dovrà confrontare con quelle figure rimaste, fino ad allora, silenziose. È il loro silenzio a creare la disposizione d’animo necessaria al viaggio, ma è la loro sola presenza che ci ricorda la transitorietà di ogni impresa umana.

Nella poesia *La spiaggia*, di Vittorio Sereni – amico di Cattafi e promotore in varie sedi della sua poesia³⁴ –, avviene quello che potremmo quasi definire un dialogo a distanza tra i due. Così come nel finale dell'*Anatra azzurra*, anche nella celebre poesia, pubblicata da Sereni nella sua raccolta *Gli strumenti umani* (1965), appaiono le figure dei trapassati. Ma se per Cattafi il potere di parola dei morti è un'ipotesi le cui conseguenze sono imprevedibili, il poeta di Luino con la sua memorabile chiusa («Non / Dubitare, – m'investe della sua forza il mare – / Parleranno») ³⁵ mette in mostra un atteggiamento che è essenzialmente di fiducia.

Dopo il dolore e la disillusione, dopo il disincanto al quale la guerra ha costretto il poeta del *Diario d'Algeria*, Sereni rinviene, proprio attraverso la fiducia di un dialogo con il passato e quindi con la memoria storica, un possibile momento di ritorno ad una solidarietà dell'uomo con l'altro uomo.

È per questo che nel «parleranno» sereniano vi è già il seme di una proposta, il germe di una fede nel futuro del consesso degli uomini; altro discorso vale per Cattafi. Questi, infatti, non giunge mai ai toni *progressisti* di certa poesia sereniana degli anni Sessanta così come non lo riguardano le discese pessimistiche e antimoderne di marca pasoliniana. Più che un

³⁴ Come ci informa Stefano Prandi nell'articolo *Il primo tempo della poesia di Bartolo Cattafi*, cit., i due si conobbero nel '50 e Sereni, all'epoca redattore della rivista «Pirelli», cercò di aiutare Cattafi a più riprese, tentando anche di farlo assumere presso l'azienda per la quale lavorava come proprio braccio destro. Il rapporto fra i due continuò negli anni; a testimonianza di ciò resta un copioso carteggio tuttora inedito di proprietà degli eredi del poeta siciliano.

³⁵ VITTORIO SERENI, *La spiaggia* in *Gli strumenti umani*, Mondadori, Milano, 1965, ora in VITTORIO SERENI, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 1994.

atteggiamento, quella di cui si parla qui è quell'attitudine che segna il discrimine fra la possibilità di approdare a una poesia civile e la mancanza di tale possibilità.

In Cattafi tale attitudine non c'è poiché il suo atteggiamento nei confronti della realtà circostante non varia nel tempo; esso assume sfumature e colorazioni diverse, ma la disposizione generale, il suo modo di intendere la poesia, rimane immutato nel corso della sua carriera di poeta. Chiameremo questa disposizione il *paesaggio* cattaiano; possiamo definirlo come una specie di *landscape* retrostante, una sorta di sfondo che rivela la continuità di un sentire che dura negli anni.

Abbiamo parlato, nel paragrafo precedente su Lorenzo Calogero, di un'inclinazione al presagio, al presentimento, indicando con ciò un modo di esperire il reale a partire da un momento di *puro sentire*, una fase di sensazione senza oggetto che crea e dispone un certo contesto in funzione di un sentimento della realtà, piuttosto che attraverso una esperienza fattuale. Come se il poeta dovesse precedere il dato, accoglierlo entro una sfera di senso che egli ha già pre-disposto.

Cattafi, molto diversamente da Calogero, esperisce il reale per scorci e minuscole inquadrature, di taglio potremmo dire. Egli fa entrare nei suoi componimenti soltanto immagini che segnano la visione periferica dell'occhio del poeta. Le sue immagini, anche quando contengano di per se stesse un alto tasso di metaforicità, vengono restituite al lettore in una veste la più scarna e diretta possibile; come se l'Autore stesse cercando di utilizzare ciò che vede in modo da farlo entrare in contatto con il contesto

della poesia (lo abbiamo chiamato *landscape*) nel modo più efficace. Per usare una metafora, la differenza che c'è tra usare una spada di taglio o di piatto; la differenza fra un accostamento senza traumi fra la figura e lo sfondo e un'attitudine a gettare la figura in una scena nella quale essa resta essenzialmente estranea e non integrata.

Si capisce bene che tale modo di fare i conti con la realtà necessita del rigore formale più elevato; di un controllo rispetto all'uso delle immagini e delle figure retoriche che – se è certo requisito fondamentale per ogni agire poetico *tout court*, in questo caso ha bisogno di una particolare attenzione. Se è vero che la poca raffinatezza, l'inefficacia, la gratuità anche di una figura retorica ha il potere di indebolire non poco il risultato complessivo di un componimento, altrettanto vero sarà che tutto ciò è tanto più evidente ove si sia davanti a un dettato che fa della essenzialità e della precisione di una lingua acuminata come un cesello la propria cifra.

Se Cattafi è fuori dal canone, fuori dalle antologie, ai margini della ricerca universitaria, forse qualcosa di tutto ciò è anche dovuto alla sua singolarissima poetica. O meglio, all'assenza di una poetica. Infatti, sia che con il termine “poetica” si indichi un particolare *progetto* (o intenzione) dell'autore che si riflette – più o meno chiaramente – nella sua opera, sia che con esso si indichi un precipuo *habitus* stilistico che varia nel tempo al variare delle condizioni esterne all'opera (contesto sociale, momento storico, congiuntura economica, *côté* culturale), è facile notare quanto Cattafi ne sia estraneo.

Nella maggior parte dei casi, i due termini appena citati (progetto e habitus) procedono di pari passo, ma – comunque sia –, si può parlare di poetica solo riferendosi a qualcosa che cambia nel tempo. E che, naturalmente, faccia ciò per aderire alle esigenze di una presa di posizione nei confronti della realtà che – al mutare della realtà – muta anch'essa. Per fare solo qualche esempio, si pensi alla svolta stilistica di Vincent Van Gogh dopo che questi ebbe fatto la conoscenza della pittura impressionista: il medesimo sviluppo della sua poetica senza quell'incontro fondamentale non sarebbe ipotizzabile. Stesso discorso valga per Pasolini: cosa ne sarebbe della svolta di *Poesia in forma di rosa* senza la critica al “dopostoria” neocapitalistico?

Ebbene, se una poetica è anche ciò che si avvale di *svolte* attraverso le quali si evidenzia la virata netta rispetto a un precedente *atteggiamento*, nell'opera poetica del nostro Autore tali svolte mancano. Al loro posto, troviamo una radicalizzazione di quanto il poeta già aveva tentato di esprimere; una resa raffinata attraverso un setaccio che cercheremo di individuare nelle pagine che seguono.

Paesaggio, sfondo, da un lato e figura dall'altro, abbiamo detto. In questo paragrafo concentreremo la nostra analisi su un gruppo di componimenti del “primo” Cattafi mettendoli in relazione con altri componimenti del Cattafi più maturo. Si vedrà come spesso il contesto delle poesie prese in esame presenti non pochi caratteri comuni; sarà bene, però, annunciare preventivamente che il nostro intento è tutt'altro che classificatorio. In quel caso, infatti, la messe di componimenti analizzati e

messi a confronto dovrebbe essere molto più consistente per poter giungere a una qualsiasi considerazione di fondo. Ci limiteremo, invece, al reperimento e alla segnalazione di alcuni esiti formali che – data la profonda continuità a distanza di anni – offrono una traccia interpretativa che crediamo valga la pena seguire.

In *All'uccello di passo* (Nota), un componimento del 1946, leggiamo: «questa sera affido un pensiero, / un brivido nato dalla nebbia. / Traverso i giorni battuti con le ali / giungerà dove si alza sull'orlo / del lago il fiore fioco». Pur delineando uno scenario di profonda solitudine in cui le sensazioni sono attutite perché sono le cose stesse a esserlo («fiore fioco»), in cui il pensiero si confonde con il contesto – o proprio da esso prende vita («un brivido nato dalla nebbia») –, la poesia in questione non manca di un forte slancio vitale. Forse potremmo dire che si tratta, anzi, di una particolare specie di vitalismo raggiunto attraverso elementi minimi: l'uccello, infatti, «starà su di una gamba nel riverbero / delle tue nubi» e «saprà che un dio / dolcemente ti tiene / nel fuoco del suo specchio... ».

Vitalismo minimale, perché ripone tutte le sue speranze su un eventuale accordo uomo-natura da ritrovare attraverso un dettaglio quasi invisibile, un riverbero, un riflesso più che una *cosa* vera e propria. Jacques Lacan, parlando della Cosa con la c maiuscola individua in essa ciò che è capace di creare il buco, la faglia all'interno della realtà. Al di là del reale e del simbolico persiste, cioè, qualcosa che pur essendo imprevedibile e indefinito, convoglia energie che si alimentano continuamente pur tendendo verso qualcosa che – per definizione – manca (Nota).

Riportando il discorso a Cattafi, possiamo dire che tutto ciò che egli nomina e accumula è destinato, prima o poi, a mancare, a perdersi in un riflesso. Eppure, pur nella sua imprevedibilità, ogni oggetto riesce a *lasciare il segno*. Quel «fiore fioco», infatti, è magistralmente doppiato, duplicato dall'uccello che «starà su di una gamba nel riverbero»; con un movimento minimo, Cattafi qui riesce a cogliere la realtà da più punti di vista. È nel raddoppiamento – nel suo raddoppiarsi – che la realtà mostra ciò che sembrava non esserci.

In questo caso, ad una natura *minuscola*, solitaria, passiva, rappresentata dal piccolo fiore (elemento che a prima vista avrebbe una funzione puramente ornamentale, tutt'al più sarebbe un piccolo elemento suggestivo), si sovrappone la Natura *maiuscola* incarnata da quell'uccello dai «gridi caldi».

Esso è il messaggero, il portatore di qualcosa di essenziale eppure strano (e-straneo rispetto al corso naturale degli eventi, eccedente, inaspettato). Nel lampo in cui Cattafi ci mostra i due essere affiancati la natura si mostra come ciò che resiste all'interpretazione; laddove l'uccello-messaggero (attivo) e il fiore solitario sono affiancati, quest'immagine ci restituisce la possibilità di una diversità nell'uguaglianza. Il mondo diventa una questione di sfumature³⁶.

³⁶ Cfr. l'interpretazione della Piegia deleziana da parte di Alain Badiou. «La Piegia è (...) un concetto *antidialettico* dell'Evento o della singolarità. È un operatore di “messa sullo stesso piano” reciproca del pensiero e dell'individuazione. La Piegia è infine un concetto *anticartesiano* (...) del Soggetto, una “figura” comunicante dell'alterità assoluta, che si eguaglia al mondo, di cui è un punto di vista» (ALAIN BADIOU, *Oltre l'uno e il molteplice*, Ombre Corte, Verona, 2007, pp. 26-27). Ci sembra lecito associare la duplicazione cattafiana del mondo al ripiegamento teorizzato da Deleuze. Duplicandosi l'immagine si ripiega su se stessa e ci mostra l'infinita possibilità di

Diversi anni più tardi, è ancora la sfumatura a fare la differenza in molti componimenti cattaiani. Un riferimento quasi obbligato è quello a *Chilòpode*, poesia nella quale è protagonista – già dal titolo stesso – un millepiedi. Animale dal corpo segmentato, diviso, ma che ha per ogni segmento un paio di appendici articolate.

«Infèttalo con torve fantasie / dàgli le mille gambe dei pensieri», leggiamo nei primi due versi. E già con quell'«infèttalo» ogni distanza fra il basso e l'altro, fra il vile e il nobile, è caduta. Se i pensieri sono un'infezione persino per il più umile degli esseri viventi, parrebbe che l'Autore prenda la strada di un assoluto pessimismo nei confronti dell'uomo e delle sue facoltà. In realtà, non c'è qui alcuna intenzione di svilimento dell'umano. C'è qui la messa in mostra poetica di un'idea; sola alternativa al solipsismo del bruco sul muro bianco è la contaminazione. E se ciò comporta la possibilità di una macchia, di un errore, dal momento che la mente umana è preda di «torve fantasie», questo è un rischio che si può e deve correre. Anzi, diremmo che l'Autore qui insinui tra le righe che, più che di errore, si tratti di una vera e propria potenzialità.

sovrapposizione degli elementi in un cosmo in cui, come scrive Deleuze, «non c'è separabile o separato poiché tutto cospira» (GILLES DELEUZE, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano, 2005). In questo senso possiamo affermare che la poetica di Cattafi è tutt'altro che votata a una reificazione del mondo – direzione verso cui sembrano andare alcuni commentatori –, ma piuttosto guarda al mondo come ad un convolvolo di eventi (e organismi) la cui inestricabilità non impedisce di intuire al di là di essi una sostanziale comunicazione di ogni cosa con ogni altra. È per questo motivo che, più che di poetica delle cose, parleremmo di poetica degli eventi; ove, evidentemente, per evento si intenda la seppur minima scaturigine di energia che si sprigiona finanche nelle circostanze apparentemente più insignificanti e banali.

La potenzialità è proprio in quella sfumatura di grigio che – sebbene non pronunciata – viene fatta intuire; è il grigio che prova a insinuarsi nel «bianco / rattappito» del muro il segno di una vitalità tutt'altro che pacificata. Il segno, potremmo dire, di una fertile impurità. Movimento uguale e contrario nel componimento successivo, *Squarci* (Nota).

Se prima abbiamo parlato di un'infezione che avviene a colpi di pensieri, qui il movimento è dal contaminato al puro: «l'involucro immondo degli umori / rasciugatisi / (...) / mostra squarci sereni». I due componimenti uno di seguito all'altro non possono non generare una interpretazione incrociata in cui le due poesie si guardano l'un l'altra. Ecco che, allora, non sembra eccessivo affermare che in Cattafi materia corporea e pensiero vengono assimilati in una percezione che li considera debitori l'una dell'altro. Se, pur nella vicinanza col “muro bianco rattappito”, è il pensiero il perno sul quale ruota la percezione della realtà, ciò significa che non c'è evidenza e non c'è vicinanza che tenga.

Per Calogero, abbiamo visto, tutto si dispiega nella luce più intensa; per Cattafi, invece, ogni cosa è velata. Anche nella più stretta prossimità il contatto con le cose non è mai privo di barriere. Persino il corpo, l'“involucro immondo”, deve uscire da se stesso, aprirsi, lacerarsi per lasciare che le “lame d'azzurro” possano illuminare di senso una materia altrimenti inerte. In questo gioco di andate e ritorni nel quale il corpo è già (fisiologicamente, diremmo) affetto dal pensiero e il pensiero è naturalmente anche materia organica, siamo molto vicini a quella “fessura” di cui parla Merleau-Ponty nel *Visibile e l'invisibile*. Padre nobile del

pensiero del negativo, Merleau-Ponty ne parla come qualcosa da vedere «con la coda dell'occhio come il solo bordo dell'essere»³⁷. Una mancanza d'essere, quindi, che «si scava nella esatta misura in cui si colma»³⁸, una fessura attraverso la quale presenza e assenza entrano in quel corto circuito necessario affinché sia possibile fare esperienza del mondo.

Prendiamo, per esempio, il questo che è sotto i miei occhi e che, con la sua massa, sembra ostruire il vuoto che io sono. In realtà, questo bicchiere, questo tavolo, questa camera, possono essermi presenti sensibilmente solo se niente mi separa da essi, solo se io sono in essi e non in me, nelle mie rappresentazioni o nei miei pensieri, solo se io sono niente³⁹.

Ciò che entra nel mondo – il *questo* del filosofo francese – è ciò che è in procinto di essere riassorbito nello sfondo, ciò che è effimero perché continuamente minacciato, a rischio di essere sostituito da un altro *questo* che ne prenda il posto. E l'io – davanti alle cose – deve fare i conti con il nulla; anzi, diventare nulla per ritrovare la totalità del proprio Essere⁴⁰.

³⁷ MAURICE MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1969, p. 78.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ «Appunto perché, in ciò che ho di più proprio, io non sono niente, niente mi separa mai da me stesso, ma d'altro canto niente mi segnala a me stesso, e io sono in e-stasi nelle cose. (...) Ciò che io "sono", io non lo sono se non a distanza, laggiù, in quel corpo, in quel personaggio, in quei pensieri, che io spingo davanti a me e che non sono altro che i miei lontani meno distanti» (MAURICE MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 81). Si vede bene qui come prossimità e lontananza, nell'esperienza del mondo di Merleau-Ponty, abbiano un'importanza centrale nell'elaborazione di una teoria della percezione che sottomette l'esperibilità delle cose al loro essere lacunose, mancanti, incomplete.

Se nell'*Uccello di passo* il procedimento di Cattafi è quello della stilizzazione, nel secondo caso – più tardo – di *Chilòpode* ci avviciniamo di più alla prospettiva di Merlau-Ponty, ossia alla nullificazione di sé.

Nel primo componimento, infatti, seppure per lampi e pennellate veloci, l'Autore costruisce una situazione e la completa attraverso figure-personaggi che interagiscono con l'ambiente; fosse anche solo per il fatto di coglierle nello stagliarsi l'una accanto all'altra (uccello e fiore) in una condizione di comunanza che sorpassa le vistose differenze di genere (fauna e flora).

Nel secondo caso, lo spazio è invece ristretto alle due dimensioni, il pensiero è ridotto a un movimento superficiale, privo di profondità, il chilopode diventa un piccolo frammento d'esistenza gettato nel mondo. Misero essere imprevedibile in una fetta di spazio anonima, minuscolo sbrego grigio la cui localizzazione resta nell'indecidibilità.

È proprio attraverso l'immagine del velo grigio che il chilopode stende sulla superficie bianca che l'Autore ci restituisce nel modo più icastico quel contatto con le cose che può avvenire solo quando l'io è *in absentia*⁴¹. Immagine fantasma, dal momento che non vi è nessun riferimento al colore del chilopode, nessuna evocazione di un'eventuale macchia lasciata dall'animale. La traccia di grigio è evocata per raddoppiamento del bianco: «sul biancore del muro / a petto a petto col bianco» (Nota). Raddoppiamento sospetto in un componimento di soli sei

⁴¹ «Prima di ogni riflessione, io mi tocco attraverso la mia situazione, è a partire da essa che sono rinviato a me, io mi ignoro come nulla, non credo che alle cose. Appunto perché, in ciò che ho di più proprio, io non sono niente, niente mi separa mai da me stesso, ma d'altro canto niente mi segnala a me stesso, e io sono in e-stasi nelle cose» (*Ivi*, p. 81).

versi, e che fa venire in mente ciò che dice del negativo Merleau-Ponty: «l'unico modo di preservare la sua purezza negativa consiste (...) nel vederlo con la coda dell'occhio come il solo *bordo* dell'essere»⁴². Il solo modo di mostrarci la traccia lasciata dall'animale è dato dal ricalcare la bianchezza del muro bianco; fare scorgere l'imperfezione di sbieco è l'unica possibilità per lasciare intatta la purezza essenziale del bianco.

Il tardo Cattafi è essenziale, riduce le figure al minimo, le scava e rifinisce fino a farle diventare quasi degli uomini giacomettiani. In questa ricerca di asciuttezza, la poesia di Cattafi abbandona quasi del tutto il parallelismo, il tentativo di resa del senso attraverso accostamento di piani semantici distanti, la significazione per analogia e dissomiglianza. La lingua procede, piuttosto, per minime differenze, cosicché il senso si riproduce in quell'interstizio impercettibile fra una cosa e un'altra.

Anche l'io diventa una cosa, percepibile solo per differenza. Se nelle prime prove cattafiane emergeva un io instabile e traballante, nelle poesie più mature come questa avviene una scissione vera e propria. Non interna all'io, quanto piuttosto fra io e Sé.

E occorre qui ricordare solo per un attimo il noto binomio junghiano, tenendo presente che per Jung l'io è solo una piccola parte, quella cosciente e vigile, di un'entità molto più complessa (il Sé); la sola, quest'ultima, – afferma lo psicanalista tedesco – capace di farsi collettrice di energie

⁴² Ivi, p. 78.

psichiche molto più profonde, non solo individuali, ma persino intersoggettive.

Sembra essere proprio ciò che avviene nel nostro caso. Il Sé si separa dall'Io, tanto da rivolgersi a quest'ultimo con un imperativo: «infettalo». Ecco che l'Autore, con questa mossa al livello dell'enunciazione, fa in modo di incarnare allo stesso tempo sia la figura del *Destinatario* che quella del *Destinatore*. Si verifica così quel fenomeno che Greimas definisce come «manifestazione sincretica degli attanti» e che consiste nel «cumularsi (...) di due attanti, presenti sotto forma di un solo attore»⁴³.

A chi si rivolge, come parlando da un punto di vista esterno, l'attante che pronuncia l'imperativo, se non a una figura speculare? La distinzione tra Io e Sé diventa pertinente grazie a quell'imperativo, che funge da vero e proprio *shifter*, l'indice a partire dal quale viene instaurato un secondo livello del discorso.

Da un lato, infatti, c'è colui che parla e che dà la scintilla affinché la poesia/infezione avvenga, pur restando estraneo al processo dell'*infezione*; dall'altro c'è colui che infetta attraverso il pensiero, il versante logico-razionale dell'individuo che, però, proprio come un personaggio di Flatlandia, resta segregato all'interno delle due dimensioni.

Tuttavia, pur nella separazione degli attanti, l'attore resta unico: è l'Autore, non ovviamente come persona reale, bensì come Personaggio che scrive.

⁴³ ALGIRDAS J. GREIMAS, *Semantica strutturale*, Meltemi, Roma, 2000, p. 242.

L'ultimo Cattafi, pur rinunciando a un tipo di poesia ricca di figure com'era stata quella degli esordi, sfiorando addirittura i limiti di un certo astrattismo, raggiunge – come si è visto – una sottilissima complessità mediante altri mezzi. Nella sovrapposizione di figura e sfondo, il Cattafi delle raccolte degli anni Settanta riesce a togliersi dall'impasse di una presenza autoriale che domini la scena. Con una poesia di salti minimi e quasi impercettibili egli sfugge alla gabbia della *voce poetante* per raggiungere – bypassando ogni tipo di avanguardia – esiti quasi da poesia informale.

Per Cattafi la realtà circostante rimane – nell'arco intero della sua produzione, sin dalle primissime raccolte – un organismo complicato e difficile da afferrare; negli anni successivi ciò che cambia non è il rapporto con la realtà, bensì il modo di interagire con essa. Massimamente esplicativo, in questo senso, il confronto fra *Un nome di farfalla*⁴⁴ e *Asfalti, acciottolati*⁴⁵.

Si tratta di un esempio che, fra i mille possibili, ha il merito di riferire al lettore cattaiano una fedeltà del poeta siciliano non a un'ortodossia di poetica (che sarebbe posizione ideologica e di retroguardia), bensì a quello che è il suo proprio modo di essere e di fare esperienza.

Entrambi i componimenti si aprono con il riferimento a qualcosa di misterioso e sconosciuto. «Un gelido congegno in alto gira» è il primo verso della poesia del '58 mentre l'attacco della seconda recita: «E ciò che dentro / si stende impronunziabile?».

⁴⁴ BARTOLO CATTAFI, *Le mosche del meriggio*, Mondadori, Milano, 1958, p. 56.

⁴⁵ *Idem*, *L'allodola ottobrino*, Mondadori, Milano, 1979, p. 117.

È facile notare quanto siano distanti la rotondità perfettamente levigata dell'endecasillabo con il senso di squilibrio e distonia forniti dall'alternanza del quinario e del settenario. Se il primo incipit dà un senso di movimento circolare mediante un verso che ruota intorno alle allitterazioni in |g|, nel secondo caso abbiamo un'assoluta mancanza di armonia fra due versi che sembrano irrelati.

Da segnalare, inoltre, che se nel primo componimento il congegno, seppur gelido, possiede una carica di energia, nel secondo caso siamo di fronte alla totale passività di qualcosa che "si stende".

Le omologie fra i due componimenti, pur nella discordanza degli stili, sono molteplici.

Nel primo, infatti, si parla di «uccelli / di ruggine e di ferro» che «trascinano il tuo segno, come striscia / di carta colorata ancora appesa / alla squallida ruota d'una giostra»; pur nella ombrosità della situazione sembra intravedersi un grammo di fiducia, se non altro la fiducia nell'esistenza dei segni, che – anche qualora non dovessero trasformarsi in messaggi – sono pur sempre lì a testimonianza di un'attività mirata, qualcosa di umano che sia indice di una ricerca di senso.

Sebbene in un contesto di rovine – la carta appesa, con quell'"ancora" che indica un altrove temporale, un passato di *speranza* e *affido* – resiste in tutto ciò un senso della Storia o quanto meno della diacronia. Nonostante l'agente sia un uccello meccanico, esso è tuttavia un soggetto identificabile; immaginario ma non per questo assente. La poesia fa ancora leva, nonostante tutto, su qualcuno o qualcosa che faccia scaturire degli eventi

“narrabili”. Seppure si rida dei «nomi / delle cose morte», queste stesse cose, passate al setaccio del pensiero, riescono a lanciare degli squarci di luce verso un futuro ipotetico: «un raggio che perdura oltre l’autunno». E si noti come in chiusura, pur all’interno di un sentimento della fine, un sentimento da piccola apocalisse, la cenere, ossia la rovina ultima che ha cancellato tutti i nomi e tutte le forme, si ridia al mondo attraverso «il nome / d’una folle farfalla tropicale».

Un finale quanto mai controverso e incerto. Infatti, assieme alla furia disincantata della prospettiva di un destino che approda al nulla e alla chiusura nominalistica che fa giocare alla realtà il gioco sterile di un nome vuoto riempito di non si sa bene cosa, si nota anche un che di utopistico. L’utopia di quella “folle farfalla”, di un essere vivente che possa sfuggire all’arido carosello di nomi e pensieri. Che possa azzardare il rischio della follia e essere stimolo per l’imprevisto.

In *Asfalti, acciottolati*, la paventata ricerca di quell’“impronunziabile” dell’inizio resterà totalmente inevasa. Nessuna traccia, infatti, emergerà dagli asfalti ora “liquefatti”, ora “crepati”: due termini che rimandano all’idea di un *interno* visibile o per sua emersione dalla materia liquida o per indagine attraverso le crepe. Ebbene, anche il secondo rimando a qualcosa di profondo e misterioso rimarrà frustrato. Nessun segno emerge ora, nessun pezzetto di carta a testimoniare alcunché, fosse pure soltanto una flebile tensione verso la significazione. Tutto tace nella pietra lucida, a specchio. L’asfalto, il discendente moderno dell’elemento ctonio, di quella terra che dà frutto, identità e pulsione, non è altro che un elemento

riflettente, una superficie levigata che non accoglie e non restituisce se non ciò che già c'è, meccanicamente. E, al contempo, ciò che c'è è annullato, senza voce, l'unico segnale del passaggio dell'uomo è funzionale a quella levigatezza muta: le ruote che lustrano gli asfalti.

La chiosa è perentoria: «qui nessuno t'eguaglia nel descrivere / luoghi falsamente deputati». Due versi in cui è condensata e intensificata la desolazione dei versi precedenti. Descrivere luoghi falsamente deputati: prendersi la briga di rappresentare attraverso il linguaggio il luogo in cui nulla accade né può accadere. È la rinuncia a ogni spinta creatrice, la distanza totale fra parola e immagine, l'abbandono ad una dimensione in cui il punto di vista è annullato (Nota Valéry). Il mondo è qui ridotto ad una bolla trasparente: tutto è visibile ma nessuna immagine parla.

È, quello appena citato, uno degli esiti più drammatici della poesia di Cattafi. Laddove nella poesia degli anni Cinquanta il poeta si sforzava di cogliere – attraverso le molteplici fenditure del reale – immagini capaci di allargare gli orizzonti e di fungere da stimoli per nuova tensione verso la conoscenza, adesso ciò che Cattafi lascia entrare è il vento gelido di un vuoto non più rappresentabile. Come se quel tassello mancante intorno al quale ruotavano le antiche *figure* – quasi come in un agone senza fine – fosse ormai diventato la cartina al tornasole capace di smascherare ciò che non era altro che una mistificazione, un fiacco e vano rituale.

Un nome di farfalla

Un gelido congegno in alto gira
nel silenzio del cielo aridi uccelli
di ruggine e di ferro
con un falso fosforico splendore
trascinano il tuo segno, come striscia
di carta colorata ancora appesa
alla squallida ruota d'una giostra
Qui la tua bocca senza senno
ride, gioca coi nomi
delle cose morte
coi pensieri rimasti nella mente
a chiamarci in eterno, illuminati
da un raggio che perdura oltre l'autunno.
Togli l'ultimo petalo dal cuore
e consegna l'impura
macchia che cadde ai piedi delle fiamme
la cenere che non ha perduto il nome
d'una folle farfalla tropicale.

Asfalti, acciottolati

E ciò che dentro
si stende impronunziabile?
Asfalti d'estate liquefatti
crepati nel gelo dell'inverno
o intatti specchianti
lustrati dalle ruote puliti ripuliti
ciottolo per ciottolo
il dorso levigato
i contorni il contatto
d'un ciottolo con gli altri
acciottolati
e il fango fresco il fango secco a scaglie
qui nessuno t'eguaglia nel descrivere
luoghi falsamente deputati.

Capitolo 2

Figure dell'Altro

2.1 Fratture dell'Io in Amelia Rosselli

La poesia, non il poeta, ma la poesia *tout court* è uno spazio desiderante, uno spazio in cui il desiderio si fa forma, informa di sé la superficie del verso. Con ciò, non si vuole orientare la nostra ricerca verso la critica psicoanalitica; lontano da chi scrive è l'intento di ritrovare all'interno dei poeti analizzati tracce che consentano di interpretare in chiave psicoanalitica il loro (dei poeti) inconscio, e tanto meno quello degli eventuali soggetti fittizi che potrebbero essere individuati all'interno delle loro composizioni.

Il nostro intento è, al contrario, quello di sciogliere alcuni fili e interpretare alcune tendenze; sempre facendo riferimento al mero tessuto poetico. Lasciando da parte, quindi, ogni biografismo e tutte le implicazioni sociologiche che potrebbero intrecciarsi – tangenzialmente e non – a tale ricognizione critica.

Saranno allora, di volta in volta, i diversi modi in cui la poesia *incarna* le esigenze proprie delle esperienze di visione e di desiderio a guidare la nostra analisi, piuttosto che una mera classificazione di contenuti (ora visionari, ora connessi al desiderio) resi in parola. Del resto, più di

sessant'anni or sono Sartre metteva in evidenza con assoluta lucidità la medesima esigenza non-contenutistica rispetto alla parola poetica⁴⁶.

È, tuttavia, evidente che ci soffermeremo sui versi di Amelia Rosselli riferendoli immancabilmente al soggetto che scrive. Ci preme, però, sottolineare quanto la solidità di un Io scrivente a cui rapportare il logos della scrittura, in questo caso più che in altri, venga messa in discussione. Naturalmente, siamo consci di quanto il senso comune, nonché l'uso proprio della parola scritta, ci obblighi a ricondurre idee, sentimenti, forme e stili della poesia ad un Io che si faccia carico di tutto ciò e prenda su di sé la responsabilità di quello che dice.

Ciò nonostante, cercheremo di evidenziare, per quanto è nei nostri mezzi, l'arbitrarietà di un'analisi che tentasse di restituire la complessità della poesia rosselliana facendo leva sull'individuazione di un soggetto unico in grado di fornire coerenza logica ad un impianto poetico quanto mai votato alla dissoluzione. E usiamo il termine dissoluzione non tanto

⁴⁶ «I lunghi arlecchini di Picasso, ambigui ed eterni, pervasi da un senso indecifrabile, inseparabile dalla loro curva magrezza, e dalle losanghe stinte delle loro maglie, sono un'emozione che s'è fatta carne e che la carne ha bevuto come la carta assorbente beve l'inchiostro, un'emozione irricognoscibile, perduta ed estranea a se stessa, squartata ai quattro angoli dello spazio e tuttavia presente. Non dubito che la carità o la collera possano produrre altri oggetti, ma sempre scivolandoci dentro, e perdendo il loro nome, resteranno solo cose possedute da un'anima oscura. Non si dipingono i significati, non si mettono in musica; chi oserebbe, stando così le cose, esigere dal pittore o dal musicista che si impegnino? Lo scrittore ha invece a che fare con i significati. Ma va fatta un'altra distinzione: il regno dei segni è la prosa; la poesia sta insieme con la pittura, la scultura, la musica. (...) I poeti sono uomini che si rifiutano di *utilizzare* il linguaggio. Ora, poiché nel linguaggio e mediante il linguaggio concepito come una sorta di strumento, si opera la ricerca della verità, non si deve credere che i poeti tendano a discernere il vero o a esporlo. Tanto meno pensano di *dare un nome* al mondo e, in effetti, non danno un nome assolutamente a niente, perché dare un nome implica un perpetuo sacrificio del nome all'oggetto nominato o, per parlare con Hegel, il nome si rivela inessenziale di fronte alla cosa, che è essenziale. I poeti non parlano; ma nemmeno tacciono: è un'altra cosa» (JEAN-PAUL SARTRE, *Che cos'è la letteratura?*, Il Saggiatore, Milano, 1960, p. 15, ed. orig. 1947).

tenendo presente la dissoluzione dell'Io come eredità delle avanguardie storiche, crepuscolarismo o di quel fenomeno unico che è stata la poesia di Dino Campana (l'influenza del quale è pure notevole nella poesia di Amelia Rosselli), bensì avanzando l'ipotesi – tutta da verificare nel corso della nostra indagine – di un *mancato posizionamento* dell'Io. In luogo di una sparizione, allora, potremo parlare di una costellazione di punti di vista che non trovano alcuna riunione (ricostruzione) finale.

«Roberto, chiama la mamma trastullantesi nel canapè»⁴⁷ – è l'immotivato e non motivabile inizio di *Variazioni belliche* (1964); è un attacco che già genera una confusione dei sensi. Quel Roberto, sconosciuto e distante, si direbbe che apra le porte alla rappresentazione.

È il primo nome della raccolta, un nome proprio che lascia presagire una scena, un nome proprio che non è ancora figura, bensì promessa di una figura. Eppure il nome è già scomparso prima di essere messo a fuoco, il nome è diventato subito *puro suono* e così la promessa di un'immagine è già disattesa. La rappresentazione, al contrario di quanto si potesse pensare, non ha inizio e i significanti rimbalzano l'uno sull'altro – confondendo il lettore e confondendosi essi stessi.

Si passa, infatti, attraverso i «serii intenti strappanti eternità» e il «franco riso / del pupazzo appeso alla / ringhiera, ringhiera sì, ringhiera

⁴⁷ AMELIA ROSSELLI, *Variazioni belliche*, Garzanti, Milano, 1964; poi in a. c. di P. Perilli, *Fondazione Piazzola, Roma, 1995, ora in A. Rosselli, Le poesie, cit., p. 163.*

no...»⁴⁸; come un corollario al tema dell'indecidibilità la Rosselli lascia per strada degli indizi, significanti che scivolano gli uni sugli altri come in un movimento fluido e ininterrotto ma – allo stesso tempo – costringono a una rilettura, a una marcia indietro per ritrovare qualche fragile filo perduto. Il motivo che fornisce una coerenza ai versi appena citati è quello della *lotta*; lotta che, però, si situa all'interno di un campo in cui il nemico rimane invisibile. Sebbene si faccia cenno all'eternità, si tratta di un'eternità già diminuita, resa grottesca e fasulla dalla pomposità dell'espressione che designa l'agente: “serii intenti”. È allora chiaro che tale lotta per l'eternità è solo l'ombra di una farsa tanto sterile quanto scoperta, il richiamo di un Dio che non ha alcuna presa sulle coscienze.

D'altro canto, quello del “franco riso” è, anch'esso, un falso motivo: il riso del pupazzo appeso alla ringhiera, che sembra indeciso ma in effetti è solo manchevole di qualsiasi potere di decisione (arbitrio), non è che l'altra faccia, il buffo risolto di quei serii intenti prima citati.

Il serio e il faceto si sfiorano; il serio è il riflesso della tracotanza (*hybris*) di un Dio che avanza delle pretese irrealizzabili, il faceto il finto movimento per la salvezza – la lotta per la vita – di quello che è nient'altro che un fantoccio. Il Dio e il fantoccio uniti nella loro *posa* pietrificata, in una immobilità che è l'esatto contrario della lotta.

A niente valgono le prese di posizione – appare dirci la poesia in questione – se non si tengono in conto i minimi ma essenziali movimenti dell'esistenza.

⁴⁸ *Ibidem.*

Prima della lotta viene lo sguardo, quella «nera visione» che va dal piccolo al grande e viceversa, visione che si apre al mondo quando «le foglie secche e gialle rapiscono / il vento che le batte» e appaiono come le debolissime portavoce dell'«albero che tende a quel supremo potere»⁴⁹.

Qui, in effetti, sembra avvenire quella sovrapposizione di piani che Lacan individua nella funzione propria dello sguardo.

Nel nostro rapporto con le cose quale si è costituito attraverso la visione e ordinato nelle figure della rappresentazione, qualcosa scivola, passa, si trasmette, di piano in piano, per esser sempre eliso in qualche misura – ecco ciò che si chiama lo sguardo⁵⁰.

Dalla potenza *in minore* delle foglie capaci di catturare il vento, qui si passa alla potenza *in maggiore* della maestà dell'albero che tende al cielo. Nello slittamento dal piccolo al grande, nella compenetrazione per sovrapposizione delle due immagini, i versi rendono il doppio movimento di cattura del fuggevole (il vento) per mezzo della dispersione (le foglie) nonché di ritorno a un'unità in grado di indicare qualcosa d'altro che non è ancora stato visto.

Noi siamo il mondo ma il mondo si nutre di noi: è questo il paradosso che la poesia rende evidente attraverso una sorta di continuo andirivieni fra l'Io scrivente e ciò che lo circonda. «Città vuota, città piena, città / (...) /

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ JACQUES LACAN, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Einaudi, Torino, 1979, p. 75.

accaldata dopo il tuo pasto di me»⁵¹, scrive la Rosselli autorizzandoci a richiamare il concetto lacaniano dell'Io come *speculum mundi*. Il mondo è ciò che ci guarda e che ci rende coscienza sensibile per il fatto di essere guardati; esso, d'altra parte, in quanto essere "onni-vedente", è capace di instaurare nella coscienza del soggetto qualcosa che lo supera e lo travolge.

In quanto soggetto che viene visto da qualsiasi punto ma che è capace di vedere soltanto dal punto singolo del suo occhio, il vedente – sottoposto a tale sovrabbondanza di sguardo che lo rende cosciente dei molteplici punti invisibili che *lo* guardano – perviene a quella che Lacan chiama la «schisi»⁵² che intercorre fra l'occhio e lo sguardo. Attraverso l'istituzione di un oggetto che sta per qualcos'altro lo sguardo crea il suo alter ego fantasmatico, che altro non fa se non spostare su un frammento di realtà questo potere del mondo in quanto entità che pretende la scomparsa del soggetto⁵³.

Ecco che allora l'oggetto in questione acquista il carattere del fantasma, ossia di qualcosa che nasconde il suo fondo più intimo, qualcosa nel cui nocciolo giace un che di innominabile. Si tratta di una caratteristica

⁵¹ AMELIA ROSSELLI, *Le poesie*, cit., p. 163.

⁵² «Avanzo l'ipotesi che l'interesse che il soggetto ha nei confronti della propria schisi è legato a un oggetto che la determina – e precisamente a un oggetto privilegiato, sorto da qualche separazione primitiva, da qualche automutilazione indotta dall'approccio stesso al reale, il cui nome, nella nostra algebra, è oggetto *a*» (JACQUES LACAN, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 85).

⁵³ «Allorché il soggetto cerca di accomodarsi su questo sguardo, diventa quell'oggetto puntiforme, quel punto d'essere evanescente, con cui il soggetto confonde il proprio venir meno. Così, tra tutti gli oggetti in cui il soggetto può riconoscere la dipendenza in cui è nel registro del desiderio o, lo sguardo si specifica come inafferrabile. Per questo esso è, più di ogni altro oggetto, misconosciuto, ed è forse anche per questa ragione che il soggetto trova così felicemente da simbolizzare il suo stesso tratto evanescente e puntiforme nell'illusione della coscienza di *vedere vedersi*, dove lo sguardo si elide» (*Ibidem*).

che, come è facile vedere, ha a che fare molto da vicino con quella che chiamiamo *visione*.

Se *vedere* – abbiamo notato – vuol dire fare in qualche modo i conti con la propria scomparsa in quanto soggetto, ciò si rifletterà nel dettato poetico della Rosselli nella costruzione di una pluralità di immagini. Una moltitudine di *visioni* alla costruzione della quale contribuirà in maniera fondamentale anche il senso dell'udito, oltre a quello – ovviamente – della vista. D'altronde, sappiamo per certo che il *modus operandi* di *Variazioni belliche* si è sviluppato contraendo non pochi debiti con l'attitudine musicale della poetessa⁵⁴. *Vista e visione, udito* – nella misura in cui la Rosselli fa riferimento a sensazioni uditive che fanno slittare e rinominare il proprio sentimento delle cose – e, naturalmente, *suono*, saranno allora i quattro punti cardinali intorno ai quali, in particolar modo per quanto riguarda *Variazioni belliche* e *Serie ospedaliera*, si articolerà la sua ricerca poetica.

«Temo la rossa onda del vero vivere»⁵⁵ – scrive la Rosselli. E sembra fornire il destro a un'interpretazione solipsistica del suo lavoro poetico. Sicuramente qui si mette l'accento sulla contraddittorietà dell'esperienza non solo poetica, ma più propriamente esistenziale, della poetessa; in

⁵⁴ «La sezione intitolata *Poesie*, ovvero un terzo della raccolta, è scritta in versi liberi, mentre la sezione *Variazioni*, ovvero due terzi dell'intero testo, è composta da versi chiusi, secondo le modalità rosselliane della “chiusura”. Nella parte scritta in versi liberi, vi è una specifica e peculiare modalità di scrittura derivante da intenzioni ben precise, ovvero dal tentativo di “tradurre un'intuizione musicale in parole”. La Rosselli passava direttamente dall'esecuzione di brani di Bach o di Chopin all'improvvisazione poetica, in un tentativo di interpretazione scritturale della musica appena eseguita» (FLORINDA FUSCO, *Amelia Rosselli*, cit., p. 39).

⁵⁵ AMELIA ROSSELLI, *Variazioni belliche*, cit., p. 163.

particolar modo qui pare affiori in maniera evidente l'esigenza, se non di eliminare, quanto meno di neutralizzare una "vera vita" che si fa avanti sotto le insegne della minaccia e del pericolo. Ma se la "nuda esistenza" è vista come qualcosa dalla quale tenersi lontani, è allora facile intendere l'esperienza poetica come una sorta di "bene rifugio" nel quale ogni rischio possa essere ricondotto al ristretto ambito della "letteratura".

Nel caso della Rosselli così non è; essa infatti – pur rimanendo distante da qualsiasi compiacimento autobiografico – vive la sua esperienza di poetessa accogliendo e riformulando nei suoi versi ogni genere di frattura o trauma esistenziale. Da qui l'esigenza di trovare una forma che potesse assicurare al suo dettato la forza di un organismo ad altissima densità semantica nel rispetto, però, di quella mobilità di senso e di contenuti che è uno dei suoi aspetti più significativi.

In chiusura di poesia, la Rosselli rende perfettamente in versi tale anfibologica tensione fra una spinta a vedere le cose nella loro nudità e quella a volere rendere i fantasmi della visione attraverso il loro carattere peculiare: il *non-detto*. È in questa intercapedine fra evidenza e sparizione che si installano i suoi versi più criptici ma forse più emblematici, anche da un punto di vista programmatico oltre che propriamente espressivo.

«Non so più chi va e chi viene, lascia / il delirio trasformarti in incosciente / tavolo da gioco...»⁵⁶: dopo le creature viventi (alberi e foglie) – esseri senza voce, ma che eppure «dicono addio» – ecco che l'incoscienza ci viene presentata come un campo da gioco.

⁵⁶ *Ibidem.*

Se la natura ci tiene legati attraverso l'ineluttabilità di un sentimento, se essa è – forse per definizione – ciò che non può lasciare indifferenti, dal momento che l'indifferenza verso ciò che “ci tocca” sarebbe già terrore e angoscia, il tavolo da gioco restituisce al meglio una dimensione non più di legame affettivo.

«Non so più / chi va e chi viene» è non avere più interlocutori *standard*, normalizzati dentro il dominio della logica razionale, è non sapere con chi si ha a che fare, non vedere più l'altro nel suo rapporto di somiglianza o differenza con chi è già stato visto, ma vederlo in un modo nuovo, inedito e sorprendente. È non sapere con chi si gioca, prosciugare di ogni importanza il soggetto – colui che vince o perde; è non sapere più chi vince e chi perde perché non c'è più un Io che gioca ma soltanto il gioco che *si* gioca.

Come affermato da Deleuze, il deliro non è mai qualcosa di intimo e personale, ma – per essere tale – deve coinvolgere qualcosa di molto grande, un mondo intero. L'unico delirio concepibile è un delirio cosmico, qualcosa che prenda di mira un universo, una totalità anche a costo di farla rimanere una totalità solo presupposta. Anzi, forse il perno del delirio sta proprio in questo: di essere infinito, di non poter avere una conclusione e, perciò, essere costretto a rilanciare continuamente l'inutilità del proprio discorso. Abbracciare l'inutile materia che sta al di là della coscienza.

«E le ginestre (finestre) affacciarsi / spalmando il tuo sole sulle riverberate vetra»; negli ultimi due versi questo delirio prende definitivamente il suo carattere. È delirio della sensazione, della vista e

della natura; esso prende la forma di una passione conoscitiva in grado di far mutare sguardo al ritmo stesso del mutare delle cose.

Non è un caso che l'elemento vivente (la ginestra) trovi un correlativo nell'oggetto che permette la visione, in quell'occhio materiale che è la finestra; la vista del fiore è allora – in conclusione – assimilabile alla possibilità di vedere che è data dalla finestra stessa. L'oggetto e la condizione di possibilità dell'oggetto stesso (inconoscibile se non per visione diretta) di pervenire allo spettatore diventano quindi la medesima cosa nella condizione di delirio. Che è ciò che forma, quindi, quel campo di forze in cui – scomparso il soggetto che vede – ogni cosa, come la giovane Parca di Valéry, *si vede vedersi*.

Ma non si faccia l'errore di ritenerlo un finale consolatorio che – assimilando gli opposti – rinunci all'unicità della sensazione particolare per postulare l'esistenza di un magma in cui ogni cosa è uguale o sovrapponibile a qualunque altra. Sarebbe una vera e propria disfatta; significherebbe la perdita di quella sottilissima linea invisibile sopra la quale due termini, in prima istanza lontanissimi, arrivano a sfiorarsi – ma non a sovrapporsi – in forza di una peculiare modalità di composizione che genera continuamente *linee di fuga* in cui suono e il senso sperimentano il gioco di perdersi e ritrovarsi in prospettiva.

Il carattere centrale della poesia di Amelia Rosselli, quello che le dà un posto assolutamente di primo piano nel panorama italiano del Novecento, sta proprio nella capacità di tenere insieme in perfetto

equilibrio i due poli apparentemente inconciliabili della creazione: l'ordine e il caos.

Se c'è poeta del Novecento italiano che ha saputo indirizzare la propria sensibilità verso entrambe queste direzioni, si tratta proprio della Rosselli. Nella sua poesia, infatti, si va dall'esigenza di far "quadrare" il verso in una rigida griglia comprensiva di durate, spazi e micro-variazioni (Nota *Spazi metrici*) al rifiuto di qualsiasi organizzazione metrico-ritmica in favore di un libero e quasi incosciente flusso di pensiero. Tutto questo è teorizzato in *Spazi metrici*, un breve scritto del 1962 posto in allegato a *Variazioni belliche*.

In esso la Rosselli espone in maniera sistematica i problemi di ordine metodologico connessi al suo lavoro di composizione. Prendendo atto che, nella lettura mentale, «le durate (sillabe) sono elastiche ed imprecise, a seconda dello scandire del lettore, ed a seconda delle sue individuali dinamiche, ritmicità e velocità di pensiero»⁵⁷, la poetessa – sin dalla sua adolescenza – si adopera nella ricerca di quella che essa chiama «le forme universali»⁵⁸.

Il presupposto di fondo è che il discorso poetico debba essere continuamente in evoluzione, così come lo è il flusso stesso pensiero, e che perciò sia compito di chi scrive evitare che esso venga ingabbiato nelle misure poetiche tradizionali, che hanno il difetto di forzare il pensiero a un ordine prestabilito di accenti o *piedi*. Per superare tale ostacolo della forma,

⁵⁷ AMELIA ROSSELLI, *Spazi metrici*, in *Le poesie*, cit. p. 337.

⁵⁸ *Ivi*, p. 338.

la Rosselli perviene ad una organizzazione spaziale del verso per la quale si diano versi dalla lunghezza identica e – per quanto possibile – che prevedano una medesima durata di lettura. In tal modo, essa tenta di tenere insieme, allo stesso tempo, una concezione del periodo come «esposizione logica di un’idea non statica (...) ma piuttosto dinamica e “in divenire” e spesso inconscia»⁵⁹ con la necessità di dare una sorta di *pulsazione* o di *battito* al verso, come se esso dovesse essere in qualche modo “costretto” per riuscire a poter vivere di una vita propria, al di là della intenzionalità e delle esigenze “contenutistiche” dell’Io scrivente⁶⁰.

Adattare il verso al corso dei pensieri, quindi, così da poterlo assecondare senza costrizioni metriche, ma sapendo, al contempo, far fronte alla necessità di stabilire una misura spaziale in grado di organizzare tale flusso; tale esigenza di avere una continuità nella discontinuità non è soltanto una scelta volta ad assicurare una certa leggibilità del testo, bensì una vera e propria necessità espressiva. L’adozione di una *misura*, infatti, ha la doppia funzione di *scandire* il verso, di fornire ad esso un respiro che rimanga costante al variare delle tematiche e del tono della poesia, ma

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ «... traducevo il rullo cinese in delirante corso di pensiero occidentale. Più tardi presi ad osservare il mutare di questo delirio o rullo nel mio pensiero a seconda della situazione che il mio cervello affrontava ad ogni cantonata della vita, ad ogni spostamento spaziale e temporale della mia quotidiana pratica esperienza. Notavo strani addensamenti nella ritmicità del mio pensiero, strani arresti, assenza di azione; nuove fusioni sonore e ideali secondo il cambiamento del tempo pratico, degli spazi grafici e degli spazi circondantimi continuamente e materialmente. (...) In effetti, nell’interrompere il verso anche lungo ad una qualsiasi terminazione di frase o ad una qualsiasi sconnessa parola, io isolavo la frase, rendendola significativa e forte, e isolavo la parola, rendendole la sua idealità, ma scindevo il mio corso di pensiero in strati ineguali e in significati sconnessi. L’idea non era più nel poema intero, a guisa di un momento di realtà nella mia mente, o partecipazione della mia mente ad una realtà, ma si straziava in scalinate lente, e rintracciabile era soltanto in fine, o da nessuna parte» (*Ivi*, pp. 338-339).

anche quella di spezzare, frantumare l'ordine del discorso al fine di rendere la frase – isolandola – «significativa e forte»⁶¹. Una spezzatura casuale, che – come scrive la stessa poetessa – può far terminare il verso con una parola “qualsiasi”; è qui, nell'intersezione fra ordine e flusso di pensiero, fra caos e rigore, fra programmaticità e casualità che si situa la ricerca di una forma il più possibile aperta, ma tuttavia determinata.

La rigidità di un verso dalla lunghezza prestabilita lascia passare dentro di sé, in tal modo, una dose di imprevedibilità che – all'interno di una versificazione densa come quella della Rosselli – darà luogo a esiti spesso imprevisi.

Si prendano i seguenti versi:

Dopo della fame nacque il bambino, dopo della noia scrisse
i suoi versi l'amante. Dopo l'infinito cadde la giostra
dopo la testata crebbe l'inchiostro. Caldamente protetta
scrisse i suoi versi la Vergine: moribondo Cristo le rispose
non mi toccare!...

(...)

...nacque

la figliola col cuore devastato, nacque la pena degli uccelli,
nacque il desiderio e l'infinito che non si ritrova se
si perde⁶².

⁶¹ *Ivi*, p. 339.

⁶² AMELIA ROSSELLI, *Poesie*, cit. p. 204.

Ecco solo un esempio di come la lunghezza invariante del verso risponda contemporaneamente ad una doppia esigenza: quella di dare un'idea di costanza attraverso la durata e, allo stesso tempo, di disattendere le aspettative di un orecchio abituato alla consueta fonìa dei versi canonici.

Se i versi della tradizione, infatti, quando più quando meno, danno gioco forza al discorso poetico un certo senso di armonia o – quanto meno – di unità, il verso rosselliano tenta di scardinare le *armonie prestabilite* per cercare una soluzione capace di assicurare una certa regolarità ma che sia comunque efficace nel mantenere le disarmonie. E il verso libero, probabilmente, non era troppo adatto a una scansione del verso dall'andatura che spesso e volentieri potesse richiamare all'orecchio le cadenze della filastrocca o del ritornello.

Nel caso preso in esame, invece, i versi si rincorrono come in una nenia che viene però continuamente “disturbata” dal rumore di fondo dei ripetuti *enjambement*; tuttavia, la riproposizione di questo espediente non sottopone il componimento al rischio di suonare in qualche modo farraginoso o pedante proprio perché il lettore percepisce il verso come una misura da colmare più che come qualcosa di ordinato in cui – come avviene nei versi canonici – suono e senso siano qualcosa di perfettamente integrato. Si capisce bene come, in una prospettiva come questa appena descritta, un uso smodato dell'*enjambement* faccia facilmente scivolare il verso nell'artificiosità e nell'affettazione mentre ciò non avviene nella misura rosselliana.

In essa, invece, si ritrovano le tracce di una versificazione che instaura una vera e propria lotta con il senso; si ritrovano, cioè, i resti di un procedimento attraverso il quale il senso primario – se così si può dire – viene superato ma non annullato da un senso successivo, cosicché infine, proprio come nella dialettica hegeliana, due entità diverse vengono superate ma trattenute in un che di alternativo a entrambe.

Proprio nei versi appena citati, è facile ravvisare come, a partire da quel “dopo” ripetuto più e più volte all’interno della poesia, si costruisca una sorta di struttura circolare in cui ogni cosa si ribalta nel suo contrario che però, a ben vedere, così contrario non è. Ma spieghiamoci meglio.

“Dopo l’infinito vi fu la giostra”, ossia *dopo l’infinito qualcosa di finito e quotidiano*, ma non potremmo interpretare anche come *dopo l’infinito astratto, ideale e irraggiungibile ecco l’infinito a portata di mano, quello circolare e, tuttavia altrettanto misterioso, che è vicino a noi?*

“Dopo della fame nacque il bambino”, è qui da intendere come *dopo il sacrificio venne la vita oppure come solo può esserci vita in quanto qualcosa che nasca già mutilo e affamato?*

“Dopo dell’inferno nacque il figlio bramoso di distinguersi”, è affermare la speranza di *un uomo nuovo capace di sollevarsi dalla massa dei peccatori* o un’illusione vana dal momento che *dopo l’inferno rinascerà ancora l’essere vanitoso, il competitivo angelo caduto che non ama nient’altro se non se stesso?*

L’agone che la Rosselli mette in atto è qualcosa di scandaloso proprio per questo: per il fatto di non avere alcun riferimento, per il fatto di non

essere in alcun modo risolvibile a favore di uno dei contendenti. L'oscena risposta di Cristo nei confronti della Vergine è proprio l'emblema di questa aporia: "non mi toccare"! Se nel Vangelo di Giovanni quel *noli me tangere* del Cristo risorto può stare a significare l'imperativo che gli umani non interferiscano con una realtà che li trascende e con la quale – da vivi – non possono entrare in contatto, cosa diventa in bocca ad un "Cristo moribondo"? Potrebbe essere l'invito a non entrare in contatto con la morte oppure significare la necessità che egli si separi da ogni contatto terreno per poter morire in pace. In entrambi i casi un controsenso, se è vero che Cristo è sceso in terra proprio per redimere con la sua morte (vista e *vissuta* dall'umanità insieme a lui) e se è vero che non è in pace che egli muore, ma in mezzo alle più atroci sofferenze.

In effetti l'intera raccolta *Variazioni belliche* ruota intorno al motivo della lotta con qualcosa di inafferrabile, lotta che – come cercheremo di dimostrare – è una lotta del desiderio con se stesso.

Desiderio continuamente rimandato, rinviato, forse eluso per essere ritrovato successivamente più forte di prima.

Tutto questo all'interno di un'opera che si poggia su una trama molto fitta di rimandi intratestuali che la Rosselli, come vedremo, ama sovrapporre e far interagire all'infinito. Creando, in tal modo, un vortice di senso che – pur costituendo un non facile banco di prova per l'interprete – mira a catturare il lettore con un gioco di spostamenti sonori e semantici che, nei suoi momenti più felici, raggiunge una potenza suggestiva che definiremmo quasi ipnotica.

«Calmati / e l'eroe che io ero diventerà la bestia che più nulla vuole. / Calmati e le scodelle dei poveri si riempiranno. Calmati / e le ventate in poppa separeranno la tua firma dalla mia»⁶³. In quell'anafora, in quel ripetuto "calmati" che rende quasi grottesco l'invito stesso che contiene, la coscienza dello scrivente è già in allarme; in apprensione per ciò che sarà dell'io e del reale, chi scrive ha bisogno di rivolgersi a un "tu" indefinito. È una strategia, una tattica per sfuggire ai richiami del mondo civile: in effetti non c'è nessun tu effettivo al quale rivolgersi, ma c'è solo un tentativo di sdoppiamento che lasci la possibilità alle due personalità contrastanti che abitano il soggetto che scrive di avere due esistenze separate. Calmati, ossia *calma la tua coscienza che mette pressione alla mia*.

Non essere un eroe, rinunciarvi, essere una bestia poetica, non la "bestia da stile" di pasoliniana memoria, bensì la bestia da scrittura in grado di non volere nulla, o meglio, in grado di desiderare solo la scrittura, di essere presa nel suo gorgo e lasciare ad altri tutto il resto. L'esatto contrario dell'esigenza pasoliniana, si direbbe. Infatti, se per quest'ultimo diventare una bestia da stile significa fare i conti con le aspettative della comunità letteraria dell'epoca e – eventualmente – prepararsi il passo successivo, ossia disattenderle per far entrare la realtà nella scrittura (anche scrivendo "brutta poesia"), per la Rosselli il discorso è molto diverso.

Tale diversità, però, non significa che essa stia dalla parte di una poetica del disimpegno. Si tratta, semplicemente, di un punto di vista alternativo che si lascia cogliere con strumenti differenti che non siano,

⁶³ *Ivi*, p. 206.

evidentemente, quelli della critica sociale (marxista e non) o della sociologia letteraria (goldmanniana e non).

Ci pare che in questo caso, sia più che rilevante il discorso lacaniano intorno all'istituzione dell'oggetto del desiderio. È Fulvio Carmagnola, studioso di estetica, a offrirci molteplici spunti per cogliere l'importanza di ciò che Lacan chiama *agalma* (Nota), anche in relazione ad altri concetti lacaniani di non facile esplicazione, soprattutto per quanto concerne un lavoro – il nostro – che non può addentrarsi più di tanto nelle questioni strettamente psicoanalitiche.

Seguendo il commento di Carmagnola a Lacan si legge che le accezioni del termine *agalma* sono diverse ed anche piuttosto differenti tra loro. Ciò che ci interessa ai fini del nostro discorso è che fra di esse troviamo quella di “oggetto parziale” e di “incarnazione immaginaria del soggetto”.

Nel primo caso, osserviamo come per *oggetto parziale* Lacan intenda qualcosa di destinato a restare nell'incompletezza e che quindi possa permettere al desiderio di non ripiegarsi su alcun oggetto che ne porti a compimento la spinta. «Esso rende impossibile la chiusura nella totalità della realizzazione dell'amore come rapporto totale esaustivo»⁶⁴ e mette in luce quanto in esso «ci sia d'immaginario»⁶⁵; tuttavia, proprio per questo esso è capace di fare emergere quanto di inclassificabile ci sia nel reale,

⁶⁴ FULVIO CARMAGNOLA, *Il desiderio non è una cosa semplice*, Mimesis, Milano, 2007, pp. 25-26.

⁶⁵ *Ivi*, p. 26.

ossia il fatto che il reale consista in quanto tale proprio in ragione di qualcosa che riesca a spezzarne la continuità. «L'oggetto parziale è letteralmente il frammento emergente, balenante, di un reale insopportabile»⁶⁶. In quanto “incarnazione immaginaria del soggetto”, inoltre, l'*agalma* elude la logica identitaria del «questo sei tu (*tat twam asi*) del soggetto» che «alla fine si ritrova come mancanza, trova il suo essere, al di fuori dell'illusione, come essere di mancanza»⁶⁷.

Ci sembra opportuno, a questo punto, riprendere i versi della Rosselli per constatare quanto in essi sia presente un confronto con il reale che ne mette in luce tutta la discontinuità presente al suo interno. «Calmati e le scodelle dei poveri si riempiranno. Calmati / e le ventate in poppa separeranno la tua firma dalla mia»: siamo pienamente catturati nella falsa dialettica del desiderio.

In realtà è come se la Rosselli stesse dicendo al suo Alter-ego: *diminuisci il tuo desiderio di far presa sulla realtà e la realtà sarà come tu vorrai (i poveri mangeranno), così che il tempo, il vento del progresso possa soffiare e lasciare che ognuno di noi sia libero di vivere come vuole.* Sdoppiamento fra essere sociale e essere per se stesso, quindi. Contrapposizione fra una prospettiva di impegno e una di totale isolamento narcisistico ed egoista. In effetti, questa dialettica è monca, essa trascura un dettaglio decisivo: non c'è desiderio che non sia desiderio dell'Altro.

⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁷ *Ivi*, p. 30.

Sulla scorta di Lacan, infatti, sappiamo che il desiderio si costituisce in quanto il soggetto si trova a istituire se stesso come *pluralità*. Nella non sovrapposizione tra io ideale – l'immagine mentale dell'io per come esso si vede – e ideale dell'io – l'immagine di un io come riflesso distorto di un io reale che resta invisibile (Nota) –, il soggetto, infatti, cerca un Altro sul quale possa far scivolare il proprio desiderio (Nota Seminario XVII). Un Altro che, in qualche modo, desideri al posto suo.

Non dominando l'oggetto del proprio desiderio, il soggetto è quindi portato ad allontanarsene, a considerarlo non più solo come proprio: pensarlo come *desiderio dell'Altro* lo costringerà, allora, a guardarlo attraverso una sorta di vetro, affinché l'oggetto possa conservarsi e continuare a esercitare la domanda di desiderio.

Ed è proprio grazie all'intervento dell'Altro che l'oggetto diventa irrepresentabile e sfuggente:

Il desiderio dell'Altro (...) di fatto non può mai essere accettato in quello che chiamerei il suo ritmo, che è al contempo la sua fuggevolezza. (...) È in proporzione di una certa rinuncia al fallo che il soggetto entra in possesso della pluralità degli oggetti che caratterizzano il mondo umano⁶⁸.

Articolato in questi termini, il desiderio del componimento rosselliano assume il carattere di qualcosa che l'io scrivente sposta su qualcun altro senza, tuttavia, poterlo togliere di mezzo.

⁶⁸ JACQUES LACAN, *Il seminario. Libro VIII. Il transfert. 1960-1961*, Einaudi, Torino, 2008, p. 256.

Perché questo altro virtuale non può che ritornare, non può non rimandare – a sprazzi e a frammenti – l’immagine stessa della poetessa: «Calmati e avrai il vento in poppa e le tue parole fresche / di verginità rimeranno con nuova gentilezza. Parola mia / che tutta la stanchezza ora si rifà ai poveri (...)»⁶⁹. Separare le due firme, allora, non sarà nient’altro che legarle indissolubilmente, come è facile indovinare da quel “rimeranno” che non può essere rivolto ad altri che alla poetessa stessa.

Nel versificare della Rosselli, prospettive divergenti non vengono separate ma tenute insieme in una folle compresenza di opposti. Il desiderio, anche il desiderio amoroso, non sfugge a questa logica. «È la tua lampada che non s’illumina / fuori della mia mastodontica visione / che m’imbratta così di colore!»⁷⁰: anche qui, infatti, quello che sembra essere irrilevante, quasi misero rispetto ad una “mastodontica visione”, riesce ad assumere ben altra rilevanza.

Quella lampada, che con ogni probabilità possiamo interpretare come la persona amata, allora non è così marginale se – pur essendo nulla la sua luce al di fuori di quella più ampia prospettiva – essa riesce a travolgere di colore chi scrive. Colore che viene dalla luce, è quindi l’impalpabile che si fa materia, come l’amore di qualcuno diventa sintomo in chi è amato (*se tu mi ami – per questo amore che mi dai – io ‘sento’ di poterti riamare*).

⁶⁹ AMELIA ROSSELLI, *Le poesie*, cit., p. 206.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 247.

Ma, oltre alla persona amata, quella lampada è *la poesia* stessa; poesia che dà la sua luce solo all'interno di una visione che senta il bisogno di allargarsi, di abbracciare altro, di vedere tutto il visibile.

Ecco che ritorna la *bestia poetica* di cui parlavamo prima; se per Pasolini, prima citato, fare poetico non può essere in alcun modo svincolato rispetto ad un'esigenza politica e sociale che ha bisogno di essere "programmata", per la Rosselli questa esigenza è tutta interna e coestensiva al gorgo della scrittura al quale prima si era accennato. È solo la lampada poetica che restituisce le cose alla loro materialità, è solo essa che rende praticabile ogni astrazione, è solo attraverso di essa che le visioni "altre" di un mondo variegato diventano traccia viva e sgocciolante sul corpo di chi scrive.

Essere una belva significherà, allora, non abbandonarsi a un vitalismo di stampo tardo ottocentesco bensì essere capace di convogliare discorsi differenti (politico, sociale, critico, poetico, estetico) all'interno dell'orizzonte della poesia, saltando però a piè pari qualsiasi intenzione di programmaticità e facendo leva su una fondamentale ambiguità: quella di una parola poetica che viene continuamente riscritta, ossia ripetuta e modificata in forza di minimi aggiustamenti, di scarti infinitesimali che, tuttavia, riescono a rendere la parola poetica indecifrabile. Essa rima con nulla eppure lancia i suoi strali verso il mondo intero, confondendo i linguaggi e scoprendo immagini dietro immagini come in un caleidoscopico montaggio surrealista⁷¹.

⁷¹ Proprio in relazione a quanto detto si veda quanto afferma la Fusco: «Nella Rosselli vi è un *doppio movimento simultaneo*: il lasciarsi trasportare dalla sregolata visione che le attraversa la

«Contiamo infiniti cadaveri. Siamo l'ultima specie umana / Siamo il cadavere che flotta putrefatto su della sua passione / La calma non mi nutriva e il solleone era il mio desiderio»⁷².

Quel *flotta* (involontario, inappropriato?) non sappiamo se sia un lapsus per *fluttua*, tuttavia esso, pur riuscendo a evocare il galleggiamento degli “infiniti cadaveri” per consonanza con quel termine più prevedibile, ha il merito di rafforzare l'immagine di morte e sfacelo nonché quello di riuscire a mantenere nell'ambito del *plurale* (essendo la flotta è una moltitudine di navi) il “cadavere” ora nominato al singolare.

Inoltre, esso è quasi identico al termine *lotta* che si sfiora idealmente con quella “passione” citata poco dopo; e allora la “calma”, quella che con ogni ragione sarebbe potuta essere la calma della morte e della rassegnazione, arrivando scompagina invece gli schemi, rivelandosi essere qualcosa di estraneo e da abbandonare; mentre tutto, adesso, guarda a favore di quel solleone che si staglia – a questo punto – con una potenza quasi pittorica sopra un mare che non è più piatto specchio d'acqua funebre, ma è diventato organismo vivente in cui i vortici del desiderio guardano verso l'astro inarrivabile.

mente e il costruire esattamente la visione stessa attraverso la lingua. Nella psicologia cognitivista di Piaget si parla di una sfasatura temporale tra l'acquisizione della componente dell'immagine e quella della parola: la seconda richiede una maturazione più lenta rispetto a quella dell'immagine. Potremmo dire che il sistema semantico dei testi rosselliani sembra reggersi, almeno in parte, su un apparato testuale costruito attraverso la scomposizione-trasformazione segnica di immagini mentali: una traslazione della figura mentale in segno verbale, che diviene contemplazione dell'immagine mentale stessa o, usando un'espressione di Novalis, una sorta di “contemplazione creatrice”». E più avanti: «I testi della Rosselli creano delle immagini che, al di là di qualsiasi processo di simbolizzazione, sono capaci di produrre da sé effetti che equivalgono a un “colpo fisico”» (FLORINDA FUSCO, *Amelia Rosselli*, cit., p. 84 e segg.).

⁷² *Ibidem*, p. 201.

Ecco un esempio in grado di mostrare tutto il potenziale della poesia rosselliana; un potenziale di immagini non date una volta per tutte ma che, invece, si fissano progressivamente attraverso un processo di continua mutazione. Per cui, diremmo che il risultato non è mai dato una volta per tutte, ma assomiglia a ciò che Walter Benjamin nei *Passages* chiama “immagine discontinua”:

Immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione (...) immagine è la dialettica nell'immobilità (...) la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione di ciò che è stato con l'ora (*Jetzt*) è dialettica: non è un decorso, ma un'immagine discontinua, a salti. – Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche)⁷³.

Tale genere di immagini non è forse in stretto rapporto con quanto si è detto a proposito del desiderio? Infatti è proprio della dinamica del desiderio di posticipare, dilazionare, non consumare tutto e subito, ma – al contrario – rendersi “fruibile” da più angolazioni diverse, tanto che, come ha mostrato la psicoanalisi, l'oggetto del desiderio può, a seconda del momento, assumere apparenze differenti.

È bene ribadire, però, che il fine di questo lavoro non è quello di interpretare la poesia della nostra autrice in chiave psicoanalitica, bensì di affermare che spesso – nei suoi componimenti – si ritrova un andamento molto simile a quello in atto nei meccanismi del desiderio. Una poesia che

⁷³ WALTER BENJAMIN, *Parigi, capitale del XIX secolo. I “Passages” di Parigi*, in *Opere di Walter Benjamin*, a cura di G. Agamben, Vol. XI, Einaudi, Torino, 1986, p. 598.

chiameremo quindi *desiderante* non in virtù di un fine (inesistente in poesia), ma in ragione di un modo di articolarsi dal quale scaturiscono prospettive inedite per accostamento di elementi eterogenei.

Proprio quanto avviene con il desiderio – capace di costruirsi il proprio oggetto con quanto l'inconscio mette a disposizione di volta in volta; motivo per cui, lo stesso oggetto non sarà il medesimo in situazioni diverse, dovendo tuttavia rimanere identico per far in modo che la differenza possa esser percepita *in quanto tale* (in quanto differenza) al di là dell'oggetto che la evoca.

Un discorso piuttosto complesso che il ricorso al lavoro di Carmagnola citato in precedenza ci aiuterà a chiarire:

Il luogo delle essenze sembra essere il luogo del “fra” i segni, la cui purezza consiste nell'apparizione di questo aspetto puramente relazionale. L'essenza insomma non è l'idea che anticipa da sempre il corrispettivo oggetto sensibile ma solo una differenza, la “Differenza ultima e assoluta” che appare in un oggetto sensibile *ma che non gli appartiene*. E che per essere compresa deve staccarsi da quell'ultimo residuo materiale – i segni sensibili, la persona amata, la circostanza concreta che affiora nel ricordo – per ripetersi “attraverso una scia di autoripetizioni”⁷⁴.

Il “fra” della poesia della Rosselli è proprio questo luogo interstiziale nel quale le immagini non sono più quello che sembravano e, tuttavia, non hanno ancora completamente acquisito una forma nuova. Il cadavere non è più qualcosa di assolutamente inerte, ma non si è ancora ben compreso cosa possa nascere da quella che era una calma feroce. Eppure, un movimento

⁷⁴ FULVIO CARMAGNOLA, *Il desiderio non è una cosa semplice*, cit., p. 66.

c'è stato, un briciolo di energia è stato instillato impercettibilmente tra quella “flotta” di corpi senza vita.

«Ma / le lastre del mio desiderio s'infiammavano moleste / e la notte scendeva rapidamente nella sua tetraggine / conviviale»⁷⁵; non si tratta qui, ancora, dell'estremo tentativo di mettere in versi una condizione di prigionia? Prigionia del proprio spirito in quanto incapace di un desiderio “sano” e “accettabile”; prigionia all'interno di un mondo con il quale non si condividono riti e con il quale non si hanno affinità di sentimento. È, quindi, sottoscrivibile appieno l'interpretazione della Fusco quando afferma che in *Variazioni belliche*⁷⁶ «l'io è un io plurale e in guerra con se stesso. Non vi è cioè una soggettività unica e intera che esprima una singola posizione».

Tuttavia, è bene ricordare che non si tratta di un lamentoso procedere verso un oscuro destino, una rassegnata processione di immagini tutte segnate dal marchio di un io in rovina. Se l'io è qualcosa di rovinoso, è proprio perché è vana ogni riduzione a un solo punto di vista, a un'unica direzione, a una “singola posizione” appunto. E allora sarà lo stesso tarlo di questa plurivocità a salvarlo dal fatalismo e dalla disperazione.

Sempre sopraggiungerà l'immagine che sarà capace di rompere ogni schematismo prefissato e di reintrodurre il discorso della poesia, che è poi – e abbiamo cercato di evidenziarlo a più riprese in questo paragrafo – il discorso del desiderio e dell'infinita ripetizione.

⁷⁵ AMELIA ROSSELLI, *Le poesie*, cit., p. 222.

⁷⁶ È la raccolta della quale ci siamo occupati in questo paragrafo, seppure in nota si sia fatto riferimento all'edizione Garzanti dell'intera produzione poetica di Amelia Rosselli che ingloba quindi, anche *Variazioni belliche* (1964).

Un tema fra tutti, che si ripete con cadenze a volte quasi ossessive nel corso di *Variazioni belliche* è sicuramente quello della notte. «Dopo la notte cadde l'intero sostegno del mondo» (204); «Fra le stanze che oscuravano la mia viltà ve n'era una che rimbombava: era la notte» (209); «Io stendevo nella notte lunghi fili / di ragno alla tua porta» (267); «Sul comignolo riposa la notte annegata nel suo proprio splendore / di olocausta» (286); «La stanchezza riposava su due guanciali e la notte era una olocausta molto vicina alla pazzia... / (...) / ...Ma sciupavo i miei verd'anni / con la mucosa sempre aperta» (305).

Appare chiaro, però, che fin da subito essa, la notte, è vista e vissuta come qualcosa di vivo, qualcosa che è capace non solo di cambiare la percezione delle cose, ma di intervenire addirittura sulle cose.

E la posizione di Amelia Rosselli, in questo senso, sembra più che limpida; non contrastare la notte portatrice di fantasmi, ma – al contrario – assecondare le *esigenze* che essa porta con sé. Non contrastare il flusso della tenebra, però, non è esercizio che possa farsi in punta di piedi, con la mente vigile, ma – al contrario – necessita di un abbandono totale, al di là della coscienza e al di fuori dei normali metodi di *navigazione*.

Procedere a tentoni nella notte sarà allora coinciderà con il massimo stupore e il massimo desiderio: il desiderio che non conosce il proprio oggetto, che, anzi, ha gettato un velo di oscurità su tutti gli oggetti per ridare loro un nuovo nome.

Rinominare le cose, fare delle parole delle entità irradianti, accettare il rischio del procedere senza bussola, ecco il ruolo della poesia all'interno del labirinto di *Variazioni belliche*. Rimanere “con la mucosa sempre aperta”, accettando la vicinanza della pazzia, della sofferenza e del crollo totale: «La porta del dolore s'apriva. Senz'occhi prevedevo / il disastro» (326).

In chiusura di raccolta, nel passaggio attraverso la tenebra la Rosselli riesce a dare un nome al proprio desiderio; il nome è quel “tu” indefinito che avevamo incontrato all'inizio di *Variazioni belliche* e che adesso ritorna prepotentemente.

Un “tu” che resta nell'ambiguità, sulla soglia fra reale e immaginario, proprio come nell'ottica lacaniana di un inconscio che diventa creatore dei propri oggetti di desiderio: «Se per l'amore che ti porto tu sospiri non è / altro che il mio immaginare» (303).

Questo “tu” sarà allora l'oggetto sconosciuto, il tesoro nascosto, l'*agalma*, *das Ding* (la Cosa) – che Lacan riprende e riformula a partire da Heidegger –, ciò che è sempre coperto dal un velo ma che, tuttavia, rende inutili tutti i veli, l'inconoscibile che è lì, davanti agli occhi, da sempre, ma è come se non fosse mai stato, come se fosse la prima e l'unica scoperta di un Io che si affida al desiderio valicando le trappole della conoscenza sensibile e della razionalità cartesiana.

«Cieca rimasi / dalla tua nascita e l'importanza del nuovo giorno / non è che notte per la tua distanza. Cieca sono / ché tu cammini ancora!» (333); finalmente cieca, diremo allora, finalmente ricca di quella visione che non

rappresenta più nulla se non il proprio persistere nonostante tutto,
nonostante i miraggi della luce e gli specchi della realtà.

2.2 Il verso ininterrotto di Calogero. L'Altro al di là di ogni sguardo

Entusiasmo e passione, in poesia, non sono dei sentimenti, bensì degli effetti e come tali vanno considerati. Non sarà di nessun valore tenerne conto nella misura in cui essi appaiono essere “sentiti” dall’autore – questo ci sembra ovvio. Meno ovvio è il rapporto che spinge il lettore di poesia ad affermare “qui c’è della passione”, “qui dell’entusiasmo”, “qui è chiara l’esigenza di scrivere dell’autore”, e così via. Se può essere d’aiuto il *contenuto* vero e proprio dell’opera in questione, non meno importante sarà, però, il *modo* in cui tali contenuti acquistano una evidenza scritta. Nella poesia di Calogero tale evidenza corre spesso il rischio di passare in secondo piano a causa di una certa difficoltà di lettura e di interpretazione, cosicché – il più delle volte – piuttosto che intraprendere un’analisi che possa fare luce sulle tensioni presenti nella sua versificazione, si preferisce dare conto semplicisticamente dei toni generali, nonché *contenutisticamente* dei temi trattati.

È, tuttavia, necessario fare uno sforzo per tentare di allargare l’orizzonte della lettura verso una prospettiva che, pure cercando di fornire un quadro ampio della poesia di Calogero, proceda nell’impegno di articolarne alcuni nessi rispettandone la complessità, pena – come si è accennato – il rischio di una interpretazione statica che, anziché tentare di

schiudere l'accesso ad un mondo quanto mai ricco e articolato, non farebbe altro che imprigionare il verso calogeriano in formule stereotipe quali: *neorfinismo*, *poesia metafisica*, *toni ossianici* e oltre di questo passo.

In questo paragrafo, ci occuperemo delle connessioni che legano strettamente l'immaginazione di Calogero a un modo di scrivere e fare poesia intimamente connesso a una prospettiva che ha come centro il desiderio. Ma occorre, innanzitutto, fare delle precisazioni per sgomberare il campo da alcuni dannosi equivoci che potrebbero crearsi.

È sin dalla filosofia greca che la facoltà dell'immaginazione è oggetto privilegiato di analisi filosofiche che, giocoforza, si ricollegano molto da vicino all'estetica e alla teoria della letteratura. Non è, perciò, un caso che ce ne offra una panoramica Jean Starobinski nel suo *La relation critique*, in un paragrafo intitolato proprio *L'empire de l'imagination*. Nonostante la diversità delle teorie che si sono susseguite nel corso dei secoli, appare cifra comune l'accostamento di tale facoltà con una certa ambiguità di visione.

Se essa può essere definita come «un pouvoir d'écart grâce auquel nous nous représentons les choses distantes et nous nous distançons des réalités presentes»⁷⁷, bisogna comunque tenere presente – scrive il critico svizzero – che «l'imagination la plus délirante conserve toujours une *réalité propre*»⁷⁸. Ma, pur connessa a una realtà che è la realtà degli stati psichici del soggetto, essa – da Aristotele a Sartre – conserva il carattere di

⁷⁷ JEAN STAROBINSKI, *L'Œil vivant II - La relation critique*, Gallimard, Paris, 1970, p. 174.

⁷⁸ *Ibidem*.

qualcosa che tende a far scomparire i segni del proprio passaggio. Per il filosofo greco, infatti, essa ha a che fare con una sorta di autonomia e spontaneità, una luce propria con la quale l'immagine si impone agli occhi dell'autore, che perde così ogni facoltà di decidere se accoglierla o meno (*De Anima*, III, III). Connessa alla senso principe, la vista, essa è una luce seconda che illumina le cose del mondo.

Per Longino è una *realtà quasi oggettiva*, in forza della quale, sotto l'effetto dell'entusiasmo e della passione, sembrerà di vedere davanti agli occhi ciò che si dice e sembrerà, inoltre, di porlo davanti agli occhi stessi di chi ascolta.

Sotto l'influsso di Platone, l'immaginazione sarà, invece, l'intermediario in grado di mettere in moto la *mimesis*; quest'ultima non può non essere subordinata all'attività immaginativa, cosicché la conoscenza che è appannaggio dell'opera artistica nasce proprio da essa, sebbene egli affermi a chiare lettere che l'immaginazione è un fenomeno transitorio. Né oggettiva, né ideale, essa è tuttavia un passaggio necessario affinché l'ideale artistico prenda forma.

Com'è facile notare, si tratta sempre – sebbene in questa sede chi scrive non si possa permettere una collazione completa delle troppo numerose posizioni teoriche – di qualcosa che ha a che fare con il confine del reale. Al di qua o al di là di esso, come ciò che è *quasi* lì, *quasi* oggettivo perché ciò che *fa apparire* qualcosa che prima non c'era; oppure ciò che, pur non avendo una consistenza ontologica, ha un ruolo

fondamentale alla predisposizione di quella conoscenza per effigie che si riscontra nella fruizione dell'opera d'arte.

Ebbene, se ci atteniamo alla lettera a queste definizioni, possiamo dire che la poesia di Lorenzo Calogero è fondamentalmente poesia d'immaginazione. Ovviamente, ogni poesia lo è in qualche misura, ma ciò che qui si vuole mettere in luce è la particolare consistenza immaginifica – una *grana* tutta peculiare potremmo dire sulla scorta di Barthes – del verso del poeta calabrese, che fa oltremodo leva su un impiego delle immagini del tutto originale. Egli, come vedremo, distante da qualsiasi influenza surrealista, non è mai in cerca dell'immagine che oltrepassi le altre per esuberanza o eccentricità ma, al contrario, procede come per una sorta di accumulazione.

In Calogero, infatti, l'immaginifico scaturisce attraverso una certa insistenza sul tasto dell'improbabile: egli dispone una dopo l'altra immagini insolite, opera traslazioni di senso, fa uso di sinestesie e sintassi disarticolata. Tutto questo però, attraverso una particolare tecnica di *differimento* del senso e di *monotonalità* che cercheremo di spiegare in modo più approfondito qui di seguito.

Abbiamo qui usato di proposito il termine *immaginifico* proprio in opposizione a quel *metafisico* sul quale hanno troppo – e superficialmente – insistito quei pochi critici che si sono anche fuggacemente occupati dell'opera poetica del calabrese⁷⁹.

⁷⁹ «Calogero's works, most effectively in short compass, producing a species of metaphysical (or existentialist) snapshot...» (FRANCIS GOLFFING, «Books Abroad», Vol. 31, N. 2 (Spring 1957), University of Oklahoma Press, p.191).

Metafisico, così come ermetico, è però un termine che non si addice molto alla versificazione di Calogero; una tendenza metafisica, infatti, presuppone una disposizione che – vedremo – non è quella del nostro. Senza tirare in ballo i grandi metafisici d’oltremarica (John Donne su tutti), ci basterà osservare quanto nella poesia metafisica sia essenziale il riconoscimento di una *direzione*; non solo una tendenza a superare i confini dell’umano e della cosiddetta realtà – in questo senso, infatti, la poesia è *tout court* metafisica – ma la fede in un senso ulteriore che, quand’anche sconosciuto, deve essere presente. Un senso secondo che appartiene a ciò che circonda l’uomo e che supera le apparenze, il senso comune e la prosaicissima limitatezza del visibile.

Ebbene, in questa accezione, non c’è poeta meno metafisico di Calogero; certo, è facile confondere la sua ricerca poetica con un afflato verso un misterioso al di là, verso una sorta di *status* in cui le cose, finalmente liberate dalla loro ombra, ci parleranno mostrandosi per come *veramente* sono, ma vedremo nel corso della nostra analisi quanto poco, in effetti, il vero volto delle cose interessi al nostro autore.

E, a proposito di ombra, ci sembra d’obbligo ricordare i versi di un altro grande poeta di lingua inglese, un contemporaneo stavolta, che può essere certamente annoverato in una linea poetica, se non figlia, quanto meno molto prossima all’influenza della poesia metafisica; si tratta di Thomas Stearns Eliot. «Tra la cosa / e la parola / cade l’ombra» si legge in *Four Quartets*, e sembrerebbe l’inizio di un manifesto di poetica che – a prima vista – ben si potrebbe adattare al caso Calogero. Eppure, l’ombra

eliotiana è qualcosa che il poeta non accetta passivamente, alla quale non *si affida* vedendo in essa qualcosa di fecondo; piuttosto, egli – prendendo atto che nessuna parola renderà quell’ombra maggiormente comprensibile – inventerà il concetto di “correlativo oggettivo”; certo, pur sempre un esercizio di parola, ma una parola che rischiarà, e rende meno fosca quell’ombra in forza – e lo spiega benissimo Luciano Anceschi – di una scintilla che trae il suo potere direttamente dal *sensibile*⁸⁰.

L’interpretazione anceschiana della poesia di Eliot ci offre una valida specola per tentare di avvicinare, sebbene in termini molto differenti, l’impostazione della poesia di Calogero.

Se Eliot, abbiamo visto, è colui che inventa una maniera del tutto originale di coniugare *intelletto* e *senso* dentro un programma poetico che – e in questo ci sia concesso di dissentire da Anceschi – comporta *naturaliter* una presa di posizione filosofica, l’autore di cui ci si sta occupando in

⁸⁰ «Ma, ritornando a Eliot, egli articola, nel modo più conveniente a tutti gli aspetti dell’arte, la sua nozione di *immaginazione creativa*: e, nel definire i modi secondo i quali si determina «la *pressione* (*pressare*), per così dire, sotto cui avviene la fusione» immaginativa precisa la formula più ampia della sua legge estetica nella dottrina della «correlatività oggettiva», per la prima volta proposta nello scritto *Hamlet and his Problems*. Qui è definitivamente affrontata la teoria del rapporto, come si sarà notato, particolarmente interessante per il poeta, tra *intelligenza* e *sensibilità*, per cui l’attività artistica consiste nel trovare ad ogni pensiero particolare o particolare emozione che si vuole esprimere una serie di oggetti, una situazione, una catena d’eventi, che ne sarà la formula, cosicché, quando sian dati i fatti estremi, che devon concludersi in un’*esperienza sensibile*, il pensiero e l’emozione siano immediatamente richiamati. Per questa via Eliot dà nuova intensità e acutezza al sentimento dell’immagine, e, liberato il poeta da ogni personale «filosofia», col dare alla sensazione vigoria morale di figure intellettuali, e ai pensieri calde fibre sensibili, propone, con osservanza e rispetto convenienti alla purezza estetica, l’idea del poeta come di colui che esprime in modi di *visione* (e qui non c’è nemmeno bisogno di dire che la poetica di Eliot non ha nulla a che vedere con l’esoterica idea dell’*artista come visionario*), il pensiero del suo tempo *qualunque esso sia*. [...]. Ed è chiaro anche come questa nozione sia strettamente legata a quella, cui s’è accennato, dell’*allegoria*, che, poi, col sempre più risoluto avvicinarsi, dopo la conversione, alla dottrina di Dante e alla metafisica di Donne, prenderà, in secondo tempo [...] primaria figura nel pensiero di Eliot» (LUCIANO ANCESCHI, *Poetica americana e altri studi contemporanei di poetica*, Nistri-Lischi, Pisa, 1953, pp. 60-61).

questo paragrafo impiega la sua vena poetica attraverso mezzi del tutto differenti.

Il modo eliotiano viene definito – sempre nell'appassionata interpretazione di Anceschi – come qualcosa in cui «momenti di rappresa e come raggrumata violenza immaginativa si alternano a distese pause discorsive, nell'aspirazione (...) ad una sensibile quiete»⁸¹.

Osserviamo, ora, come per la poesia di Calogero si tratti, al contrario, di sottrarsi alla distinzione, di cui poco sopra si è fatto cenno, fra *sensò* e *intelletto* per inseguire un'aspirazione, invece, a creare un tipo di versificazione che, tanto più raggiunge il suo scopo quanto riduce al minimo essenziale gli scarti e le deviazioni da un "tono" unico.

«E nel tuo viso cerco / una nuvola che dorme / come questi raggi proni / che s'intersecavano a raggiera / un dì colla luna e coll'anima dei fiori»⁸²: ecco qualche verso che ci sembra esplicativo del *modus operandi* calogeriano.

Procedere da una cosa all'altra, da un'immagine impossibile (o improbabile) all'altra come a voler ridurre al minimo le influenze dell'intelletto vigile per creare un effetto di immagini a cascata. Tuttavia, ci sentiamo di dire che non si tratta di mero decorativismo bensì della necessità di lasciar lavorare al massimo delle sue possibilità quello che

⁸¹ *Ivi*, p. 66

⁸² LORENZO CALOGERO, *Ma questo...*, Ed. Maia, Siena, 1955, poi in *Opere Poetiche, Volume secondo*, Lerici, Milano, 1966, p. 9.

Giordano Bruno chiamava l'insieme dei sensi interni, l'immaginazione appunto⁸³.

Lasciar lavorare l'immaginazione è in Calogero lasciare che si ascolti il rumore del salto dal particolare al particolare, lasciando a zero la manopola della *coerenza del sistema* – al polo opposto, in questo senso troveremmo poeti anche molto diversi come Leopardi o Valéry – e della gravidanza filosofica. Paradossalmente, pur se la poesia di Calogero offre il destro a interpretazioni filosofiche (o, al minimo, filosofeggianti), egli è distante anni luce da una visione filosofica del suo lavoro di poeta. Una “nuvola che dorme” sul viso dell'amata – leggiamo –, un'amata non identificata, forse inesistente; infatti, non è lei il soggetto, ma soltanto il territorio dove si cerca quella nuvola; e non di un vero sonno si parla, quindi, ma di un sonno immaginato, che è reale tanto quanto il solo il tentativo di tradurlo in visione.

Persino i “raggi” sono “proni”, raggi anch'essi indefiniti, che non partono e non arrivano da nessuna parte. Di essi ci viene detta solamente la loro intersezione, che è movimento continuo, “raggiera”, riproposizione di un ciclo; anche il tempo non ha sostanza – “un dì colla luna e coll'anima dei fiori” –, ma di che giorno si tratta? Ed è un giorno singolo, unico, irripetibile oppure è un giorno che, avendo *durata*, è la singolare ripetizione di un giorno che non muore?

⁸³ «Pour Giordano Bruno (...) l'imagination n'est pas l'un des sens intérieurs, mais désigne l'ensemble des sens intérieurs. Elle n'est pas seulement reproductrice et combinatoire: elle est le principe du jugement appliqué au *particulier*, elle est source vivante de formes originales, principe de la fécondité infinie de la pensée: *sinus inexplebilis formarum et specierum*» (JEAN STAROBINSKI, *L'Œil vivant II - La relation critique*, cit. pp. 184-185).

Ebbene, la particolarità della poesia di Lorenzo Calogero ci pare abitare proprio nella capacità di mantenere questa sorta di vaghezza – una ripetuta, continuata, estenuata vaghezza – all’interno, però, di un panorama di immaginazione che riesce a costruire nessi sempre nuovi facendo un uso del particolare – le piccole cose quotidiane – ogni volta inedito.

La sua poesia è un irriducibile tentativo di superamento delle coordinate che dominano la realtà; un oltrepassamento del «grido disperato del tempo»⁸⁴ attraverso la creazione di uno spazio non euclideo, a più dimensioni. È proprio ciò che sembra venire fuori da questi versi colmi di una speranza antica e di una premurosità quasi infantile: «Tu soffri gli arsi richiami / che ti manda dallo spazio / un effluvio verde e tracci / gli aspri rami della vita nel silenzio / in un gomito che si perde»⁸⁵.

Il reale non dà direzione, non offre appigli, e la poesia non può non adeguarsi a questo spaesamento; e vi si adegua mettendo l’uomo e le cose laddove non ci si aspetterebbe, suggerendo collegamenti inusitati per poi contraddirli un attimo dopo, lasciando che un aggettivo produca istanti di perplessità e di smarrimento.

«Rovina e frana l’erba del tempo / e vagano mani ombrose»: in soli due versi due scarti – scarti ben nascosti, dissimulati, ammantati di un’aura surreale sono nascosti fra le pieghe di una supposta scrittura meccanica.

⁸⁴ LORENZO CALOGERO, *Ma questo...*, cit., p. 16

⁸⁵ *Ivi*, p. 14.

Ebbene, la scrittura di Calogero meccanica non lo è per nulla. Piuttosto, si parlerà di sottili *antinomie*.

L'erba è, infatti, strettamente connessa a un'idea di leggerezza, trattandosi di una superficie morbida e accogliente; è, quindi, il solo fatto che essa venga fatta franare, di già un paradosso. Frana ciò che è pesante, duro, la roccia che si sgretola e fa male, frana propriamente ciò che ha un peso, mentre l'erba ne è praticamente priva.

L'ombra del secondo verso citato, poi, ci offre un richiamo alla maestosità frondosa dell'albero; qualcosa che si innalza sì, ma proprio in funzione di un radicamento forte, irrinunciabile, alla terra. E invece qui si tratta di un'ombra volatile, affidata al capriccio di mani che vagano senza puntelli, senza alcun riferimento fisso. Gli opposti vengono tenuti insieme, ancora di più, essi vengono saldati in una sola immagine che riesce a farsi portavoce di suggestioni impensate.

Ci sembra particolarmente adatto, nella fattispecie, l'aggettivo "impensate" poiché esso rende l'idea di una poesia che non dà mai l'idea dell'artificio, una poesia in cui la novità non nasce da un esercizio di ricerca spasmodica della giusta immagine, ma – semplicemente – da un'attitudine ad accogliere ciò che viene. È quella che abbiamo chiamato la monotonalità di Calogero, il suo stile piano nonostante il rischio di manierismo portato dall'*insolito* presente nei suoi versi.

Leggiamo: «vergini di fumo in sonno / ali un riverbero spento / sono d'un albero corrotto» (pag. 21); e, poco dopo: «ali vergini di puro fumo in sonno / su lande solitarie oscillano, puri fiocchi / aperti ai tuoi sogni

divengono» (p. 23). Ancora, «uccelli audaci dalle ali voraci / sulle spine brucano la quiete del sonno» (p. 37); «vergini / variegano le nude ciglia del sonno» (p. 38); «una lettiga avanza a guisa di rondine» (p. 39); «gioie senza voglie... / (...) / nell'unico sorriso che il sonno della morte / pensosa talvolta addolora» (p. 46).

Il sonno/ sogno di Calogero è volatile, è un uccello, sfarfalla come ciglia, fiocca, si libra, ritorna, si muove continuamente. È un sonno imprevedibile, indefinibile, “un sorriso” che “il sonno della morte addolora” – abbiamo visto –, e si noti che il verbo “addolora” è usato come un transitivo⁸⁶.

È un sonno che è un battito d'ali, che coglie sempre impreparati, che non appartiene a chi dorme, ma è simile al caso, può agire in qualsiasi momento.

È una porta invisibile verso un *Altrove* prossimo ma inavvicinabile. Del battito d'ali e del caso ha l'imprevedibilità, la capacità di sorprendere e di aprire le porte a una dimensione sconosciuta, tutt'altro che statica. Il sonno calogeriano è, al contrario, profondamente connesso alla mutevolezza: «la sagoma alata / quando una forma cresce / mutevole o s'addorme» (25). È rilevante, in questo caso, il fatto che i due verbi (crescere e addormentarsi) non siano in opposizione, nonostante la disgiunzione data da |o|, bensì strettamente correlati.

⁸⁶ Si legga: “Il sonno della morte addolora (colma di tristezza) quell'unico sorriso” (NdA).

Una correlazione intorno alla quale Calogero mette a conoscenza il lettore – rendendolo pienamente consapevole – soltanto sessanta pagine più avanti.

Io ti dico sì. Non s'increspa più
ratta velo onda felice alla spuma, annaspa
a una gentile burrasca non tanto tonda
quanto una liquida ala si sciupa,
e quando ella sia sospesa
al calmo riverbero dei quadri
al soffio fondo della materia
dov'ella è già desta o si muta⁸⁷.

Sono versi estremamente ambigui, soprattutto per quanto concerne l'esatto riferimento di quel doppio "ella". È solo attraverso una comparazione incrociata con il componimento cui si è fatto cenno prima che l'oggetto al quale si riferisce il pronome personale può essere chiarito; infatti, alla luce del confronto fra le due poesie, a che cosa esso può rimandare – in entrambe le occorrenze – se non ai due elementi *alati* che fanno da denominatore comune? Da una parte la "sagoma alata", dall'altra la "liquida ala"; entrambe provvisorie, vaga nella sua silhouette senza corpo una, senza forma ("liquida") e – per forza di cose – indefinibile l'altra.

⁸⁷ *Ivi*, p. 85.

Diventa, a questo punto, necessaria anche una seconda riflessione che nasce da un ulteriore messa a confronto di due segmenti precisi dei componenti appena citati. Si mettano in relazione i versi

«quando una forma cresce / mutevole o s'addorme» (25)

con

«al soffio fondo della materia / ov'ella è già desta o si muta» (85).

È proprio da un tale paragone che nasce la convinzione di chi scrive che la |o| calogeriana non abbia funzione oppositiva. La *prova a carico* che cercheremo di far emergere nella comparazione dei due versi potrà, forse, sembrare un ozioso esercizio di microanalisi del verso, ma ci sembra che proprio da esso si possano trarre alcune conclusioni di rilievo intorno alla poesia del nostro.

Innanzitutto, si noti la mancata separazione tra i termini *forma* e *materia*, ai quali ci si riferisce in maniera omologa tanto da renderli intercambiabili. In secondo luogo – ed è quanto più da vicino ci interessa –, la *forma/ materia* dei primi due versi o «è desta», oppure «muta». Il che vuol dire che muta soltanto in condizione di sonno, da dormiente, in uno stato – quindi – di passività.

Nei due versi successivi, invece, la *forma/ materia* o «cresce mutevole» o «s'addorme». Un totale rovesciamento della prima posizione, dal momento che qui il cambiamento si attua in stato di veglia, in

opposizione ad uno stato di sonno relegato – evidentemente – al dominio semantico della staticità e della immutabilità.

Il sonno di Calogero è una bestia a due teste, che fagocita i contrari e li rende intercambiabili. È l'incarnazione dell'*Alterità*, che per il poeta di Melicuccà viene così a combaciare con una sorta di dimensione in cui gli opposti diventano *compossibili*⁸⁸. È nel sonno che tutto avviene, l'attesa passiva così come il balzo dell'azione, il sereno soffio delle cose e la terribile ombra di morte che da esse promana.

«Aria diafana... / (...) / s'appanna sulle scogliere del sonno / che tu ghermivi per sentirti più accosta / più distante da me» (9); il sonno ha una patina opaca, che confonde i contorni delle cose, eppure è proprio in quella patina che si esprime l'esistenza nella sua più netta autenticità.

Nell'incessante lavoro, nel surplus d'immaginazione e d'esperienza che la materia del sonno impone, si può cogliere ciò che la nuda realtà non riesce ad offrire, ossi il sentimento di quella distanza che il contatto diretto con la realtà, di cui si è fatto cenno nel primo capitolo, aveva annullato. Il sonno e la veglia, la morte e la vita, così come – vedremo – il suono e il senso, saranno allora i poli all'interno dei quali Calogero riesce a giocare la partita che da una poesia che è, prima di ogni cosa, *vita* porta alla consapevolezza di un poetare per il quale è necessaria una costante

⁸⁸ «Come in uno stralunato racconto onirico, la poesia di Calogero sostituisce la logica binaria della realtà con una infinita compresenza dei possibili, o offre la propria fluidità immateriale come luogo di una precaria coordinazione spazio-temporale» (CATERINA VERBARO, I «*dialoghi muti*» di Lorenzo Calogero in AA. VV. *La poesia italiana del secondo Novecento: atti del Convegno di Arcavacata di Rende (27-29 maggio 2004)*, a cura di Nicola Merola, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2006. p. 393 ???).

applicazione. Il verso di Calogero si fa portatore non solo di un'istanza di prensione della realtà, ma apre verso interrogativi che investono, in prima istanza, il proprio stesso statuto di essere senziente.

Torniamo solo per un attimo a un riferimento che si era fatto nel corso del primo capitolo: «Ora so a memoria i suoni / nel cerchio che agevolmente sgorga»⁸⁹. Si era parlato di una sorta di memoria involontaria e del legame stretto – indissolubile, diremmo – che lega immagini della mente e dato reale nella poesia del nostro, fino a rendere indefinibile il confine – se confine c'è – tra questi due ambiti.

Ebbene, nella raccolta *Ma questo...*, di cui ci si sta occupando in questo paragrafo, non mancano ancora dei riferimenti alla figura del cerchio e della sfera⁹⁰. Nella poesia *Ora mobile punta* troviamo infatti: «...uno spicchio/ inumano di musica. Il cerchio è arduo. / (...) / ...L'occhio si spegne/ atono in un coro piegato»⁹¹; e più avanti, in *Dialoghi muti*, si legge: «Vedi! S'abbarbagliano i morti. / La sfera non è che un ritmo»⁹². Ancora è da sottolineare la duplicità delle figure di Calogero. Prima, abbiamo visto, dall'aprirsi del cerchio derivava uno sgorgare di suoni, suoni evidentemente familiari, già conosciuti tanto da essere tenuti *a memoria*. Il cerchio era la figura attraverso la quale il verso si apriva alla

⁸⁹ LORENZO CALOGERO, *Come in dittici*, cit., p. 6.

⁹⁰ Ricordiamo che le due raccolte sono state pubblicate a solo un anno di distanza l'una dall'altra, *Ma questo...* nel 1955, mentre *Come in dittici* uscì nel 1956. In entrambi i casi si tratta di raccolte di testi composti negli anni che vanno dal 1946 al 1952.

⁹¹ LORENZO CALOGERO, *Ma questo*, cit., p. 47.

⁹² *Ivi*, p. 88.

preensione; era il simbolo di una naturale e quasi ingenua protensione verso la cattura della realtà mediante l'apertura alla poesia.

Nei versi di *Ma questo...* più sopra citati, invece, è come se qualcosa fosse intervenuto a cambiare la posizione del poeta nei confronti dei suoi stessi versi, in rapporto alla sua propria capacità di poetare e di cogliere la realtà. Il briciolo di musica è diventato «inumano» e il cerchio si è fatto «arduo»; azzardiamo che si tratti di un vero e proprio annuncio meta-poetico. Calogero sta parlando della sua versificazione, sta accennando alla difficoltà di tessere trame coerenti e di intrecciarle nel tessuto del verso. È come se il poeta ci mettesse a parte della sua ricerca di un verso che – pur avendo già da sempre rinunciato alla scorrevolezza e alla facilità – possa trovare nel proprio *suono* la ragione stessa della propria esistenza.

In *Ma questo...* Calogero radicalizza, infatti, la coerenza del dettato e si impone una ancor più violenta sospensione dei nessi, non solo sintattici, ma neanche logici⁹³. Se in *Come in dittici* resisteva una seppur minima coerenza di figure ed erano rintracciabili alcune ricorsività che, proprio in forza della loro ripresentarsi, diventavano emblematiche, adesso la strada che conduce alla ricostruzione dei nuclei di senso è resa quanto mai ardua e accidentata.

⁹³ «...Il frutto maturo / in un canto s'inedia; si sfilaccia / nella matassa del cielo più aperto. / Per te ho scoperto la faccia / un liquido rossore e leva acuta / una gemma lucente la traccia» (p. 49); «Fuorviata a le tue dita / la notte entro una scaglia per lievità / ode gemere il vento oltre le soglie / della tua vita. Lanugine sangue rossa nelle vene e le tue chiome / oltre la porta. Le spoglie origliano / dentro il filo di paglia e il grano germina / un sol giorno dentro il paniere» (p. 51); «...Oh! tu sapevi / stagnarti dentro una cittadella / dallo zigomo alla gota, in un muro / di un puro raggio obliquo, dove come un poro / io mi riposo» (p. 53). Torneremo più in là su alcuni dei versi qui citati per cercare di spiegare il funzionamento di alcuni nessi a prima vista mancanti o arbitrari.

In questa fase è come se il poeta mettesse in mostra il suo immane sforzo di adeguare la propria ricerca poetica a qualcosa di sfuggente; come se egli affilasse la lama del proprio verso per riuscire a scavalcare la condanna del significato e a instaurare una sorta di ritmo interiore; qualcosa che – invisibile al primo impatto – si instilli lentamente nella percezione del lettore. È forse a quest'altezza che il Calogero più maturo esprime in tutta la sua potenza quel *versificare ininterrotto* su cui si è soffermata la critica.

Tentare di trovare il cerchio, raggiungere la circolarità coincide con la ricerca di un verso che – paradossalmente – non conclude. Il *suono* calogeriano è davvero quel *poco suono* che dà il titolo ad una raccolta giovanile. *Poco suono*, ossia un suono che non basta a se stesso, che non si barrica nella propria perfezione eufonica ma, invece, slitta, si schiude, si nasconde, si rompe e si ritrova continuamente. «Le chiomate sostanze stai a vedere. / Naufraghe chiome le adeguano / e la grande pace s'avvera»⁹⁴: la sostanza chiomata è ciò che, proprio come il verso, ha bisogno di un'appendice, qualcosa a cui appigliarsi, una continuazione (la chioma) di suono e senso, un prolungamento che cerchi una prosecuzione nel verso successivo.

La sostanza del verso, ci dice Calogero, è in realtà una non-sostanza, una non-autosufficienza. Non nel senso che esso debba tener conto di qualcos'altro al di là del proprio *funzionamento*, ma che il suo stesso funzionamento prevede un altro da sé, un Altro oscuro che piega il verso e lo riconduce verso un nuovo inizio.

⁹⁴ LORENZO CALOGERO, *Ma questo...*, cit., p. 47.

««Uno spicchio / inumano di musica. Il cerchio è arduo. / (...) / L'occhio si spegne / atono in un coro piegato» (47); ancora, anche in questo caso come in altri già accennati, si noti la continuità dell'asse semantico *suono-vista-morte* che si scambia le parti con l'altro asse ricorrente *suono-sonno-morte*. E ancora un'antinomia fra i due termini centrali degli assi: la vista dell'occhio e la non-vista del sonno; il razionale della veglia e l'inconscio di uno sguardo che si alimenta di immagini interiori.

I due poli della *vista* e della *non-vista* (quindi del sonno e del sogno) ci introducono nel complesso panorama delle dinamiche pulsionali così come viene sviluppato da Lacan sulla base delle analisi freudiane.

Nel suo discorso intorno ai processi interni che regolano la pulsione, Lacan sottolinea a più riprese l'idea che «ciò che è fondamentale, al livello di ogni pulsione, è l'andata e il ritorno in cui essa si struttura»⁹⁵. E spiega meglio tale affermazione chiamando in causa la doppia natura, attiva e passiva, che Freud assegna alla pulsione; la ripresa testuale di Lacan ci aiuterà – in questo caso – a capire meglio:

È notevole che Freud non possa designare questi due poli se non usando di quel qualcosa che è il verbo. *Beschauen und Beschaut werden*, vedere ed essere visto, *quälen un gequält werden*, tormentare ed essere tormentato. Fin dall'inizio Freud presenta come acquisito che nessuna parte del percorso della pulsione può essere separata dal suo andata-e-ritorno, dalla sua

⁹⁵ JACQUES LACAN, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 181.

reversione fondamentale, dal carattere circolare del percorso della pulsione⁹⁶.

Vedere ed essere visti, quindi, risultano essere due momenti di un movimento più ampio che – come vedremo poco più in là – sfocia in un terzo tempo che prevede l'apparizione di un elemento risolutore.

E proprio sul vedere e l'esser visti si concentra l'attenzione di Calogero all'altezza del componimento che si sta prendendo in esame. «Le chiomate sostanze stai a vedere» (p. 47); «l'arcuato vivere il sudato specchio / umido raccoglie, la morte in cui ti specchi» (48); «per te ho scoperto la faccia / (...) / una gemma lucente la traccia» (49); «dinanzi alla fossa d'un povero / i tuoi poveri occhi guardano. Si spinge / la grande vetrata glabra della notte» (51); «essere in traccia. / Una giovane virginea / nasconde la faccia» (52).

È un vero e proprio fuoco di fila che tratteggia l'apparizione di un che di inquietante e misterioso. Nascondersi è qui prolungare il tempo d'attesa affinché l'apparizione di questo qualcosa possa manifestarsi.

Qualcosa, o potremmo dire con Lacan *das Ding*, la Cosa che segna il limite del rappresentabile e che, quindi, fa il vuoto intorno a sé. Non solo di questo, però, si tratta, ma soprattutto di ciò che conduce dentro un ambito in cui l'inguardabile si palesa di fronte ai nostri occhi. È ciò che – mostrandosi – ci fa distogliere lo sguardo e, tuttavia, rende il nostro distrarci assolutamente inutile: la Cosa infatti si ripresenta come una

⁹⁶ *Ibidem.*

formazione eteromorfa i cui riflessi si propagano, senza via d'uscita, nella psiche⁹⁷.

È in questo vuoto, in questa mancanza di riferimenti che è possibile fare esperienza di quell'orrore supremo, di quella *non-vita* dentro la vita che ci attrae respingendoci e respingendoci ci tocca nei più oscuri recessi. Ciò che continua a *constituire problema* dopo che si è esperito l'orrore, ciò che resta, ciò che – pur essendo separato dall'Io – conduce l'Io verso una nuova libido: è ciò che Lacan chiama *lamella*. È il «mostruoso oggetto-libido “non morto”»⁹⁸, che mette l'individuo di fronte al vuoto della nuda esistenza deprivata di ogni sostegno simbolico⁹⁹.

⁹⁷ «La Cosa di Lacan non è solo la Cosa come vuoto localizzato nel vaso (secondo una metafora che Heidegger stesso reperisce nel *Tao te Ching*). L'essere della Cosa freudiana, ripresa da Lacan, non è solo (heideggerianamente) ciò che marca il limite della rappresentazione. E' questo, se si vuole, il carattere ermeneutico della Cosa, la sua eccentricità irriducibile rispetto alle immagini e al significante. In realtà il volto più scabroso della Cosa non è quello dell'irrappresentabile, non è quello (heideggeriano) del vuoto come custode della differenza ontologica della Cosa dall'ente, non è quello di ciò che sfugge alla rappresentazione (di ciò che non è un ente), ma quello di un vuoto che diviene vortice, "zona di incandescenza", abisso che aspira, eccesso di godimento, orrore, caos terrificante» (MASSIMO RECALCATI, *Le tre estetiche di Lacan in The Symptom. On line journal for Lacan*, Issue 6, Spring 2005).

⁹⁸ SLAVOJ ŽIŽEK, *Il soggetto scabroso*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003, p. 191.

⁹⁹ «Per illustrare la posizione di Edipo a Colono, Lacan la paragona a quella dello sfortunato signor Valdemar nella famosa storia di Poe; il protagonista, ucciso via ipnosi e poi risvegliato, implora la gente che osserva l'orribile esperimento: “Per Dio! – veloci! – veloci! – mettetemi a dormire – o, svelti! Svegliatemi! Svelti! – VI DICO CHE SONO MORTO!”. Quando viene svegliato, il signor Valdemar: “(...) non è più altro che una liquefazione disgustosa, una cosa che non nome in nessuna lingua, l'apparizione nuda, pura e semplice, brutale di quella figura impossibile da guardare in faccia che è sullo sfondo di ogni immaginazione del destino umano, che è al di là di ogni qualifica e per il quale il termine carogna è del tutto insufficiente, la totale ricaduta di quella specie di rigonfiamento che è la vita – la bolla si affloscia e si dissolve nel liquido purulento inanimato. È di questo che si tratta nel caso di Edipo. Edipo, tutto lo mostra fin dall'inizio della tragedia, non è più nient'altro che il rifiuto della terra, lo scarto, il residuo, una cosa svuotata di ogni apparenza seducente” (Lacan, *Il seminario. Libro II*). È chiaro che qui abbiamo a che fare con il regno “tra le due morti”, quella simbolica e quella reale: l'oggetto definitivo di orrore è l'istante emergere di questa “vita oltre la morte”, più tardi (nel *Seminario XI*) teorizzata da Lacan come *lamella*, l'oggetto non morto indistruttibile, la Vita priva di qualsiasi sostegno nell'ordine simbolico. (...) il

Oltrepassare il vedere e l'esser visti è il passo necessario per entrare in contatto con l'Altro; infatti, è sempre Lacan ad avvertire che, per quanto concerne la pulsione scopica, «lo sguardo è l'oggetto perduto, e improvvisamente ritrovato» e che «ciò che [il soggetto] cerca di vedere (...) è l'oggetto in quanto assenza. Ciò che il voyeur cerca e trova, non è che un'ombra, un'ombra dietro il sipario»¹⁰⁰.

E un'ombra è anche il soggetto calogeriano, quella «giovane virginea» che «nasconde la faccia»; non a caso ella si affaccia sopra il «grande lago dai grandi occhi mesti»¹⁰¹, specchio d'acqua sospeso tra le rive della vita primigenia e della morte. Oggetto inafferrabile e perturbante che crea lo stesso spaesamento di quella «grande vetrata glabra della notte»¹⁰² che, appena una pagina prima, rimanda alla medesima antinomia fra la *chiarità* e la *notte*. E si insiste, in queste pagine, sulle metafore acquatiche quando viene nominata l'«acqua fatua vana» e il «sudato specchio umido» che riflette «la morte in cui ti specchi»¹⁰³ (e quel «ti» è sempre rivolto alla figura femminile che in queste pagine diventa vero e proprio alter ego calogeriano).

«Sudato specchio», si è detto, e in questa espressione Calogero condensa il senso di qualcosa che – pur facendo parte del mondo

“resto indivisibile” che resiste all'integrazione nell'interfaccia appare come un resto terrificante di Vita “non morta” (...)» (*Ivi*, pp. 192-193).

¹⁰⁰ JACQUES LACAN, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 185.

¹⁰¹ LORENZO CALOGERO, *Ma questo...*, cit., p. 52.

¹⁰² *Ivi*, p. 51.

¹⁰³ *Ivi*, p. 48.

inanimato (lo specchio) –, porta su di sé un *indice* di umanità, il sudore appunto. Ma forse la soluzione migliore, in questo caso, non è la più semplice. Non sarebbe, infatti, più giusto affermare che lo specchio è capace di sudare proprio in quanto inanimato? Fatti i conti con Lacan e con l'interpretazione che Žižek dà del lacaniano *sinthome*, infatti, sembra proprio che Calogero condensi nell'immagine dello specchio il *surplus* pulsionale irriducibile al Simbolico che – ricordiamolo – per Lacan è costituito dal linguaggio. Ciò che non si pone all'interno del dominio del linguaggio e alla vita propria che il linguaggio ha di per sé (il Simbolico, infatti, agisce al di là delle singole volontà contingenti degli individui), non è forse esattamente quel *sintomo* che ci rende umani perché ci lega, paradossalmente, a qualcosa di profondamente estraneo?

Gli animali NON sono “creature”, nel senso preciso che NON sono fissati a un *sinthome*. (...) La “sottomissione” al *sinthome* non è un dispositivo culturale destinato a imporre un nuovo equilibrio all'essere umano sradicato che minaccia di esplodere in un eccesso selvaggio, bensì il nome di questo stesso eccesso: un essere umano (per diventarlo) perde le sue coordinate animali istintuali rimanendo fissato/bloccato a un *sinthome* inumano¹⁰⁴.

È in questo movimento che oltrepassa il vedere e l'esser visti, in questa temeraria condensazione di umano e inumano¹⁰⁵, di simile eppur diverso che Calogero mette in pratica quella singolare compresenza di elementi eterogenei che caratterizza la sua produzione di versi, rendendola

¹⁰⁴ SLAVOJ ŽIŽEK, *Politica della vergogna*, Nottetempo, Milano, 2009, p. 69.

¹⁰⁵ Si tenga presente che appena una pagina prima di far riferimento al «sudato specchio», Calogero parla di uno «specchio / inumano di musica» (*Ma questo...*, cit. p. 47, corsivo nostro).

simile a un lungo e ininterrotto tentativo di indovinare il viso dell'*Altro*; un tentativo che è anche ricerca di un equilibrio tra la seduzione di una sorta di *mantra* fatto di suoni e figure immaginifiche e la necessità di valicare la cortina del verso per intuire qualcos'altro che eccede il proprio stesso sforzo. Qualcosa di inarrivabile in rapporto alla quale la poesia sta come il celebre *oggetto piccolo (a)* di Lacan, «che sta per il fantomatico miraggio/schermo e per ciò che questo miraggio offusca, per il vuoto dietro il miraggio»¹⁰⁶. Solo attraverso questo schermo che è la poesia è possibile intuire ciò che non si mostra, solo nel verso il vuoto irrepresentabile diventa foriero di nuove spinte di desiderio.

«Occhi / ti hanno guardato in faccia / perché l'opera risplende»¹⁰⁷: l'opera è allora quell'oggetto che solo è in grado di guardare in faccia l'Altro al *nostro* posto, una sorta di mediatore fantastico *per* l'uomo ma sempre *in eccesso* rispetto all'uomo.

¹⁰⁶ SLAVOJ ŽIŽEK, *Politica della vergogna*, cit., p. 73.

¹⁰⁷ LORENZO CALOGERO, *Ma questo...*, cit, p. 48

2.3 Cattafi: il falso terrore di essere Altrove

Il rapporto del linguaggio con le cose del mondo è indiscutibilmente complesso, non ci fosse altro a testimoniarlo che l'immensa mole di studi che sono stati prodotti e si producono a tutt'oggi intorno al problema della rappresentazione e, quindi, della relazione fra segno e realtà.

Indicazione, significazione, denotazione, relazione orizzontale e verticale sono solo alcuni dei termini che indicano i vari meccanismi di aderenza della parola alla cosa tali da permettere una corretta interazione tra individui dotati di linguaggio. Sebbene in passato si sia tentato da più parti un approccio di tipo "oggettivistico", l'evoluzione della semiologia ha spesso lasciato non poco spazio ad ipotesi che evitassero di ingabbiare l'oggetto reale in un orizzonte di tipo normativo in cui la cosa fosse data una volta per tutte.

Se, dal primo versante, Edmund Husserl nel 1908 parla di coscienza di una «oggettualità» – per individuare il primo passo verso la possibilità di quella che chiama «espressione» – e di una «relazione attuale tra nome e denominato»¹⁰⁸, è già Peirce – in uno scritto pubblicato nei *Collected*

¹⁰⁸ EDMUND HUSSERL, *Vorlesungen über Bedeutungslehre. Sommersemester 1908* (tr. it. *La teoria del significato*, Bompiani, Milano, 2008, pp. 187-188). Si tratta, naturalmente, di una fase ancora pionieristica rispetto allo sviluppo novecentesco di quella che sarà identificata come disciplina solo a partire dagli *Elementi di semiologia* di Roland Barthes. Tuttavia, è proprio in quegli anni che si gettano le basi più solide attraverso le teorie di quelli che restano, a tutt'oggi due punti di riferimento: Charles Sanders Peirce e Ferdinand de Saussure.

Papers ma risalente anch'esso al 1908 – a parlare di «oggetto dinamico», distinguendolo dall'«oggetto immediato». Per il logico e filosofo statunitense è, infatti, fondamentale separare teoricamente ciò che è la cosa in sé (Oggetto dinamico) dalla cosa per come essa viene rappresentata (Oggetto immediato)¹⁰⁹. Già in questa posizione teorica è facile ravvisare un'impostazione che assegna all'oggetto reale la possibilità di essere conosciuto solo attraverso un punto di vista parziale. Per Peirce, infatti, l'*oggetto dinamico* è inconoscibile nella sua totalità, essendo la risultante della somma degli oggetti parziali ai quali la parola (l'espressione, avrebbe detto Husserl) si riferisce.

In tempi ancora più recenti è Jacques Derrida, in un orizzonte non più semiotico bensì decostruzionista, a teorizzare con forza la necessità di superare la lettera del testo per individuarne le fratture, il non-detto, la *traccia*¹¹⁰ che esso lascia dietro di sé, per usare un'espressione cara a Derrida.

È proprio il filosofo francese a mettere in dubbio con maggior vigore di altri l'impossibilità della parola di aderire compiutamente alla cosa. Ciò, non tanto per il fatto che il singolo oggetto reale – essendo naturalmente parte di un contesto più ampio –, è irrecuperabile nel suo isolamento a causa della sua contiguità agli altri oggetti del mondo che ne condizionano lo statuto e la portata significativa, quanto per una sorta di opacità insita nella parola stessa. La parola scritta è *padrona* del proprio senso tanto

¹⁰⁹ CHARLES SANDERS PEIRCE, *Collected papers 1931-1958* Vol. VII, Thoemmes Press, Bristol, 1998.

¹¹⁰ Cfr. JACQUES DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1971.

quanto il cristallo che riflette la luce è *padrone* del riflesso che esso propaga; in un caso e nell'altro, troppe sono le variabili e troppo instabili gli *stati* per poter far affidamento su un senso univoco. Anzi, il senso è – per Derrida – proprio ciò che *funziona* solo a patto di perderlo, di mancarlo. È solo attraverso lo spazio bianco e il vuoto di senso che la parola può farsi traccia, portatrice di fratture nel testo del mondo e quindi – anziché attestarsi in uno spazio già dato –, abitare il limite che segna ogni operazione di designazione. Il nome come correlativo sempre fuori sincrono rispetto alla cosa, che la precede e la manca da sempre.

D'altro canto, tornando alla poesia, era già Mallarmé a indicare nella fattispecie della parola poetica il tramite privilegiato per un accostamento a quel vagheggiato Nulla (*Néant*) verso il quale – a conti fatti – ogni poesia dovrebbe tendere. Perché, per il poeta francese, la poesia non ha necessità alcuna se non quella di andare al fondo inespresso di ciò che è in ogni umano: un nocciolo in cui senso e sentimento perdono ogni nome. Qui, in questo nucleo in cui il verbo manca, solo la parola della poesia è capace di restituire un barlume di senso; essa soltanto è, infatti, capace di ripescare nel magma dell'esistente ciò che – di fatto – resisterebbe all'espressione. Come in una sorta di apnea nei fondali oceanici del reale dal quale trarre in salvo minuscoli organismi di specie sconosciuta¹¹¹.

¹¹¹ «Nommer un objet, c'est supprimer les trois quart de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggere, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole» (STEPHANE MALLARMÉ, *Sur l'évolution littéraire* in *Oeuvres complètes*. Édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, 1995 (1945), p. 869).

Se pure Mallarmé individua, quindi, un mistero (*mystère*) poetico che è ciò che permette al simbolo di diventare strumento di questa sorta di divinazione che è per il francese la scrittura in versi, egli – tuttavia – non rinuncia a una formulazione tutta personale dei principi della scrittura. Non è questo il luogo per formulare una ricognizione delle tesi mallarmeane sulla poesia, per cui ci basti considerare un paio di illuminanti dichiarazioni di poetica:

Il verso, frecce lanciate non tanto in una successione ma, quasi simultaneamente, verso l'idea, riduce la durata ad una divisione spirituale propria del soggetto: differisce dalla frase in quanto sviluppo temporale, su cui agisce la prosa, dissimulandola, con mille trucchi¹¹².

Si veda quindi:

La finzione affiorerà e si dissiperà, rapidamente, a seconda della mobilità dello scritto, intorno a pause frammentarie di una frase fondamentale, introdotta e ripetuta fin dal titolo. Tutto avviene, per scorciatoie, in ipotesi; si evita il racconto. Aggiungere che da questo uso “a nudo” del pensiero con le sue reticenze, prolungamenti, fughe, o addirittura le sue intenzioni, risulta, per chi volesse leggere ad alta voce, una partitura¹¹³.

Partiremo proprio dalle questioni sollevate da Mallarmé in questi due brani per avvicinare la svolta poetica di Cattafi all'altezza dei primi componimenti che andranno a comporre quella raccolta centrale, nella produzione cattaiana, che è *L'osso, l'anima*. Uscita nel 1964, tale raccolta

¹¹² *Idem*, p. 778. ?

¹¹³ *Ibidem*. Vd. Kristeva Materia e senso

ingloba una precedente e piuttosto esile plaquette dal titolo *Qualcosa di preciso* – pubblicata tre anni prima presso l’editore Scheiwiller –, che sarà posta in apertura di libro come prima sezione.

L’osso, l’anima è senza ombra di dubbio un libro di svolta nella produzione del siciliano; difatti, in esso avviene un radicale distacco dalle forme della poesia precedente, che ancora subiva qualche fascinazione di natura ermetizzante. Non è, infatti, un mistero che la poesia Cattafi, soprattutto per quanto riguarda le sue prime prove giovanili, come non ha mancato di evidenziare Paolo Maccari nel suo studio monografico¹¹⁴, presentasse delle connessioni nell’uso delle figure retoriche e della sintassi, con un certo ermetismo, più in particolare con quello di Salvatore Quasimodo. Pur trattandosi di una primissima fase della poesia cattaiana – risalente agli anni Quaranta –, qualche strascico ermetico sembra resistere negli anni a venire, soprattutto per ciò che concerne la vaghezza di alcune immagini e l’astrattezza di alcuni nessi¹¹⁵.

Nell’*Ossso, l’anima* Cattafi giunge, invece, ad una vera e propria resa dei conti fra sé e la propria poesia. È come se il poeta volesse mettere alla prova il proprio verso resistendo oltremodo alle seduzioni delle *belle*

¹¹⁴ «Poesie della memoria, declinate in giri di immagini evocative, ambigualmente popolate da figure vanenti, dentro un clima quasi crepuscolare: il tutto incastonato in un contesto stilistico dai forti connotati simbolisti, dove fanno spicco elementi di “grammatica ermetica” che inseriscono questo Cattafi nel solco tracciato, in primo luogo, dal conterraneo Quasimodo. Intanto, alla paratassi, ottenuta per massima sintesi semantica, si affianca l’ellissi del verbo principale (...): procedimenti di condensazione che da Mallarmé in avanti hanno avuto ampia applicazione in tutta la lirica moderna». (PAOLO MACCARI, *Spalle al muro. La poesia di Bartolo Cattafi*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2003, p. 33).

¹¹⁵

immagini. In questo senso, seppure con esiti che non potrebbero essere i più diversi, Cattafi sembra mettere in atto il precetto mallarmeano di una scrittura poetica che procede per strappi, lanciando le *frecce* di Mallarmé e riducendo al minimo la necessità di una progressione delle figure. Spesso, infatti, i significanti de *L'osso, l'anima* prendono vita – come vedremo – da un fondo sfuocato, da una nebulosa in cui gli oggetti, i tanto chiacchierati oggetti della poesia di Cattafi, risultano confusi con un orizzonte nel quale perdono i proprio contorni. Al punto che il lettore può trovarsi di fronte a una singolare scoperta: proprio quando sembra rassegnarsi a considerare i significanti cattaiani nient'altro che degli sclerotici e cancerosi ammassi, dei grumi densi di un idioletto del quale si è persa la grammatica, ecco spuntare da questa massa rappresa un Oltre.

Un'apertura assoluta e *verso* l'assoluto, l'indomabilità di un senso che non si rassegna a rimanere entro gli stretti confini del terreno.

L'osso, l'anima è proprio la raccolta di questo faccia a faccia con una tenebra sconosciuta che si rivela essere anche insicurezza, malcelata disaffezione nei confronti degli *strumenti* della poesia, opposizione verso qualsiasi affettazione formale. Un faccia a faccia che – per questo – spesso e volentieri prende le fattezze di una scarna e desolata essenzialità, pur dovendo fare i conti con un *altrove* che non può ignorare.

In questo panorama, che talvolta tocca punte molto vicine a una sorta di insofferenza per il mestiere poetico, Cattafi raggiunge, d'altro canto, una raffinatezza che esula dal dettato. A fronte di uno stile spesso ruvido e – verrebbe da azzardare –, volutamente incerto fino a punte di vera e propria

goffaggine, il siciliano riesce ad ottenere una freschezza di tono e di ritmo che rimarrà, probabilmente, insuperata nella sua produzione poetica¹¹⁶. In essa, inoltre, sono contenuti praticamente tutti i principali temi cattaiani¹¹⁷, per cui possiede anche il valore aggiunto di essere come una specie di ripresi e sviluppati, con maggior controllo del verso e maturità stilistica, nelle raccolte a venire.

È già dal primo componimento (*Arcipelaghi*) che salta agli occhi una singolare posizione di distacco dell'io scrivente; Cattafi crea la particolare atmosfera in cui le idee sembrano interagire fra di loro, sfuggendo all'intervento riordinatore del poeta. Proprio come le «frecce lanciate simultaneamente» di cui parla Mallarmé le idee di Cattafi creano uno spazio e un tempo ulteriore, autonomo e separato. «Maggio, di primo mattino / la mente gira su se stessa come / un bel prisma di cristallo un poco / stordito dalla luce»¹¹⁸: la specificazione temporale fornita da quel «maggio» in apertura di raccolta, è del tutto apparente. Essa non ha alcun peso all'interno della poesia, in cui tutto si svolge in interno, cosicché essa risulta essere già una presa di posizione precisa: il tempo esterno non ha alcuna rilevanza, tutto si svolge nell'istante in cui la mente lo concepisce. Gli arcipelaghi del titolo sono uova di mosche posate su una cartina, isole minuscole che un nugolo di quegli insetti «lascia ronzando».

¹¹⁶ Sull'accantonamento dell'io lirico e sulla volutamente scarsa cantabilità dell'*Ossò, l'anima* si veda LUIGI BALDACCI, *L'osso, l'anima* in «Epoca», 24 maggio 1964, poi (con il titolo di *Cattafi*) in *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 469-470.

¹¹⁷ Ne elenchiamo qui di seguito qualcuno sul quale ci soffermeremo meglio nel corso di questo paragrafo: rapporto interno/ esterno, cosificazione dell'umano e umanizzazione degli oggetti, memoria del corpo e sparizione dell'io, necessità della finzione, precarietà del vero.

¹¹⁸ BARTOLO CATTAFI, *L'osso, l'anima*, Mondadori, Milano, 1964, p. 15.

La collocazione temporale esterna non influisce sullo svolgersi tutto interno della poesia; essa manca l'obiettivo, rappresenta solo se stessa – ossia un significante vuoto deprivato di ogni potere di presa sulla realtà.

La realtà è infatti *Altra*, soffocante, sterile uova di mosca posata a caso. Ogni tentativo di relazione con l'esterno manca l'obiettivo, poiché non c'è alcun *vero* esterno da scoprire; nessun sole illumina le cose se fuori non è altro che «la mesta bandiera della luce»¹¹⁹. Un metafora vuota, una finzione, uno spauracchio, o semplicemente un *nulla* che sventola la propria indifferenza alle sorti degli umani.

«Prima di sera l'unghia / scrosta le isole / le immagini superflue»¹²⁰: alla luce di quanto detto, si capisce bene che anche qui si tratta di un tempo illusorio, mentale, finto allo stesso modo in cui sono finte le isole e i viaggi immaginati. Se è necessario che ogni illusione finisca perché possa conservarsi e – eventualmente – riaffiorare, per forza di cose la scena della finzione deve essere cancellata, possibilmente con un'unghia, affinché ne resti una traccia nascosta, affinché le «carte ridiventate deserte»¹²¹ possano un giorno ritornare a essere teatro.

Un orizzonte che ritroviamo nelle pagine seguenti, questo in cui si mette in moto una sorta di una finzione necessaria alla conservazione della vita. Una conservazione del proprio essere all'interno di una realtà senza

¹¹⁹ *Ivi*, p. 16.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*.

tempo, senza spazio, senza Legge, nella quale l'Io deve crearsi i propri oggetti, forse solo delle sagome che gli permettono di assecondare una naturale esigenza di ancorare lo sguardo.

Viste in questa ottica, le «cose precise»¹²² di Cattafi assumono una connotazione diversa da quella corrente. È già stato Silvio Ramat ad aver messo in luce l'antinomia fra il titolo della raccolta del 1961 e il modo cattaiano: «Ma davvero Cattafi vi descrive “qualcosa di preciso”? Ciò che egli raffigura o appena suggerisce resta, a me sembra, una “cosa” vaga di cui il lettore non *vede* se non pochissimo»¹²³. Ci sentiamo di condividere la posizione di Ramat ma, d'altro canto, difendere contemporaneamente la vulgata della puntuta precisione del tocco cattaiano. La pregnanza e l'acutezza di Cattafi, tuttavia, consistono non nella precisione della singola immagine o nella sapienza con cui vengono costruite le figure retoriche, quanto nella parentetica e sfuggente esattezza di alcuni automatismi. In altre parole, ciò che cattura nella poesia del siciliano – in particolar modo all'altezza dell'*Ossò, l'anima* –, è la raffinatezza di alcuni squarci in cui il verso pare mosso da un'autonoma vitalità. Si prendano, ad esempio, alcuni versi della poesia *Altomare*:

Vedemmo nella tersa atmosfera
cose precise, numerate, in fila
lungo le linee che dalla finestra
si tendono fino all'orizzonte.

¹²² *Ivi*, p. 19.

¹²³ SILVIO RAMAT, *Qualcosa di preciso*, in «Antologia Vieusseux, V, 14, maggio-agosto 1999, p. 57.

Muovere acque, rompere molecole,
fendere l'aria furono gesti facili,
passare dal moto alla quiete
e viceversa un gioco¹²⁴.

Non si verifica, qui, esattamente ciò di cui parlava Ramat? Non è forse vero che il lettore vede pochissimo, quasi nulla? L'immaginario è vaghissimo, niente di tangibile se non quella finestra che, però, è solo un punto a fuoco (l'unico punto non sfocato, diremmo) dal quale dipartono vettori misteriosi, dei quali non sappiamo nulla, se non che in essi scorre un'energia che non vediamo e non siamo in grado di classificare perché intorno a essa niente ci viene detto («passare dal moto alla quiete»).

È solo al quattordicesimo verso che compare la prima vera immagine della poesia: «Prima d'estate – sirene percorrevano i quartieri – / pensammo a chiare immagini di fuoco. / Non vi furono incendi»¹²⁵. Ma non è una semplice immagine quella che si presenta al lettore. Le sirene funzionano come qualcosa di – diremmo con Lacan – Reale. Esse sono lì, percepibili, strillano all'orecchio e richiamano immagini di fuoco; sono – evidentemente – le sirene dei pompieri che accorrono a spegnere incendi a ridosso della stagione estiva. Nel verso successivo, infatti, è proprio a tale potenza distruttrice che si fa riferimento. Ma è singolare, qui, che queste immagini così *chiare* restino soltanto al livello dell'Immaginario (un altro termine della triade lacaniana); esse non esistono se non in quanto fantastiche, irreali, immaginate, appunto.

¹²⁴ BARTOLO CATTAFI, *L'osso, l'anima*, cit., p. 19.

¹²⁵ *Ibidem*.

E al verso ancora seguente la triade si chiude con un riferimento al Simbolo. «Non vi furono incendi»¹²⁶, si legge; e qui è chiaro che l'immagine diventa qualcos'altro, ossia un elemento che è *trattato come* riflesso significante. Andando oltre il dato reale, il destino della natura (bruciata o salva) diventa rimando a qualcos'altro, probabilmente allo stesso destino umano. A prima vista si potrebbe parlare di un lieto fine, di epilogo consolatorio, eppure ci sembra che tale lettura ingenua ne contenga altre di superiore complessità.

Non è forse vero che i primi due versi avevano predisposto chi legge ad aspettarsi qualcosa di più di uno scarno «non vi furono incendi»? Qualcosa che tocca i sensi (la sirena), qualcosa che si fa chiaro nella mente (un'immagine di fuoco) – e tutto questo per finire con una sbrigativa attestazione di una mancanza. Ci sembrano ci siano tutti gli elementi per avanzare una proposta interpretativa che tenga conto della singolarità di questo procedimento.

Diremmo che si tratta di uno di quelli che poc'anzi abbiamo chiamato *automatismi* di Cattafi.

La sirena tocca i sensi, si è detto. E ci sembra di non poco conto l'ambiguità semantica della parola sirena, che ci restituisce qualcosa di molto vicino alla vera e propria idea lacaniana di Reale. Non è, infatti, al familiare, al quotidiano e al conosciuto che si riferisce lo psicanalista francese con questo termine della sua celebre triade. Piuttosto, egli intende

¹²⁶ *Ibidem.*

indicare col termine Reale qualcosa che intrattiene un rapporto sfuggente con la realtà; se la realtà è ciò che possiamo avere sotto gli occhi senza, tuttavia, che essa susciti, per il suo stesso essere lì, un qualche investimento pulsionale, la Realtà è proprio ciò che, a causa di un di più che la rende inafferrabile in termini logico-razionali, ci attrae per la sua estraneità. La Realtà, come ciò che è sempre e ovunque straniero per il nostro mondo, è quindi un oltre, che ci sta accanto eppure ci guarda da una distanza infinita. Proprio come accade a Lord Chandos, allorché il celebre personaggio di Hoffmannsthal inizia a perdere di vista il senso corrente delle parole stesse che sta scrivendo e la sua attenzione viene attratta dall'estraneità che *gli occhi* di quelle parole che padroneggiava senza *resti*, gli rimandano contro¹²⁷.

Il *resto* si manifesta: è l'inquietudine e la scoperta di uno sguardo laddove si pensava ci fossero soltanto mezzi, strumenti, oggetti a disposizione del soggetto.

Il Reale sarà, allora, qualcosa che mette il soggetto di fronte all'impossibilità di affidarsi a un senso – fino a che è lo stesso soggetto a *de-realizzarsi*; egli non può più dare un nome a ciò che sente, al massimo può viverlo attraverso quello che Lacan chiamerà *sinthomo*. Facendo tutt'uno con il suo sentire, il soggetto perde la distanza necessaria a controllare la realtà circostante. Esperire il Reale è, quindi, un'esperienza di

¹²⁷ «Una per una le parole fluttuavano intorno a me: diventavano occhi che mi fissavano e nei quali io a mia volta dovevo appuntare lo sguardo. Erano vortici in un perenne turbinare che a fissarli nel profondo si è presi da un senso di capogiro e al di là dei quali si è nel vuoto» (HUGO VON HOFFMANNSTHAL, *Lettera di Lord Chandos*, Rizzoli, Milano, 1974, p. 21).

allontanamento involontario del senso che avviene per una perdita di misura: termini come *vicino* e *lontano* si confondono e non hanno più ragion d'essere¹²⁸.

Tutto questo avviene come un dispositivo, come un automatismo psichico.

E automatismo è pure il termine che, *mutatis mutandis*, abbiamo utilizzato riferendoci al passo cattafiano. Anche in quel caso, infatti, si tratta un processo che, pur procedendo secondo una logica interna molto precisa, contiene un punto di rottura in ragione del quale le dinamiche si complicano. A conferma di tale ipotesi si osservi come – *iuxta* le premesse lacaniane di cui sopra –, da un punto di partenza che sembrerebbe avere a che fare con il reale come mera constatazione di eventi (il suono della sirena), si giunga a un notevole aumento della complessità del passo stesso che rende necessario uno spostamento del punto di vista. Le sirene (1), le chiare immagini di fuoco (2), la mancanza (3); e, a questo punto, possiamo evitare persino di specificare di quale mancanza si tratti, poiché quel terzo termine ha assunto appieno il connotato simbolico che chi scrive gli aveva attribuito poc' anzi.

¹²⁸ «Il Reale di cui parla Lacan è (...) la totale estraneità alla nostra soggettività: è impensabile, inconoscibile, qualcosa che minaccia radicalmente la nostra soggettività anche se la polarizza. È quel che qualcuno esperisce nella cosiddetta *sindrome di de-realizzazione*: non ci sentiamo più nella realtà familiare, e quindi percepiamo finalmente la realtà come... Reale. (...) Ognuno di noi sarebbe captato da qualcosa di oscuro, unico e innominabile (...) una cosa-mancanza oltre ogni rappresentazione linguistica» (SERGIO BENVENUTO, Introduzione a ŽIŽEK-DALY, *Psicanalisi e mondo contemporaneo: conversazioni con Žižek*, Edizioni Dedalo, Bari, 2006, p. 36).

Infatti, se prima potevano esserci dei dubbi sul valore da dare a quella assenza, ci sembra adesso chiaro che si tratta di una mancanza molto più profonda di quanto non fosse il semplice dato (la mancanza di incendi).

Oltre il reale (il fatto nudo), oltre l'immaginario (che è definito chiaro perché elemento condiviso, che unisce il singolo a una comunità), il simbolo, anziché chiudere il cerchio (l'uomo è salvo, nessun incendio è avvenuto), lo riapre a favore di un ritorno al primo termine.

Nessun incendio, nessuna distruzione, ma di che genere di distruzione si parla? La distruzione del mondo, di un paesaggio, delle forme viventi che lo abitano sembra salva. E allora la mancanza potrebbe riferirsi, piuttosto, alle immagini chiare pronosticate: un panorama condivisibile di visioni e suggestioni viene meno, per cui è il deserto, un deserto senza figure, i cui abitanti sono isolati, senza nemmeno il sostegno di una chiara immagine di devastazione da condividere.

Ecco che, allora, è possibile leggere fra le righe un riferimento meta-poetico (e non è – come vedremo – il solo presente nell'*Ossò, l'anima*); fare che la sosta dentro il deserto serva a recuperare una predisposizione all'essenziale, ad affinare lo sguardo (e la penna) affinché riconosca l'orpello insignificante, vacuo, parassitario. Si noti, tuttavia, che non si tratta di una concessione alle ragioni dello *scriver chiaro* contro le sabbie mobili dello *scriver oscuro*. Al contrario, per ogni «cosa precisa» anelata dalla mente del poeta, il verso prende su di sé la fatica di dover esprimere qualcosa che – pur essendo chiara – lo è in ragione della sua individualità, del suo far parte di una mente singolare, che è quella del poeta così come

quella di chiunque. È come se, a contatto con la forza della scrittura poetica, la cosa si ritirasse nel suo guscio e che il poeta sia, in qualche misura, costretto a scardinare, incrinare, far vedere solo per minimi scorci. La cosa precisa, allora, potrà cogliersi appunto in quanto parzialmente nascosta, in quanto visibile per apparizione fugace, per uno squarcio di ciò che le sta intorno¹²⁹.

Tornando ancora alla poesia *In Altomare*, quel dispositivo che si è cercato di mettere in luce, al ritorno sul primo termine di quella triade che si è delineata partendo dalle teorizzazioni lacaniane, non fa scorgere al lettore una di queste apparizioni? Dopo il deserto senza immagini di cui abbiamo parlato, la sirena – da stimolo puramente materiale (sonoro) – non diventa forse quella creatura sospesa fra acqua e terra, fra mondo e oltremondo (a-parte del mondo)?

L'essenzialità di una poesia petrosa e scarna viene allora in contatto con il mondo delle figure mitiche, con quanto fa parte di un mondo lontano e inaccessibile. E lo fa – e questo è quanto c'è di singolare e sorprendente

¹²⁹ Ha delineato un'ipotesi di lettura abbastanza simile anche Paolo Maccari: «Qui e altrove Cattafi non persegue un'immagine dai connotati fermi, tende piuttosto a creare una frizione e una frattura tra una lingua senza rilievo simbolico e un oggetto che resta serrato all'interno del suo segreto. Ramat chiama in causa, per rendere ragione di questo congegno, l'esempio kafkiano del racconto *Nella colonia penale*; (...) resta che lo scioglimento razionale (...) si infrange contro una mancanza di informazioni e una generale oscurità (...)». E, poco più avanti, riferendosi al componimento *Qualcosa di preciso*: «Subentra nel meccanismo “secco, bello, scattante” un incaglio, l'insidia di una “minima stella rugginosa”. Ora, se volessimo lanciarci in una interpretazione simbolica, chissà quanti significati sarebbe possibile assegnare a quel “punto da chiarire” (...); ma la potenza di questi versi risiede appunto nella loro ambiguità, che non ci impedisce di leggerli come una dichiarazione, quasi un manifesto, di crisi: la macchina, pur dotata di fiammante bellezza, si inceppa. C'è un guasto negli ingranaggi, una qualche sostanza organica intacca la sua levigatezza» (PAOLO MACCARI, *Spalle al muro. La poesia di Bartolo Cattafi*, cit., p. 92).

nella poesia del siciliano – proprio passando attraverso il deserto, l’annullamento, il paesaggio arido e privo di spunti per l’immaginazione. È attraverso tale calibratissima *variatio*, all’interno del procedimento che si è voluto ricostruire, che Cattafi riesce a far arrivare il linguaggio della sua poesia ad un originalissimo slittamento di senso. Se tutta la sua poesia è dominata da un senso della misura che ne fa un’opera, diremmo, in sordina, nell’*Osso l’anima* questa atmosfera rarefatta raggiunge il massimo grado di decantazione.

C’è sempre qualcosa di indefinibile su cui si sofferma l’attenzione del poeta: «qualcosa di preciso / fatto d’acciaio o d’altro / che abbia fredde luci»¹³⁰. Qualcosa di preciso, ma di impreciso al tempo stesso; è singolare, infatti, che Cattafi, appena un verso dopo aver postulato una certezza, la precisione dell’oggetto, si lasci andare ad un’affermazione che va esattamente nel senso opposto: «fatto d’acciaio o d’altro». Cos’è quell’altro? Perché questa antinomia fra la precisione e l’indeterminatezza? A ben guardare, l’essere-macchina cattaiano è determinato, sì, ma non attraverso specificazioni sulla sua natura, bensì mediante il suo atteggiamento. «Un forte profilo, / secco, bello, scattante»¹³¹, questo è quanto ci è dato conoscere: nient’altro che la sua attitudine a *mordere* il reale, a farlo proprio, tanto da rendere ogni altra cosa, ogni possibile interferenza, provvisoria e inessenziale.

¹³⁰ BARTOLO CATTAFI, *L’osso, l’anima*, cit., p. 21.

¹³¹ *Ibidem*.

«È là, sul filo della macchina, l'oltraggio / d'una minima stella rugginosa / che più corrode e corrompe più s'oscura»¹³²; accosta alla macchina qualcosa di pulsante, un intoppo, una minima deviazione dal quasi perfetto ingranaggio. È lì che si colloca l'umano, l'inespresso umano che, sebbene si sappia di cosa è fatto (e infatti questo «punto da chiarire» viene detto «sangue / d'uomo»), è sfuggente dal punto di vista della sua attitudine: «briciola / vile oppure grumo / perenne, blocco di coraggio»¹³³.

Una stella piena di ruggine, che rischia di bloccare l'ingranaggio, di turbarne la perfezione, ecco l'umano. Il posto da cui il poeta ci parla è quello dell'estraneità, di una sostanziale non-appartenenza a questa crudele macchina oliata. E diciamo crudele perché è di fronte ad essa che il poeta è *costretto* a porsi, di fronte ad essa che matura la propria coscienza. Una «coscienza infelice»¹³⁴ diremmo con espressione hegeliana, non fosse per il diverso esito che la distingue dalla coscienza della *Fenomenologia*.

Quella di cui parla Hegel è, infatti, coscienza che sa di non poter raggiungere il trascendente e – proprio per questo – è infelice; per il suo essere incompleta e legata al contingente. La soluzione di Hegel consiste nel mostrare come tale situazione di sdoppiamento fra «una coscienza che si rende libera, immutabile e uguale a se stessa» e una che, invece, «versa nell'assoluta confusione e inversione di sé»¹³⁵ in realtà presuppone una sostanziale unità e indivisibilità di tale coscienza. Infatti – sostiene il

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ GEORG W. F. HEGEL, *Fenomenologia dello spirito*, Bompiani, Milano, 2000, p. 307.

¹³⁵ *Ivi*, p. 305.

filosofo – se essa è «l'atto di autocoscienza che guarda dentro un'altra (...), è essa stessa, in sé, l'una e l'altra autocoscienza»¹³⁶.

La coscienza infelice dell'*Osso*, *l'anima* è, invece, la coscienza di chi sa di non poter trovare altro – negli stimoli della realtà materiale – che la rappresentazione di un incontro mancato: il faccia a faccia – disturbante e, come si è già detto, de-realizzante – è lungi da lasciare spazio a qualsiasi prospettiva di riconciliazione. Né con la realtà che viene sfidata, né con la propria coscienza, che di quella realtà non percepisce che l'indifferenza. A fronte di un Io che ipotizza qualcos'Altro, una sorta di assoluto che sta dietro le cose, le cose rispondono con un terrificante silenzio.

Ti spiattello in faccia
come vanno le cose:
vanno male.
Benché abbia perso lo spirito e la lettera
della fede in quella
sfera che tu conosci
sono ancora inquieto.
Non mi tornano i conti, le misure, il modo
che ha il mondo di girare.
Ti faccio l'esempio dei consunti
oggetti: i caldi i cogniti
compagni delle nostre stanze
con qualcuno congiurano a mio danno,
mutano volto,
stranieri appena giunti a questa soglia,

¹³⁶ *Ivi*, p. 307.

allusivi e furbi,
ammiccanti con strane
luci negli occhi,
missive minacciose nelle mani.
E la foglia caduta
che un giorno colsi col piede e feci mia
s'è staccata
mi svolazza intorno mi rinfaccia

un corpo pesante
Il passo del mio piede¹³⁷.

È il vicino, l'oggetto familiare, il contiguo pezzo di realtà che getta nel terrore; se l'Io parlante di questo componimento (*Come vanno le cose*) dichiara, in maniera brutale e distante dalla levigatezza poetica cui è abituato un lettore *moderno*¹³⁸, che le cose «vanno male» le ragioni vanno cercate nel fatto che tale incapacità di esprimersi è contestuale a una incapacità di progettare, di guardare oltre, di andare al di là di una contingenza che soffoca.

Come se chi scrive volesse rendere partecipe il lettore di una difficoltà a rendere semplicemente in forma poetica ciò che vede. Egli, al contrario,

¹³⁷ BARTOLO CATTAFI, *L'osso, l'anima*, cit., p. 111-112.

¹³⁸ Sullo scarto e la ruvidezza – spesso portata all'eccesso – di certa poesia post-moderna non abbiamo qui lo spazio di dilungarci. Ci basti, in tale sede, osservare che – pur se in una prospettiva ancora eminentemente moderna – le fuoriuscite cattafiane da una linea di politezza e controllo stilistico del verso fanno il paio con le analoghe deviazioni di un Pasolini (a partire da *Poesia in forma di rosa*, 1964) e di un Montale (soprattutto da *Satura* in poi, opera datata 1971 ma composta a partire dai primissimi anni Sessanta). Il che conferma, qualora ce ne fosse bisogno, di una sensibilità che – pur rimanendo in una condizione periferica rispetto ai fermenti culturali del momento e alle nuove proposte delle nascenti neoavanguardie – non manca di intercettare gli echi di un cambiamento radicale del linguaggio della poesia.

non può evitare di tenere in conto il rumore di fondo degli oggetti che gli stanno accanto, continuamente, giornalmente; rumore di fondo che diventa un vero e proprio brusio che – con la propria insistenza – costringe al tentativo di mettere da parte, per un momento, il discorso principale, la sinfonia delle cose del mondo per cercare di ascoltarne le vibrazioni quasi impercettibili.

Se nel primo capitolo si è cercato di mettere in luce la capacità del poeta siciliano di individuare i segni, le impronte delle cose e di imbastire sopra queste piccole tracce un discorso poetico di notevole suggestione, adesso, nel fissare la nostra attenzione sull'*Ossò*, *l'anima*, non si può passare sotto silenzio la portata epistemologica e lo scarto che questa raccolta rappresenta rispetto a tutte le altre.

Succede qui, infatti, che Cattafi metta in discussione la rilevanza di una poesia che – pur facendo leva su una riluttanza di fondo a considerare le cose nella loro più schietta evidenza e a guardarle in maniera frontale (non casualmente si è parlato di visione periferica) – non palesi il proprio turbamento nella ricerca di qualcos'altro. Un altrove che prende i caratteri – come si è accennato – di qualcosa di assoluto che possa travalicare e, in qualche modo giustificare, la pena e l'affanno che si intuiscono dietro le cose («dietro il muro, la siepe, il paravento, / dietro un foglio di carta, dietro un velo / d'elastica coscienza / dietro pelle ossa tessuti»¹³⁹).

¹³⁹ BARTOLO CATTAFI, *L'osso, l'anima*, cit., p. 185.

In *Come vanno le cose* gli oggetti hanno qualcosa da dire, ma è palese la difficoltà di interpretazione dell'io scrivente; palese il suo ritrarsi di fronte a quelle «strane luci», il suo essere cosciente di un altrove che minaccia e preoccupa («missive minacciose nelle mani»). Tuttavia nessuna ipotesi può essere avanzata intorno a tale, presunta, minaccia; tutto rimane nella sfera delle impressioni, dal momento che gli unici segni di cui si dispone non sono altro che qualcosa di «allusivo», «furbo» e «ammiccante», e – quindi – non interpretabile.

Nonostante lo sforzo, nonostante il rischio che l'io parlante prende su di sé – anche quello di superare lo «spirito e la lettera», e quindi di affacciarsi alla realtà con sguardo nuovo e non mediato dai vecchi *trucchi* della poesia – egli non riesce a sollevarsi dalle cose terrene. Non riesce a librarsi con leggerezza di foglia, ma resta ancorato alla pesantezza del suo passo.

Costantemente, nell'*Ossò, l'anima*, si fa cenno a qualcosa che non appartiene al quotidiano, che coinvolge sfere diverse da quella materiale. Talvolta nei termini di un'apertura a un oltre che sussume le leggi della materia e i misteri dello spirito come in *Sublimazione*, nel quale si parla della Terra come di un albero che si spegne lentamente, qualcosa che viva «onorando il germe / che dà frutti in un cielo, in altro modo, / la gemma delle astruse primavere»¹⁴⁰. In questi versi sibillini, mentre l'*adesso* della

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 24.

vita si spegne, il germe del *dopo* si insinua dentro la materia e la volge verso un *astruso* futuro¹⁴¹.

Una medesima atmosfera si respira in altri luoghi della raccolta. Quando, per esempio, si ipotizza la sorte di essere per entrare «nell'altra scatola, / dentro l'altro orizzonte»¹⁴²; oppure laddove si dice che «la vera fine fu soltanto un sibilo, / un acre odore di partenza»¹⁴³.

Eppure, a fronte di questa tensione verso l'assoluto, nella raccolta del '64 aleggia una sorta di inquietudine profonda rispetto a tale anelito. Qualcosa di tremendo che è nell'aria e che si fa vivo per brevi ma significativi attimi, come nella poesia *La sede adatta*:

L'anima dilata
deforma questi oggetti della terra,
carica le cose d'assoluto
(...)
Muove fuochi e pensieri all'infinito
mentre il cerchio è già scritto nel suo giro¹⁴⁴.

Si veda anche *Un quadro*, che riportiamo per intero:

Un quadro quasi normale

¹⁴¹ Non è un caso che nell'ultimo verso si faccia cenno «al grande Lavoisier», il celebre chimico francese del diciottesimo secolo che per primo dimostrò la legge dell'immutabilità della massa secondo la quale, per ogni reazione chimica, la quantità di materia finale deve necessariamente corrispondere alla quantità di materia iniziale («Nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma»).

¹⁴² *Ivi*, p. 53.

¹⁴³ *Ivi*, p. 72.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 81.

All'apparenza,
un leggero disordine,
oggetti fuori posto,
mobili appena smossi,
ancora qualche avanzo sulla mensa,
insistente sbattere di tende,
gelide porte aperte,
una favilla a volo; a capofitto
tuffatrice che torna nelle tenebre¹⁴⁵.

Si riscontra, nei componimenti sopra riportati, un'ansia che corrode la ricerca di segnali di assoluto. L'ipotesi è che le cose deformate siano in realtà il riflesso di una mera illusione dell'anima e che niente ci sia da scoprire se non l'infinito ripetersi (il «giro»), privo di senso, di una realtà senza aperture.

Magari una «favilla», nata proprio da quelle cose disordinate che hanno tanta parte nella poesia del siciliano, lascia intravedere la possibilità che un *altrove* illumini gli amati oggetti, seducenti nella loro silenziosa evidenza e al contempo tremendi per il loro resistere alla rappresentazione. Immutabili, gli oggetti *sono* la realtà e *fanno* la realtà, si riproducono e instaurano il «cerchio» del tempo, nel quale tutto si muove; essi vivono per loro stessi e da loro stessi e nasce una fiamma che non è vita e non è morte. Semplice e nuda esistenza che fa dell'uomo un che di eternamente estraneo¹⁴⁶.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 90.

¹⁴⁶ «L'ansia di cogliere le coordinate del mondo con esattezza è frustrata apertamente [e] lo sbaglio, l'errore, il montaliano "anello che non tiene" si inseriscono a delineare la disperata rassegnazione cattediana nei riguardi dell'inafferrabilità del mondo che lo circonda» (ALESSANDRO DE

Raccolta di profondi aneliti, *L'osso, l'anima* è anche la raccolta di un fortissimo sentimento di inadeguatezza, che si esprime nella prospettiva che non ci sia nessun *altrove* da cercare. Tutti i tentativi di superare la materialità della realtà fallirebbero, quindi, in una prospettiva nella quale la critica ha ravvisato qualche ascendente di stampo nichilista. È, infatti, indubbio che dal fondo dell'ironia e del sarcasmo cattaiano – specialmente nel finale dell'*Ossso, l'anima* – emerge l'orrore di una tremenda scoperta: che gli scorci, le piccole aperture all'interno della materia, non fossero altro che un inganno degli oggetti al di là dei quali nessun *altrove* sussiste.

È proprio questo inganno che sembra venire allo scoperto grazie alla maschera di bellezza di *Masque blanche*, essa che «dipinge l'esterno / così com'è l'interno, / un sepolcro imbiancato»¹⁴⁷ rendendo finalmente la verità di quel nulla oltre le apparenze. Lo stesso spirito di rassegnazione che sembra pervadere *Moto a luogo*, laddove l'unico futuro possibile sembra poggiare soltanto sulle vane illusioni della mente («tempo e luogo da dire / coi modi del futuro / ogni giorno poggiati / umilmente sul solo / supporto della mente»¹⁴⁸).

Eppure, nella desolazione di un'umanità dalle spente illusioni, ciò che può rappresentare l'unica ancora di salvezza è proprio la materialità del corpo. A tale proposito vogliamo ricordare il breve paragrafo di Žižek dal

ANGELIS, *Terzetti cattaiani*, in AA. VV., *Viaggio verso qualcosa di preciso. Percorsi della poesia di Bartolo Cattaio. Atti del convegno di studi, Messina, 25-26 novembre 2004*, a cura di Dario Tomasello, Olschki, Firenze, 2006, p. 84).

¹⁴⁷BARTOLO CATTAFI, *L'osso, l'anima*, cit., p. 184.

¹⁴⁸*Ivi*, p. 271.

significativo titolo *Lo spirito è un osso*¹⁴⁹. In esso il filosofo sloveno, riprendendo il celebre passo lacaniano¹⁵⁰, interpreta l'equazione spirito = osso come un'istanza paradossale in cui il soggetto ritrova la potenza della propria intrinseca negatività. Mettendo da una parte lo spirito – che rappresenta il soggetto come un'entità in divenire, «negatività e momento dileguante, che non è mai se stesso»¹⁵¹ – e dall'altra la materialità di un «oggetto completamente inerte, che sfugge a ogni mediazione simbolica»¹⁵², la formula lacaniana restituisce l'esteriorità di una visione che è sempre visione di una mera cosa e, al contempo, separando il soggetto da se stesso, gli dà la possibilità di colmare il vuoto provocato dall'Altro.

Il sentimento di assoluta inadeguatezza e di contraddizione che il giudizio «lo spirito è un osso» richiama in noi è paradossalmente l'unica rappresentazione adeguata del soggetto in quanto pura forza della negatività. L'oggetto – l'osso – nell'equazione funziona solo come mancanza positivizzata. Riempie il vuoto, l'impossibilità che il soggetto è. L'equivalente del soggetto nell'Altro è l'oggetto, momento inerte che colma il buco dell'Altro¹⁵³.

¹⁴⁹ SLAVOJ ŽIŽEK, *L'isterico sublime. Psicanalisi e filosofia*, Mimesis, Milano, 2003, p. 92.

¹⁵⁰ «L'oggetto della pulsione va situato a livello di quel che metaforicamente ho chiamato soggettivazione acefala, una soggettivazione senza soggetto, un osso, una struttura, un tracciato, che rappresenta una faccia della topologia. L'altra faccia è quella che fa sì che, in rapporto ai significanti, il soggetto sia un soggetto bucato» (JACQUES LACAN, *Il seminario XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, cit., p. 187).

¹⁵¹ SLAVOJ ŽIŽEK, *L'isterico sublime. Psicanalisi e filosofia*, cit., p. 92.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ *Ivi*, p. 93.

Ci sembra che, tale erosione (spesso anche declassazione, come avviene nei non pochi paragoni dell'Io scrivente con animali di infimo ordine come ad esempio i vermi) del soggetto, mista a una volontà di considerarsi come un abitante dei bordi del cosmo, essere desolato e periferico («insetto appiattito su quel muro / riconosciuti sputa maledici»¹⁵⁴) o passivo elemento di un panorama senza vita («è questo un quadro / con secchi colori / con immote figure / pensieri piangenti / piegati su se stessi»¹⁵⁵) in effetti sia poi l'unico modo per esorcizzare e mettere da parte una smania di conoscenza di un *Altrove* (e la conseguente orrificata possibilità di scoprire che quell'altrove è già qui, presente nelle cose terrene) che vale proprio nella misura in cui fornisce delle risposte aperte e non definitive.

Il niente cattaiano che sta dietro le cose è un niente ipotetico: impossibile da dimostrare e tanto più inservibile come qualcosa su cui basare delle certezze. Proprio come l'osso lacaniano esso servirà, piuttosto, a ritrovare la verità di un corpo che è garanzia di vita e di precarietà, eterna mancanza. Sarà questa precarietà a fare del corpo il centro di una verità costantemente in divenire, sempre sul punto di cadere nel vuoto: «avanti, sputa l'osso: / pulito, lucente, levigato / senza frange di polpa, / l'immagine del vero»¹⁵⁶ e anche «giunti all'osso buttiamo / fuori della vita / l'osso, l'anima, / per credere alla tua / tabula che mai / avrà l'icona, l'idolo, la cara

¹⁵⁴ BARTOLO CATTAFI, *L'osso, l'anima*, cit., p. 206.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 279.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 130.

calamita?»¹⁵⁷. Continuo andirivieni tra morte e vita, tra fiducia e smarrimento, tra paesaggio e sfondo, la poesia di Cattafi trova qui, all'incrocio tra un completo rifiuto delle belle immagini poetiche e la consapevolezza della instabilità e mutevolezza di ogni dato acquisito, una pulsione istintiva e una vitalità decisamente uniche.

Sinovia articolare ad alta

viscosità

ottimo l'incastro

femore stinco fibula

I piedi sulla terra,

mai passare il mare.

(...)

Basta solo il riverbero

a dartene un'idea¹⁵⁸.

Dal corpo all'idea, evitando le insidie delle vane illusioni e scansando gli ammiccamenti delle false certezze.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 174

¹⁵⁸ ...

Capitolo 3

Il senso del verso

3.1 Vettorialità del verso di Amelia Rosselli

Il verso di Amelia Rosselli, lo abbiamo visto nei capitoli precedenti, possiede un livello di complessità e novità stilistica tale da renderlo qualcosa di assolutamente originale nel panorama della poesia italiana del secondo Novecento. Una complessità che, tuttavia, dà anche ragione della molteplicità di interpretazioni possibili relative alla sua produzione; non v'è dubbio che una simile inafferrabilità possa costituire un pregio notevole – e come tale viene spesso indagata e posta al vaglio della critica –, ma è vero anche che, a fronte di un oggetto talmente sfaccettato e caleidoscopico, la tentazione dell'interprete possa essere quella dell'approccio riduzionistico. In altri termini, dato un oggetto ad altissimo tasso di densità semantica, il rischio dell'interprete potrebbe essere quello di rinchiudersi nella relativa sicurezza di un punto di vista; a nostro avviso, però, oltre a ridurre di molto la potenza stessa del verso di Amelia Rosselli, una lettura che utilizzi eminentemente un solo approccio (che può essere quello della critica psicanalitica, di quella stilistica, orientato verso il comparativismo o verso una impostazione finanche mistico-irrazionalista) manca di afferrare una caratteristica essenziale dell'opera della Rosselli nel suo insieme.

È costante, infatti, dalle raccolte giovanili a quelle della piena maturità, un certo modo di strutturare il proprio verso; in esso, infatti, si

stabiliscono dei rapporti che rimandano ad una certa concezione e organizzazione dello spazio della scrittura. Il verso della Rosselli è qualcosa che richiama ad una forte *spazializzazione*; pur rendendolo continuamente instabile fino a metterne a rischio il suo stesso equilibrio, la Rosselli gli dona una tensione verso qualcosa che lo fa rimanere in piedi. Come il bimbo che impara ad andare in bicicletta, il verso rosselliano ha bisogno di un certo abbrivio, di una energia (in questo caso non ci sovviene parola più adatta, al di là della consunzione di un termine diventato fiacco e blando per un uso spesso inappropriato), un'energia, si diceva, che ne garantisca la corsa sul filo sottile che è tracciato per esso.

Per esprimerci mutuando i termini dal discorso musicale potremmo dire che il verso della Rosselli è un *presto* che difficilmente si lascia condizionare dalla lunghezza del verso; da qui il senso di caduta, di approssimazione fatale ad un che di sconosciuto, un caracollare tenace e impaziente verso una risoluzione.

«Del tuo nulla oh nulla è il mondo e nulla / dire è la tua parola, lo mantiene nel suo asse / diagonato il passo degli analfabeti»¹⁵⁹. La ripetizione della parola nulla del primo verso, l'enjambement, l'anacoluto dato da quel «lo» riferito a mondo, di nuovo l'enjambement: tutti elementi che concorrono a dare una sensazione di precarietà, di continuo

¹⁵⁹ AMELIA ROSSELLI, *Variazioni belliche* ora in *Le poesie*, cit., p. 166.

avvicinamento a qualcosa che – nel caso specifico preso in esame – potrebbe essere proprio quel nulla sul quale tanto insiste il primo verso.

Molto in questa poesia ce lo suggerisce, ma non ne abbiamo alcuna garanzia. Inoltre, c'è da tenere presente, come vedremo meglio più in là, che per la poesia di Amelia Rosselli non può valere l'invalso abito critico di illuminare il particolare (il singolo caso) di una luce generale, così da farne un puntello buono per le più disparate interpretazioni. Il caso singolo della Rosselli vale per il singolo componimento e, se pure si alluda a qualcosa, ciò non sarà da considerare a corollario di componimenti che seguono tutt'altra direzione.

Il fascino e l'originalità di questa poetessa consiste, infatti, nella capacità di riuscire a produrre frammenti che possono – e lo fanno con la forza che è loro propria – seguire direzioni anche molto diverse. Se c'è una costante, in una produzione così multiforme, sarà allora da ricercare nella predisposizione della Rosselli a mantenere inalterato il proprio *passo*. E con esso si vuole indicare una tendenza, una tensione, un andamento che è qualcosa di diverso dal ritmo e che, in quanto tale, si conserverà anche al variare di quest'ultimo.

È una cadenza, il pulsare di un'istanza a guardare cosa avviene dopo il verso e ancora dopo:

tu non sai quale oscuro precipizio
affumicò miei occhi a tua
vista: né quale simbiosi paralizzante

m'afferrò: tu non odi le rosse mie indagini
squadrtarti – solo la terra ti promette una sembianza;
io corro e corro per i vichi invece¹⁶⁰.

Lo spostamento a destra del primo verso è una delle poche *deviazioni* grafiche presenti nel corpus rosselliano dall'epoca di *Variazioni belliche* – la raccolta pubblicata nel 1964 – in poi. E non sarà un caso che essa avvenga proprio al limitare di quell'«oscuro precipizio» in finale di verso; e, difatti, tutto il componimento appare come il reiterato tentativo di affacciarsi verso qualcosa che, se pure sembra promettere una qualche rivelazione, allo stesso tempo la differisce. Se l'«oscuro precipizio» è ciò che «affumica», è proprio tale affumicamento che, d'altro canto, dà il la all'apertura di quella «vista», tanto importante da essere posta in apertura di verso.

E da qui, una simbiosi che, però, si rivela «paralizzante», una comunanza che potrebbe coincidere con la scoperta di un vuoto; ma sarà ancora la vista a strappare la voce poetante da questa possibilità, vista che è uno «squadrare» in cui si svolgono «rosse indagini». Indagini che, quindi, pur non sottraendosi ad un'analisi approfondita e minuziosa, sono tuttavia rosse, rosse di desiderio e di passione, lontane da una precisione oggettiva e da un calcolo scientifico del dato. In questa visione, contemporaneamente

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 181.

visione d'indagine e visione di un'apparizione inaspettata, è condensato il senso di ciò che Jean-François Lyotard chiama figura.

L'arte come silenzio è ciò che, propriamente, è selvaggio. La posizione dell'arte costituisce una smentita della posizione del discorso. La posizione dell'arte indica una funzione della figura, che non viene significata, attorno e dentro al discorso. Indica che la trascendenza del simbolo è la figura, cioè una manifestazione spaziale che lo spazio linguistico non può incorporare senza essere destabilizzato, un'esteriorità che non può interiorizzare in *significazione*. (...) L'arte vuole la figura, la "bellezza" è figurale, non legata, ritmica. Il vero simbolo fa pensare, ma in primo luogo fa "vedere". (...) Solo dall'interno del discorso si può passare alla e nella figura¹⁶¹.

È facile constatare come ciò che il filosofo francese chiama *figura*, sia in realtà piuttosto distante da una concezione comune e condivisa del termine. Con *figura*, infatti, si è soliti intendere qualcosa che sta dentro al linguaggio sfruttandone appieno tutto il potenziale (che appunto chiameremo potenziale *figurale*); simbolo, allegoria, metafora, metonimia, sineddoche saranno intesi, allora, come i modi principali di questa attitudine del linguaggio a farsi immagine. Ma, nelle parole di Lyotard si legge benissimo come questa attitudine a farsi immagine non sia dominata completamente dal linguaggio, si capisce bene quanto per il filosofo essa riguardi soprattutto una *alterità*. L'alterità di ciò che destabilizza il modo stesso del suo venire alla luce; che rende problematico e indefinito il

¹⁶¹ JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *Discorso, figura*, Mimesis, Milano, 2008, p. 41.

processo stesso della sua espressione. Figura sarà, allora, quanto di incompreso e irracchiuso nell'ordine del discorso il linguaggio ammette.

Un'ambizione meta-discorsiva che, pur gettando il linguaggio nel rischio dell'oscurità e dell'autoreferenzialità, ne esalta la facoltà di porre in regime di cortocircuito i due poli del *mostrare* e dell'*essere*. Non è forse questo ciò di cui parla Lyotard quando fa riferimento al fatto che «l'enigma è che il simbolo resti da “vedere”, che si mantenga incessantemente sensibile»¹⁶²? Nella figuralità della parola non si esprimerà, quindi, soltanto la sua proprietà di schizzare dei bozzetti, di rendere ciò che viene detto con icastica pregnanza, quanto la capacità di mimare ciò che la lingua non è capace di dire, ciò che esorbita dal sistema della significazione.

La parola in grado di rendere sensibile – oltre che pensabile – il proprio oggetto, la parola in grado di porre in questione l'atto stesso del guardare, sarà allora una parola in grado di sollecitare lo spazio stesso della scrittura e – nel nostro caso – della poesia. Sollecitare questo spazio e metterlo in movimento; movimento contemporaneo del pensiero e della vista. «Una riserva di “vedute” [*vues*], oppure un intramondo che è una riserva di “visioni” [*visions*]»¹⁶³, uno spazio instabile in cui i due versanti della veduta e della visione si sovrappongono e si trasformano l'uno nell'altro confondendo le carte in modo tale che «ogni discorso si esaurisca

¹⁶² *Ibidem.*

¹⁶³ *Ibidem.*

prima di esserne venuti a capo»¹⁶⁴. Prima di essere stati in grado di dirimere la questione su quanto possa essere conteggiato a favore dell'essere significato o dell'essere mostrato.

È uno spostamento in avanti di questo tipo che fa rotolare la poesia di Amelia Rosselli verso qualcosa di insaputo, di inclassificabile; è quella «rossa indagine» di cui abbiamo parlato più sopra, è lo scacco di un doppio legame nel quale da un lato si affaccia l'esigenza di porre sotto esame ciò che si offre alla vista, e dall'altro quella di sottrarsi, di «correre e correre per i vichi»¹⁶⁵.

Vedere contro non vedere, follia contro pensiero conseguente, libertà ed esuberanza del desiderio contro frustrazione, sono alcuni degli assi sui quali la poesia di Amelia Rosselli si muove e agisce con il consueto modo obliquo, con una versificazione tanto più intensa quanto più mobile e sfuggente.

«Il carrubo dei tuoi pensieri si / slaccia violento e non permette / ch'io gli faccia squarcio dai suoi / lampi di buio»¹⁶⁶. Non è forse anche qui un'intenzione di sfondare una cortina che quel *tu* ha eretto? Si tratta di andare al di là del pensiero e al di là delle «opache tende dei giganteschi guerrieri»¹⁶⁷ che lo soffocano e lo rendono immediatamente situabile.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ AMELIA ROSSELLI, *Variazioni belliche* ora in *Le poesie*, cit., p. 181.

¹⁶⁶ AMELIA ROSSELLI, *Variazioni belliche* ora in *Le poesie*, cit., p. 182.

¹⁶⁷ AMELIA ROSSELLI, *Variazioni belliche* ora in *Le poesie*, cit., p. 182.

Unico rimedio quello di «gettare tutto / in mare, e salvare solo la mosca che / vola»¹⁶⁸. Salvare solo le linee imprevedibili del volo è, come anche nella poesia precedente, una chiusa che non chiude, che rimanda ad una ricerca spasmodica di un punto di fuga; un senso di sospensione – questo – che torna come una costante in tutta la produzione della poetessa.

La poesia della Rosselli è un andirivieni nel quale le immagini vengono continuamente frustrate, agitate da un turbamento che, senza voler fare del grezzo autobiografismo, coincidono con un turbamento personale. La voce poetica è senz'altro investita da un dubbio e un'indecisione che sono il dubbio e l'indecisione di chi ha un'identità plurima, una lingua multiforme e non fissata, un'attitudine violenta alla poesia assieme ad un'altrettanto violenta predisposizione alla nevrosi. «Sono persa, come in un bosco»¹⁶⁹ dice la Rosselli in una intervista del 1978 a Sandra Petrigani; un senso di perdita con il quale la poetessa fa i conti in maniera consapevole, sapendo che il suo compito è quello di cercare un equilibrio tra libertà espressiva e controllo dei propri mezzi. Parlando della sua raccolta del 1976, *Documento*, scrive:

Ho voluto ritrovare (...) la follia, il coraggio e forse anche misticismo di quegli anni adolescenziali: razionalizzandoli sino alle ultime conseguenze.

Spesso i risultati sono violenti, i contenuti sono dei veri e propri gridi: ma

¹⁶⁸ *Ibidem.*

¹⁶⁹ SANDRA PETRIGNANI, *Non mi chiedete troppo, mi sono perduta in un bosco*, "Il Messaggero", 23 giugno 1978, ora in AMELIA ROSSELLI, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, Interlinea, Novara, 2004, p. 289.

credo che non vi sia più disperazione e che lo scopo del libro (un equilibrio tra forma del tutto controllata e voluta, e contenuto indotto e dedotto mai automaticamente e tramite l'inconscio e per provocazioni solo letterarie) sia nell'insieme raggiunto.

Una follia e un coraggio che non si sono mai persi, che hanno subito, sì, dei cambiamenti, delle evoluzioni, dei rivolgimenti, ma che sono rimasti come due cariatidi a guardia della poesia della Rosselli.

In *Variazioni belliche* è il coraggio di chi freme per trovare una misura, di chi sta tentando di elaborare una forma nuova (una ricerca questa, che da lì a poco sfocerà nell'elaborazione di *Spazi metrici*, un articolo programmatico in cui la Rosselli espone le ragioni del suo *metodo poetico*). Nelle *Variazioni*, infatti, la voce poetante intraprende una sorta di agone con un *tu*, una seconda persona che definiremmo *ipotetica* perché incarna una sorta di alter-ego della poetessa, che funziona come un catalizzatore in cui finiscono per convergere la maggior parte delle tensioni di questa raccolta.

«Per quel tuo cuore che io largamente preferisco / ad ogni altra burrasca io vado cantando amenamente delle / canzoni che non sono per il tuo orecchio casto da cantante / a divieto»¹⁷⁰; è palesemente un tu irrisolto, qualcosa che l'io poetante vuole e non vuole accontentare; un tu con il quale il conflitto è inevitabile pur non potendo in nessun caso sfociare in guerra aperta. È necessario procedere nella burrasca accettando il *no*,

¹⁷⁰ AMELIA ROSSELLI, *Variazioni belliche* ora in *Le poesie*, cit., p. 198.

accettando la solitudine di non poter essere capiti, contemplando fin dall'inizio la possibilità che non ci si possa ricongiungere in un noi, sapendo che si tratta di un gioco che – con ogni probabilità – non può giungere ad alcuna conclusione. Una poesia di questo tipo, non può non essere una poesia tenace, dura, che si muove con forza verso qualcosa e che, tuttavia, deve fare i conti con il sospetto che questo qualcosa possa essere solo una chimera («Tu attiri / per poi ripulsare le gioie barbare»¹⁷¹).

Siamo il cadavere che flotta putrefatto su della passione

La calma non mi nutriva il solleone era il mio desiderio

Il mio pio desiderio era di vincere la battaglia, il male¹⁷².

Cadavere che lotta, che vuole spingersi ancora più in là, andare dove non c'è più lotta, dove non c'è più da dirimere questioni, dove non è più possibile marcare una linea di confine tra raziocinio e desiderio; là, in quel luogo impossibile nel quale vittoria e sconfitta coincidono è il posto il cui quel tu – che è la propria ombra e, come tale, è inafferrabile –, può ricongiungersi con un sé diviso. La stella è il luogo di questo ricongiungimento oltremondano («Amore amore che cadi e giaci / supino la tua stella è la mia dimora»¹⁷³).

«La scienza dei numeri era la mia fortitudine, la scienza degli amori la mia debolezza. Io non sono un Cinese! Non ho potere! Le / mie condizioni

¹⁷¹ AMELIA ROSSELLI, *Variazioni belliche* ora in *Le poesie*, cit., p. 198.

¹⁷² *Ivi*, p. 201.

¹⁷³ *Ibidem*.

sono di naufragare»¹⁷⁴. Essere un *senza potere* è condizione che il poeta esperisce in massimo grado; e il problema di non possedere il senso delle proprie parole, di non padroneggiare la portata gnoseologica che esse – di fatto – hanno, ignorare ogni istituto/ istituzione, vivere nella poesia come si vive in un’astrazione impossibile sono questioni che la Rosselli sente enormemente.

Poetessa della solitudine, essa non ignora la vertigine di un atto che è fondamentalmente esclusivo, che la tiene separata dalla comunità e separata dal comune sentire. Rispetto a ciò, dice bene Alessandro Baldacci:

Le poesie della Rosselli svolgono uno straniamento forsennato del dettato logico tramite il grimaldello, la frusta di un pensiero-cuneo, ossessivo, il quale non è altro che la sua particolarissima grazia. (...) Per Amelia non vi è un suolo saldo da cui parte l’esperire, poiché la propria scrittura «rispetto all’esperienza, si fonda sulle palafitte», ed il poeta è un *fool* tragico che cade nel mondo come una preda calamitata dalla propria tagliola¹⁷⁵.

Tuttavia, pur sottoscrivendo l’acuta analisi di Baldacci, ciò che ci preme mostrare qui è che, ad una pratica di elaborazione della propria poesia estremamente instabile e irrequieta, corrisponde poi una scrittura che, pur facendo emergere tutte queste fragilità, ne cattura e concentra l’energia verso un punto invisibile. Qualcosa al di fuori del verso incontro

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 205.

¹⁷⁵ ALESSANDRO BALDACCI, *Amelia danza Kafka* in «Trasparenze», n. 17-19, San Marco dei Giustiniani, Genova, 2003, p. 119.

alla quale la poesia punta come un vettore schizoide, che non sa cosa lo attende eppure continua a puntare dritto davanti a sé.

Se nella notte s'accendeva un faro, allora addio promessa
addio la scarpa dell'oblio, addio la lusinga di chi gioca
preso dalle antifone dei suoi compagni. Compagna d'armi
la tua costanza, la tua fiducia sono nelle mie mani? Calmati
e l'eroe che io ero diventerà la bestia che più nulla vuole.
Calmati e le scodelle dei poveri si riempiranno. Calmati
e le ventate in poppa separeranno la tua firma dalla mia¹⁷⁶.

È una poesia che colma la misura, che la abita in un modo che ha qualcosa di selvaggio, riuscendo così a mettere in piedi una mimica naturale, se ci viene concesso l'ossimoro. Affidandosi a una misura non più basata su sillabe, piedi e ritmi, bensì – in primo luogo – sullo spazio vero e proprio del verso, la Rosselli riesce a «comprimere l'idea o l'esperienza o il ricordo, trasformando le (...) sillabe ed i (...) timbri (questi sparsi per il poema a mo' di rime non ritmiche) in associazioni dense e sottili»¹⁷⁷.

Dandosi uno spazio preciso e prefissato, la poetessa riesce a concentrare nel singolo verso qualcosa come una sorta di *energia psichica* che preme, che esercita una spinta nei confronti dei limiti nei quali è

¹⁷⁶ AMELIA ROSSELLI, *Variazioni belliche* ora in *Le poesie*, cit., p. 206.

¹⁷⁷ AMELIA ROSSELLI, *Spazi metrici* (1962), allegato a AMELIA ROSSELLI, *Variazioni belliche* ora in *Le poesie*, cit., p. 341.

costretta; un'energia che – affidata alla casualità dell'interruzione – riesce a dare esiti impreveduti.

la tua costanza, la tua fiducia sono nelle mie mani? Calmati

Quel «calmati», contrariamente alla sua portata semantica, *agita* il componimento in fine di verso, accumulando la tensione e scaricandola sul verso successivo. «Costanza» e «fiducia»: in quali mani stanno? Da chi sono governate? Dalle mani dell'io poetante, si direbbe. E allora non si capirebbe cosa ha da calmarsi quel *tu*, se è proprio l'*io* che tieni in pugno i suoi sentimenti a spronarlo alla calma. Non si capirebbe se quell'*io* e quel *tu* non fossero altro che la medesima entità, qualcosa che si compenetra e – contemporaneamente – si incita di nuovo allo sdoppiamento, sdoppiamento *voluto* e, allo stesso tempo, dato per *naturale* («Calmati / e le ventate in poppa separeranno la tua firma dalla mia»).

Il rapporto con questo tu scavalca i recinti della biografia rosselliana.

Se pure fosse (come è probabile) qualcosa di realmente esistito, nulla cambia nella nostra considerazione di esso, perché è ipotetica la sua natura all'interno della poesia; esso è il punto nodale di un'istanza che, non essendo né realistica né antirealistica, bensì *figurativa* nel senso che abbiamo esplicitato all'inizio del paragrafo, rientra nell'ambito di un rapporto fondamentalmente narcisistico-speculare.

Massimo Recalcati, nel suo libro su Van Gogh lo descrive come qualcosa che non ammette l'irruzione del terzo nella coppia simmetrica che

si viene a creare. All'interno di questa coppia, che esclude qualsiasi altro a vantaggio di una relazione esclusiva si cerca di raggiungere – scrive Recalcati – «la stessa passione assoluta, la stessa assenza di confini, la stessa intimità speculare, la stessa esigenza imperiosa della presenza»¹⁷⁸.

Ma, se la presenza del fratello Theo per Van Gogh è qualcosa che concerne strettamente la propria biografia, la seconda persona della Rosselli è fondamentalmente un attore fittizio, inerente alla sfera della poesia e della creazione; ragione, questa, per cui possiamo dire che si tratta di narcisismo di secondo grado, che separa il sé in una coppia e, al contempo, prende sul proprio sé l'impossibilità di fusione della coppia. Se due persone distinte non possono appartenersi esclusivamente per motivi di ordine pratico e per impossibilità contingenti, le due persone della Rosselli non possono appartenersi perché esse sono – da sempre – la stessa e unica persona.

Con la sua passione al bello decifrava la solitudine
Lo spettro della solitudine gridava! Gridava che essa
aveva ritrovato il bene, la pulchritudine e le essenzialità
della vita – gridava di ridar vita gridava forte che
la vita era tornata e che era donare. Non danaro,
non la forza né il tempo né altre essenzialità
ma: - una corsa alla forza che imperterviava contro
ogni generosità contro ogni essenzialità contro ogni

¹⁷⁸ MASSIMO RECALCATI, *Melanconia e creazione in Vincent Van Gogh*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009, p. 21.

ostacolo¹⁷⁹.

L'unico rimedio a questa solitudine sembra essere la passione al bello, sembra essere la scrittura come unica *supplenza simbolica*¹⁸⁰ alla divisione dell'io.

Supplenza che si attua attraverso la fuga, mediante uno stile che tende a cercare nell'estenuazione calcolata della propria forza un particolare sentimento della fine e del limite. Un andamento che procede verso l'ultimo scoglio da superare per anelare a chissà quale altrove.

Con la luce accesa

smuoveva il catarro il vecchio filo di lana arrotolato nella
sostanza degli eredi. Sentivo le voci degli orologiai arrovellarsi
ma la fibra del mondo era la più costante misura della mia
malattia! Era la più forte costanza della mia credenza¹⁸¹.

Tuttavia, l'estenuazione della Rosselli, invece di risolversi in apatia e sconfitta, getta le basi per una ricerca del nuovo. Il suo verso, costretto in una misura fissa, prende vita e si muove attraverso le immagini, sospendendole per cercarne di altre, in un continuum di scrittura nella quale – alla fine – ogni immagine è secondaria rispetto al tutto.

¹⁷⁹ AMELIA ROSSELLI, *Variazioni belliche* ora in *Le poesie*, cit., p. 228.

¹⁸⁰ «Nella psicosi il godimento non è castrato, non è ordinato nel quadrilatero delle zone erogene (...), ma deborda senza limiti: invade abusivamente il corpo del soggetto frammentandolo (schizofrenia), lo riduce a un oggetto-scarto del mondo (melanconia) (...). La supplenza simbolica (...) si struttura su non su relazioni immaginarie, ma attraverso operazioni simboliche, quali possono essere compiti o ruoli professionali, vocazioni, scelte e stili di vita, passioni sociali, sublimazioni culturali di vario genere». (MASSIMO RECALCATI, *Melanconia e creazione in Vincent Van Gogh*, cit., pp. 41-44).

¹⁸¹ AMELIA ROSSELLI, *Variazioni belliche* ora in *Le poesie*, cit., p. 233.

«La fibra del mondo» è la misura della sua malattia così come lo è della sua poesia; non c'è niente, nessuna immagine di cui ci si possa accontentare, ogni cosa deve essere ripresa e mescolata al resto perché possa far risuonare la propria eco. La malattia deve essere prigioniera e liberazione («Le antiche tenaglie / dei farmaceutici gridavano: pace! Nella tua tenaglia tutto / era in ordine...»¹⁸²), l'impossibilità di un vero rapporto a due la scintilla della propria oscura passione – poetica e amorosa («Nell'intendimento del tuo verso vi era il mio verso insonne»¹⁸³), la parola poetica porsi sempre come mancanza, come parassita che succhia linfa dal vizio e dall'errore («Sono le parole che ci ingannano. Sono i vili che ci tendono / i fili del disinganno»¹⁸⁴).

La poesia di Amelia Rosselli sarà, allora, *figurale* e *vettoriale* nella misura in cui essa tende alla perdita delle proprie immagini; parafrasando Mallarmé, che parla della poesia come di un'«agonia in cui si resuscita ciò che si è perduto, per vederlo»¹⁸⁵, diremmo la poesia della Rosselli risulta, piuttosto, *un'agonia in cui non si vede più ciò che tende a resuscitare, per perderlo*.

¹⁸² AMELIA ROSSELLI, *Variazioni belliche* ora in *Le poesie*, cit., p. 232.

¹⁸³ *Ivi*, p. 236.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 263.

¹⁸⁵ STEPHANE MALLARMÉ, *Villiers de l'Isle Adam. Conferenza*, in *Opere*, cit., p. 97.

3.2 Il verso che si irradia di Lorenzo Calogero

Se per Amelia Rosselli abbiamo usato la metafora di un verso abitato da forze *vettoriali*, per quello di Calogero essa non può valere. Per il poeta calabrese avviene, infatti, uno sviluppo del verso che, anziché procedere in una sola direzione, tende ad irradiarsi, a espandersi a raggiera.

La solidità dei mezzi della Rosselli, il suo verso potente, la sua verve trilingue le permettono di dare una direzione alla propria poesia senza che ciò la porti a cristallizzarsi in un movimento monotono e pedante. L'io poetante, nel suo caso, è talmente affrancato dagli stereotipi della *poesia-poesia*, dagli stilemi più vieti e dalle pose più trite, che può permettersi di avanzare senza remore nel territorio minato della frantumazione dell'io. E diciamo minato perché si tratta di una *posizione* che – anch'essa – corre il rischio di offrire il destro all'epigonalità e alla sudditanza nei confronti di una lunga tradizione poetica (dal romanticismo ai crepuscolari passando per i simbolisti francesi).

Nel caso di Calogero, però, l'io poetante è tutt'altro che solido, tutt'altro che presente a se stesso e cosciente delle proprie capacità; diremo, piuttosto, che la fragilità spesso fanciullesca del poeta calabrese costituisce insieme il suo limite e la sua grande risorsa.

L'accrescimento era intenso
che traccia i lineamenti
che conducono alle cose.
Per forza dico. Com'edera abbracciata
a un filo pigro da ponente
un viottolo piega, chiaro
chiama un ruscello una chiara
umida via o parte di lei o di sé.
Un albero di noce o un profilo
di castoro simile alla luce
per tremiti lievi a toccarti
erano simili alla poesia¹⁸⁶.

Niente di simile al martellamento fonosintattico della Rosselli, a quel rigore formale che – tuttavia – riesce a divincolarsi dalla propria misura per un di più di potenza ritmica. Il verso di Calogero, invece, è un verso che si espande per minime allusioni: anche quando si afferma esattamente il contrario («l'accrescimento era intenso»), esso è talmente fragile e in bilico che ha bisogno di appigliarsi a tutto ciò che c'è intorno, come il filo sottile della ragnatela ha bisogno di espandersi per cerchi concentrici («com'edera abbracciata / a un filo pigro da ponente / un viottolo piega»). Se per Amelia le cose possono diventare altro a condizione che si verifichi un cambio di potenziale, che il dispendio di energia vada verso il maggiore, che la

¹⁸⁶ LORENZO CALOGERO, *Ma questo...*, Ed. Maia, Siena, 1955, poi in *Opere Poetiche, Volume secondo*, Lerici, Milano, 1966, p. 91.

pressione del verso aumenti, per Calogero tutto questo non accade. Anzi, per il poeta tutto si tiene ed è interconnesso proprio in quanto il saldo totale delle forze in campo sarà sempre e comunque prossimo allo zero; la realtà è imprevedibile proprio per questa proprietà di ogni cosa di trasformarsi in altro senza turbare l'equilibrio generale.

«Un profilo di castoro» potrà allora essere «simile alla luce»; unico requisito sarà quello di essere, così come la luce, ugualmente capace di «toccare per tremanti lievi», che poi sarebbero i tremanti propri del fare poetico. La morte e il sonno, allora, saranno spesso indistinguibili, solo la mente del poeta li distingue con non poco arbitrio; ed è sempre il suo arbitrio a chiamare con nomi diversi le cose, che in effetti potrebbero diventare un'unica sola cosa dal nome sconosciuto. È tutta in questa disposizione quella che qualche critico avvertito ha chiamato, squarciando il silenzio intorno all'opera del calabrese, la voce mistica di Lorenzo Calogero¹⁸⁷.

«Oggi era un passero / o un giorno di domenica e, intrinsecamente / vacuo, un giorno tiepido di pioggia»¹⁸⁸: tutto si trasforma in qualcos'altro e così anche il tempo perde il suo carattere assoluto per diventare qualcosa di inerente a un intimo sentire. E, infatti, a quell'«oggi» si riferisce

¹⁸⁷ Cfr. ANTONIO PIROMALLI, *I primordi della poesia di Lorenzo Calogero*, in AA. VV., *Lorenzo Calogero poeta. Atti della Giornata di studi*, Melicuccà, 13 aprile, 2002, Jaca Book, Milano, 2005, pp. 21-61.

¹⁸⁸ LORENZO CALOGERO, *Ma questo...*, Ed. Maia, Siena, 1955, poi in *Opere Poetiche, Volume secondo*, Lerici, Milano, 1966, p. 115.

l'altrimenti insensato passato remoto di «fiorirono (...) la gioia arida del colle, / il sole uscito da sé stesso / e non sono certo della sua presenza / che qua e là: a un arpeggio / a un suono che non ressero»¹⁸⁹. Ogni cosa, per esistere, ha bisogno di essere fatta oggetto di un'intima fiducia; persino il sole non sfugge a questa legge se la sua presenza si coglie per intermittenze, per fugaci segnali pronti a scomparire.

Se per la Rosselli abbiamo parlato di uno stile che produce i suoi effetti per via della sua carica elusiva, per Calogero dovremo, piuttosto, far riferimento a un potenziale *allusivo*; è proprio questo, difatti, che gli permette di tenere a bada la delicatezza del suo verso, in modo che non trapassi nella debolezza o in un vacuo bizantinismo.

L'antidoto a tutto ciò consiste proprio nella soluzione paradossale di moltiplicare queste sottili allusioni, di renderle parte di una vasta costellazione così da riuscire a creare un reticolo più ampio che superi la fragilità della singola immagine.

«Un velo brilla / vaporoso come un incendio / (...) / quale alba era quella / che ora bacia con tremule dita»¹⁹⁰; «e i pensieri a stormo / passavano cortissimi / e i supplizi erano il pensiero più disadorno / quelli alla cui rupe del tempo / era un faggio intorno»¹⁹¹; «e un'allodola è come

¹⁸⁹ *Ibidem.*

¹⁹⁰ LORENZO CALOGERO, *Quaderni di Villa Nuccia*, in *Opere Poetiche, Volume primo*, Lericci, Milano, 1962, p. 228.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 233.

una fronda, / una luce calata dal desiderio del cielo / (...) / e quando spira
vento autunnale / sono vento anch'io»¹⁹².

La costellazione di Calogero è fatta di minuscole presenze naturali e di minuscoli sentimenti, che a queste presenze sono attaccati come frutti all'albero. La luce del giorno si affida alla potenza del bacio per ricalcare la propria presenza, per continuare la propria azione; la sofferenza è un pensiero senza fronzoli, scavato come la roccia, cosicché anch'essa sarà accettata così come si accettano i fiumi e le montagne; il volo di un uccello è il lampo di un desiderio nel buio dell'esistenza.

Ma quel desiderio è più di qualcosa di terreno, supera la materia e si confonde con il vento; diventare vento è la massima aspirazione dell'io poetante, diventare quello stesso desiderio, confondersi con esso. Non essere più capace di distinguere il mondo, il cielo, il pensiero, la sofferenza e il desiderio.

È una sorta di panteismo, questo di Calogero, sullo sfondo del quale ritorna prepotentemente la figura della donna come colei attraverso la quale è possibile intuire il senso superiore di questa unione di ogni cosa con qualsiasi altra. Un po' Grande Madre, un po' angelo che rischiara sia gli angoli più bui della materia, sia i dubbi e le incertezze di un'anima inquieta.

¹⁹² *Ivi*, p. 242.

Non hai mai visto
nulla di simile nella tua vita
oltre un contadino che, oltre le sue terre,
numerò la febbre e il pube tuo
sulle tue dita, come un tuo racconto.
Nulla era vero e questo fu vero
e fu come un intoppo.
Hai la sagoma alata densa della vita
o questa fu la strana, forse,
la strana origine del mondo¹⁹³.

In mezzo al gioco degli elementi, come una pausa all'interno della corsa delle cose le une verso le altre, il femminile è ciò che riesce per un attimo a interrompere l'irradiarsi delle immagini calogeriane.

È attorno alla figura della donna che si raccolgono questi pochi momenti di sospensione, qualcosa di simile a quello che sono gli stacchi nell'ambito musicale; nella donna è l'origine che parla, è il leggendario, il mitico, così come è mitica la figura del contadino; un umile e, pur tuttavia, qualcuno che è a stretto contatto con l'elemento ctonio, qualcuno che – dando un nome all'increato, ripercorrendo le pieghe dove tutto è iniziato – riconduce il Tutto a questa sagoma alata di donna.

¹⁹³ *Ivi*, p. 243.

L'unico paragone possibile che possa essere adatto a tale figura sarà, quindi, quello con la vita stessa, con l'esistenza nella sua pienezza e indivisibilità.

«Oggi il tempo è fermo / (...) / ...O la tua giuntura / è ferma, massiccia, ritrovata / (...) / Io non sapevo spendere due parole / in una forma magica per il tuo ultimo / ardire»¹⁹⁴. Ancora il femminile e ancora una sospensione; sospensione del tempo interno alla poesia e sospensione del consueto dispendio di figure e allusioni. In questo caso, è anche sospensione del verbo, della parola poetica che ammette di non essere in grado di dire ciò che vorrebbe, ammette la propria mancanza e sta per rinunciare quando l'evento inatteso la solleva dall'impaccio.

«Ma l'ardire si alza / solitario nel pozzo per la forma magica / sognata, quale esso è / e ognuno ti ama in un barlume / e la ridda è una corsa pazza»¹⁹⁵; il *tu* femminile al quale si rivolge il componimento è ciò che si incarna in una forma che, in un modo che ha del miracoloso, riesce a corrispondere alla forma sognata, la forma che altri hanno desiderato. Quel *tu* che rappresenta l'origine e la forma perfetta del desiderio e della passione amorosa, in realtà è ciò presso il quale il continuo trasformarsi dell'universo si arresta e diventa il trasformarsi di quell'unica figura. È una sorta di momento inaugurale, in cui tutto può succedere, l'Evento – diremmo – dopo il quale ciò che sta intorno può continuare a muoversi, in quella che lo stesso Calogero chiama una «ridda».

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 249.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

Il Divino, la Natura, la Donna, per Calogero non sono altro che i tre nomi della stessa cosa. Ma, se i primi due sono postulabili solo attraverso intuizioni fugaci, lampi, segni poco visibili, la Donna è in assoluto l'essere che consente la totale adesione al mondo, colei che garantisce l'esistenza di una seconda faccia delle cose, un lato nascosto che rimane tale ma che, tuttavia, viene in qualche modo vagheggiato attraverso la sua presenza.

Seguendo ancora Lyotard, si potrebbe avvicinare la donna di Calogero a qualcosa di simile a un super-simbolo, un simbolo che riunisce la portata simbolica di tutti gli altri pur rimanendo separato e distinto dagli altri.

Scriva il filosofo francese:

La parola designa un simbolo perché è esemplare, come pensa Leroi-Gourhan: occorre che mostri una presenza e un'assenza, che faccia vedere, ma un davanti, una facciata, suggerendo tuttavia che rimane qualcosa da far vedere, un mai visto, un invisibile¹⁹⁶.

Lyotard ritiene che la parola, il termine linguistico, non sia propriamente *segno*, ma che esso lavori per fare in modo che la cosa designata *divenga* segno. Ciò sarà possibile solo a patto che la cosa sia investita da un'assenza che è fondamentalmente il vuoto di significazione che si produce passando dal termine generale al termine particolare. Quando la parola "albero", da puro significante immateriale, inizia a dare i suoi effetti all'interno del discorso – sostiene Lyotard – è perché «il dito

¹⁹⁶ JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *Discorso, figura*, cit., p. 118.

[che] si tende verso l'albero per designarlo, lo fa barcollare e venire in avanti su un niente di senso»¹⁹⁷.

Ebbene, sarà proprio questa mancanza, questo avanzamento della cosa designata in un al di là del senso, ad allargare la portata dei suoi effetti; come un contraltare a questo vuoto di senso, si costituirà, infatti, uno spazio discorsivo al limite dello spazio linguistico. Esso sarà il varco aperto intorno al linguaggio affinché esso, da semplice istanza significativa, possa aspirare a produrre quella che Lyotard chiama «funzione-mondo».

Il mondo è una funzione del linguaggio, ma il linguaggio comporta, per così dire, una funzione-mondo. (...) La superficie che borda il discorso non è lo spazio linguistico in cui si effettua il lavoro di significazione, ma uno spazio di tipo mondano, plastico, atmosferico, in cui bisogna muoversi, girare intorno alle cose, far variare la loro sagoma per proferire quella significazione (...) celata¹⁹⁸.

Un'apertura, che ci sembra appartenga, più che al linguaggio in sé, al linguaggio della poesia; e che rimanda in maniera stringente al nostro discorso intorno allo spazio poetico di Calogero.

Nella poesia del calabrese, intorno alla figura femminile le immagini prendono, infatti, una particolare consistenza; esse diventano proprio come delle sagome in attesa di altri corpi, corpi solo immaginati, forse da sempre obliati in un inconscio troppo vasto per essere scandagliato. Calogero

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 117.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 119.

rinuncia all'analisi, rinuncia allo scandaglio e corre questo rischio di impalpabilità, in attesa che un corpo si palesi, nell'attesa che quel corpo impossibile, quello che è capace di adattarsi a tutte le sagome della sua poesia, si faccia avanti.

È un'attesa vana, quella che Blanchot definisce proprio come ciò che «inizia quando non c'è più nulla da attendere, nemmeno la fine dell'attesa. L'attesa ignora e distrugge ciò che essa attende»¹⁹⁹, qualcosa che si dispiega, quindi, come dilatazione infinita di un tempo che ha perso le proprie coordinate, un tempo che si tinge di oscurità e nel quale non si distingue più il prima è il dopo.

Questo oceano oscuro sarà, quindi, quello di un'attesa che, ovviamente, non può essere soddisfatta, tanto più che il corpo agognato, esattamente come il cadavere blanchottiano, non è in nessun posto²⁰⁰.

Esattamente nell'ora
in cui la tua mano d'aria
misurava il tuo corpo, pronò
di là dal giuoco del tuo stesso esercizio
si estenuava languida
di là dall'altura morente
e tu eri ad est soffice

¹⁹⁹ MAURICE BLANCHOT, *L'attesa, l'oblio*, a cura di Milo De Angelis, Guanda, Milano, 1978, p. 123.

²⁰⁰ «Il cadavere non è al suo posto. Dove è? Non è qui e tuttavia non è altrove; in nessun luogo? Ma allora questo luogo è nessun luogo» (MAURICE BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino, 1975, p. 224).

come un talismano.

Per questo s'invocò anche la morte²⁰¹.

E si noti, in questo componimento esemplare per ricchezza di spunti e pervasività delle immagini, che la mano predisposta alla *misurazione* del corpo è una mano d'aria. Intuizione felicissima e straniante all'interno di una poesia che non teme le insidie della metafisica, e anzi, intrattiene con esse una sfida all'insegna della fiducia in una loro gravidanza poetica. Oltre la fisica dei corpi, Calogero intraprende un progetto di ridisegno dei corpi stessi; egli non li definisce, ma gioca a ritracciarne i contorni pur sapendo benissimo che questi saranno sempre provvisori e indefiniti. La caccia al corpo che prenderà la forma progettata non è altro, quindi, che una sempre rinnovata tensione verso ciò che non potrà afferrarsi definitivamente («Il viso purpureo era nell'aldilà / il tuo peso sospeso / come l'anca cupa in discesa»²⁰²).

«Di là dal giuoco del tuo stesso esercizio»: non è questo un giocare che presuppone l'intima consapevolezza che non ci sarà alcuna fine del gioco, non si tratta forse di un differimento che afferma la necessità che il gioco, quello generale – il gioco del mondo si potrebbe dire utilizzando un titolo di Cortázar –, resti sconosciuto ma, tuttavia, agognato al di là del singolo, individuale esercizio?

²⁰¹ LORENZO CALOGERO, *Quaderni di Villa Nuccia*, in *Opere Poetiche, Volume primo*, cit., p. 274.

²⁰² *Ivi*, p. 263.

Di seguito, con quel «tu eri ad est soffice / come un talismano», poi, si ribadisce di nuovo l'imprendibilità di quella figura femminile sulla quale ci siamo soffermati più sopra. Imprendibilità che deriva da un continuo spostamento nello spazio, in una perenne incollocabilità del corpo fisico di una donna che è tanto importante quanto evanescente. La sua non può non essere una «mano d'aria», allora, se essa è in stato di continua sparizione, se abita in un quell'«est» che proprio come il bordo irraggiungibile del discorso, il luogo fino al quale non è dato spingersi, ma che pure seduce e attira, tanto da dover essere preservato come un talismano.

Ciò che il poeta canta non è, precisamente, la Cosa in sé, il luogo Altro, la Donna impossibile, il Corpo sfuggente, quanto piuttosto gli strali che tali oggetti sognati lanciano intorno, ecco il motivo per il quale si è parlato di una poesia che *si irradia*.

Il mistero che avvolge la donna è, paradossalmente, ciò che assicura autenticità all'impresa calogeriana. È la sua voce, quel suono che arriva da non si sa dove che rassicura il poeta: essa gli dice che c'è un *sapore* delle cose che può essere percepito; e la voce poetante si fa scudo di questo magistero continuando a esplorare gli strali delle cose con rinnovata fiducia. Poeta raffinato e complesso, Calogero è anche il poeta dell'instabilità e di una certa insicurezza.

A questo proposito, il personaggio-donna della sua poesia è anche ciò che fortifica il poeta nell'intento di tratteggiare il suo procedere, di dare un'idea del suo tentativo di «girare intorno alle cose» di cui scrive Lyotard.

Una filigrana dolce di pensieri
Erano le parole a stormo che tu dici
e tu ne sapevi il sapore confuso,
il paesaggio, il volo
ed in voce mutata era una siepe²⁰³.

È la voce di donna a tramutare il reale o è il reale ad essere già in forma sonora, ad essere voce?

Quesito irrisolvibile, questo; unico punto certo è che attraverso quella voce di donna il poeta riesce a cogliere nelle cose, dentro la realtà, il «sapore» delle parole, riesce a cogliere la materialità di una lingua che si trasforma e diventa essa stessa *corpo di donna*.

Se il sapore delle parole è «confuso», se solo quella figura femminile è capace di coglierlo, ad essa si deve la grazia di saper trasformare la cosa sentita, assaporata, in cosa vissuta che – attraverso questo passaggio dall'immateriale e confuso sonoro al reale materiale e in movimento – diventa oggetto poetico, parola e *materia* del verso («Passano parole a

²⁰³ LORENZO CALOGERO, *Quaderni di Villa Nuccia*, in *Opere Poetiche, Volume primo*, cit., p. 274.

stormo. / Si piega e ascolta in simbolo / il rosso scarlato d'una veste / che da un viso nacque / e in un lembo rapido si piega»²⁰⁴).

Tutto nasce lì, in quel viso di donna, e tutto ritorna a quella donna, nei panneggi che la ricoprono, nelle foglie che essa ascolta, nelle *nuances* che essa coglie e rinvia – rendendole intellegibili – a chi sa ascoltarla.

Ma questa nitida apparenza
in fondo sale e tu sei la regina
con volto diverso e di moto in moto
sale nel tuo corpo nel tuo parlare soave,
così assiduo il volto immoto²⁰⁵.

È una presenza diafana («i tuoi capelli a ciocca / come una nuvola addolorata dell'aria»²⁰⁶), che però è capace di raccogliere ciò che c'è di più aereo e volatile, di più disperso e inafferrabile, e di renderne il suo riflesso, restando sempre lei, uguale a se stessa pur nel cambiamento. La sua presenza è garanzia di identità nel mutamento; il misticismo calogeriano – come si vede qui – è allora anche fiducia in una persistenza d'essere nel vortice apparentemente insensato degli eventi.

E, tuttavia, pur nel suo essere eterea, tale presenza ha dentro di sé il più cogente punto di contatto con la realtà; attraverso di essa la realtà si

²⁰⁴ *Ibidem.*

²⁰⁵ *Ivi*, p. 305.

²⁰⁶ *Ibidem.*

disperde in mille raggi ma, sempre attraverso di essa, si raccoglie in un nucleo pulsante e pieno di vita («questa realtà hai nel sangue / come un fiotto nella gola...»²⁰⁷).

È lei il *trait-d'union* che permette alla poesia di Calogero di continuare a irradiarsi, di perdersi fra terra e cielo, fra vaghezza e attaccamento alle cose del mondo, in una poesia che riesce a tenere insieme la seduzione di un ineffabile canto con l'intensità di un sentire davvero debordante e onnivoro.

Il liquido e il solido, il mobile e il fluttuante come le diverse manifestazioni di un cosmo la cui voce, nonostante una storia personale fatta di solitudine e nevrosi, costituisce per il nostro un irresistibile richiamo *sensuale* («ma tu sei fitta in cielo / come acqua che non si versava in pioggia / e il mormorio dell'acqua / t'addorme sulla criniera / selvaggia delle rocce»²⁰⁸).

²⁰⁷ *Ivi*, p. 306.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 308.

3.3 Il bisturi di Cattafi

Fin dai primordi della produzione cattaiana è facile presagire uno sviluppo della poesia del siciliano che proceda verso una progressiva riduzione dei temi e uno sviluppo che miri ad una misura sempre più essenziale e rarefatta.

Se agli inizi, la sua poesia era ancora intessuta di echi ora sereniani, ora nella scia della tradizione novecentesca ermetica e del Quasimodo più “moderno”, negli sviluppi più maturi egli trova uno stile assolutamente originale e proprio.

Le figure sono ridotte all'osso, la metrica è all'insegna di una politezza che, a volte, raggiunge delle punte che fanno pensare ai migliori retaggi classicistici, quasi a ricordare una certa lirica greca.

Nel primo Cattafi è percepibile la tendenza a entrare dentro la realtà con un impeto e con una smania che dà vita ad un moltiplicarsi di elementi e di termini-chiave all'interno della sua poesia.

Il mare, il viaggio, il tempo atmosferico danno a Cattafi il modo per intraprendere quella sorta di cartografia che rappresenterà un modo per accostarsi al paesaggio e di elaborare, attraverso di esso, un *nuovo sguardo* sulle cose. Tuttavia, ben presto natura e paesaggio faranno sentire la

propria imprevedibilità e il vuoto che le circonda, per cui si farà necessario, per il poeta siciliano, un atteggiamento che, ostentando distacco e spesso una visione oltremodo cinica e quasi nichilista, gli darà la possibilità di concepire la sua poesia come una sfida al mosaico della realtà, una sfida in cui si tenta di raccogliere in una propria visione, in un proprio *modus*, ogni tassello del mosaico.

Più s'incupisce il fogliame
più i giorni si fanno corti
più si entra nel buio
più spicco avrai
rustica rosa
bianca contadina
idea malformulata
ma forte²⁰⁹.

Qui all'arrivo dell'inverno e della caduta delle foglie – pur essendo questi evidentemente connessi al buio e ad un sentimento di decadimento e solitudine – viene posta una sorta di resistenza silenziosa da un altro elemento naturale, la rosa, appunto.

Di essa, tuttavia, si intravede solo la capacità di opporre la seducente bellezza dell'atomo; si tratta di una scheggia autonoma e per questo

²⁰⁹ «Rosa», in BARTOLO CATTAFI, *L'aria secca del fuoco*, Mondadori, Milano, 1972, p. 112.

affascinante: il fascino di chi occupa una posizione privilegiata perché irrelata, che non si confonde con il resto e che spicca sullo sfondo.

Eppure, questo suo spiccare, questa sua – come potremmo chiamarla – singolarità, non è ancora capace di fornire una soluzione, una via d'uscita al buio che la circonda. Essa, la «bianca rosa», pur riuscendo a bucare l'oscurità che è intorno, non offre un appiglio all'umano Cattafi, tant'è che egli spesso mostra attraverso la sua poesia come il più infimo particolare naturale debba essere ricondotto alla propria – umana – esperienza per essere capace di attirare la sua attenzione.

Se per Calogero vale l'assunto per cui qualsiasi cosa è in grado di investire la mente del poeta a partire dagli strali che essa, in modo naturale e inevitabile, lancia coinvolgendo tutto quanto le sta intorno, la concezione di Cattafi procede attraverso tutt'altre dinamiche.

Per il siciliano, infatti, si è a ragione parlato di una particolare attitudine alla geometria, e – distintamente – dell'importanza del “punto” all'interno della sua poesia.

Il *niente-tutto* che è l'uomo sta in relazione necessaria, in Pascal come in Cattafi, con la realtà del *punto*, che è un punto di luogo e di tempo. (...) La poesia di Cattafi, come del resto quella del conterraneo Quasimodo, è ricca

di vocaboli della geometria che vanno dagli elementi primi (...), dalle figure piane (...) ai volumi²¹⁰.

Tuttavia, come Savoca non manca finemente di notare, il geometrismo di Cattafi contiene e rimanda a qualcosa di molto diverso rispetto a quello di Quasimodo.

Esso deve fare i conti con una tendenza alla metafisica che, però, non può mancare di confrontarsi, allo stesso tempo, con una intima preoccupazione per la materia che è, in molti casi, preoccupazione per la collocazione – all'interno di questo presunto mosaico del reale – della *materia umana*, del corpo e della carne.

È ancora Savoca a scrivere in merito:

Rispetto al vero “geometra” Quasimodo, il geometra “potenziale” Cattafi sta quasi tutto dalla parte dell'*esprit de finesse*. Egli spesso si avventura pascalianamente nella ricerca di una sorta di geometria “metafisica” che ha sì a che fare con concetti primitivi (...), ma che sono tutti al limite della indefinibilità, come *spazio*, *punto*, *nulla*, *infinito*, e si bagnano sempre di «sangue»²¹¹.

Questo *bagno* prende talvolta le fattezze di un vero e proprio corpo a corpo nel quale la materia si tinge dei colori foschi della limitatezza

²¹⁰ GIUSEPPE SAVOCA, *Un «punto» per la geometria di Cattafi*, in AA. VV., *Viaggio verso qualcosa di preciso. Percorsi della poesia di Bartolo Cattafi. Atti del convegno di studi, Messina, 25-26 novembre 2004*, cit., pp. 6-7.

²¹¹ *Ivi*, pp. 7-8.

dell'esistenza umana rispetto alla quale il poeta, pur non rassegnandosi ad una chiusura meramente materialistica, si trova a fare i conti.

In altri casi esso ha la forma di una *reductio*, la riduzione delle complesse dinamiche del cosmo a quelle di un minuscolo tassello, come a voler racchiudere il cosmo in un particolare; come a tentare di riprodurre il macro nel micro, ma anche a voler rendere questo infinitamente grande più familiare. A volte, persino a parodiarlo ironicamente, come nel caso dell'*Albatro*:

Aquila acquatica
albatro che t'avventi sull'oceano
restringi le tue misure
ti saluto
ci rivedremo a terra
anatra nel laghetto
libellula librata sullo sputo²¹².

L'imperioso albatro di baudeleriana memoria è ridotto qui al ruolo di un pretenzioso rappresentante del nulla; esso non è altro che il monumento decadente di una grandezza perduta. Nel «ti saluto» del poeta c'è, infatti, tutta l'irriverenza e la baldanza di chi sa che qualunque grandezza, qualsiasi imperio o maestosità sono destinati a riflettersi nel più piccolo e misero atomo di materia (lo «sputo»).

²¹² BARTOLO CATTAFI, *L'aria secca del fuoco*, cit., p. 113-114.

In altri casi, il più piccolo sbrego di materia, persino l'insignificante acqua di cottura del polpo, diventa la pietra di paragone intorno alla quale si agglomerano i dubbi e le miserie umane.

L'acqua scura sarà allora un «perfido caffè», con un immagine che ribalta completamente la familiarità della bevanda quotidiana; sarà il «sugo (...) allungato / della mia anima nera»²¹³ – scrive Cattafi.

Spesso la poesia di Cattafi ha bisogno di ancorarsi a questi oggetti minimi pur rifuggendo sempre dal tono colloquiale e intimista, dalla “poesia da camera”, per intenderci.

I suoi oggetti valgono soltanto se riescono a stare al passo di ciò che nell'uomo marcisce e va in decomposizione; essi non danno alcun senso di vicinanza, di prossimità, ma – al contrario – vengono investiti da una luce che li rende vani e mortificati. In decomposizione come l'anima e il corpo dell'uomo, inutili come inutili sono le velleità e le aspirazioni interiori, “spirituali”.

È tutto in questo distacco il cinismo di Cattafi, tutto in questa posizione di perfetta equidistanza da ogni segmento del reale. Ogni cosa è separata dalle altre, ogni cosa ha il proprio spazio e occupa il proprio punto nel mondo, ogni cosa – essendo puntiforme – ha la stessa dimensione e la stessa importanza nell'economia generale.

²¹³ *Ivi*, p. 123.

Se qualcosa può essere messo in relazione, allora, sarà proprio in ragione della propria provvisorietà e del proprio essere inessenziale e quasi invisibile a petto di un sistema che potrebbe benissimo fare a meno di uno qualsiasi dei suoi elementi.

Solo nel disfacimento e nella disgregazione di ogni esistente sarà percepibile un comune destino, se dappertutto sono «cellule sfaldabili ad un soffio / aerea stoffa / pellecamicia di serpe»²¹⁴ esse saranno «come gli abiti e i monaci smessi»²¹⁵, paragonate alla fuggevolezza del ricordo e ad una innocua inattualità.

Allo stesso modo, «l'emissione d'un liquido / semidenso giallastro granuloso»²¹⁶, precisamente quello che viene rilasciato da alcuni insetti al momento in cui vengono schiacciati, sarà paragonata ad un reperto archeologico, ad un piccola rovina «del valore di resti imperiali»²¹⁷, poiché in essa sarebbe possibile leggere qualcosa intorno a quelle esistenze, ossia il loro aver goduto di un «raggio di tenebre»²¹⁸.

Non esistono differenze di grado e di nobiltà all'interno delle specie – sembra dire Cattafi; per ciascuno verrà sorteggiato il proprio angolino di buio, così come è toccato perfino agli scarafaggi. Che si tratti di un angolo di successo, di gloria, di fama, di onore o di chissà cos'altro, esso non sarà

²¹⁴ *Ivi*, p. 134.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ *Ivi*, p. 135.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *Ibidem*.

altro che un misero e insignificante pezzetto di oscurità, non sarà altro che il breve attimo nel quale si abita il posto che si è tanto agognato. Niente di più e niente di meno che la naturale – e quindi precaria – adeguatezza alle cose del mondo che finanche lo scarafaggio ha potuto sperimentare sulla propria pelle.

Ma, se tale destino miserevole è comune a tutti gli esseri, ciò che rende ancora più gravoso il fardello per gli uomini è il fatto di dover farsi carico di qualcosa che rende il movimento ancora meno libero, ancora più legato, ancorato, legnoso, duro.

Questo qualcosa in più o in meno è l'anima; qualcosa alla quale non è possibile rinunciare, qualcosa che intralcia e rende ancora più ristretto il campo d'azione perché «non puoi mica mandarla sulla forca / arrotolarla nella cesta della roba sporca. / Ti arrangi ficcato tra le spine / te la tieni addosso te la piangi»²¹⁹.

Tra le spine, fermo immobile in un luogo impervio. È forse questa la condizione umana? Se è così che la pensa Cattafi, si capisce bene il bisogno della sua poesia di puntare dritto al cuore delle cose, senza distrazioni, evitando ciò che può ingannare la mente spingendola verso una falsa moltitudine, un falso mondo di suggestioni che non fanno altro che dissimulare la solitudine di questi punti immobili che noi saremmo.

²¹⁹ *Ivi*, p. 141.

Ecco perché si è deciso di intitolare il paragrafo al *bisturi cattaiano*; proprio per mettere in primo piano questa attitudine del siciliano – attitudine che si fa sempre più spiccata negli anni della maturità – ad affilare sempre più il proprio verso, come a voler trovare la chiave di volta per penetrare, una volta per tutte, all’interno di quel luogo impervio in cui è l’uomo e di inciderne il bozzolo.

Quello di Cattafi sembra, a volte, un vero e proprio impegno; una sorta di sforzo fisico e mentale a non farsi incantare dalla vita per riuscire ad opporsi, a resistere, a bucarne il velo.

«E gusti la tua vita apparente / la buona morte vivente»²²⁰ – scrive il siciliano; ma in questa calma costruita basta urtare un «bottone», uno solo per far scivolare nel dubbio e nell’apprensione tutto quanto era dato per consolidato, per far uscire allo scoperto

i fumi dell’anima incalzanti
il gusto lancinante del veleno
allo sbaraglio ti butti sugli specchi
la scalata e il sordo
tonfare e riprovare
ritonfare della macchina scalatrice
sempre più guasta.

²²⁰ *Ivi*, p. 142.

Il guasto, appunto, l'intoppo che si verifica anche nel più oliato dei meccanismi saranno proprio una delle cifre più persistenti del Cattafi maturo. E il suo verso, spesso ostentatamente disteso, fluido, piano e senza strappi mima in un certo senso la placida armonia di questo immenso meccanismo cosmico; un meccanismo che Cattafi sembra voler riprodurre, ma dal quale egli è come se dovesse stare in guardia, ben attento a non farsi inghiottire.

E allora sarà proprio il guasto a offrire lo spunto per una sorta di introspezione, per uscire dal sistema e guardarlo dall'esterno, con il consueto e ironico distacco. Procedura, questa, che è affidata spesso alle chiose dei componimenti, come nel caso della poesia appena citata – intitolata emblematicamente *Lo sbaglio* – che termina proprio con un invito sconsolato ad una drammatica quanto sconsolata presa di coscienza: «ogni volta ti esplori / le brutte ustioni / la buccia strappata / la polpa al rosso vivo / le brune colature diramate / ormai dovresti saperlo / come e dove è lo sbaglio nella tua pasta»²²¹.

La «pasta» è «guasta», è essa stessa a contenere il proprio disfacimento, al limite anche a nutrirlo. Ma individuare un *punto*, ciò che non ha estensione e che pure *intoppa* tutto il sistema è impresa quasi impossibile. La carne si apre, le ferite sanguinano, tuttavia il male è

²²¹ *Ivi*, pp. 142-143.

difficile da estirpare, difficile da individuare perché esso è preso all'interno di quell'oggetto che sfugge alla comprensione che è il corpo.

Si prendano i seguenti versi di *Freddo, paura*:

ho freddo

paura

dal di dentro gratto

l'ombelico di mia madre

(...)

non togliamo le tende

non farmi uscire²²².

È la paura di chi teme la rottura di un'armonia. Rottura che, inevitabilmente, coinciderà con il confronto doveroso con un'altra materia; l'uscita dal corpo della madre, ossia la frantumazione di quel *grande corpo* che è dato dall'unione di madre e figlio, sarà, infatti, ciò che porrà di fronte alla evidenza senza scampo del *proprio* corpo.

Qualcosa che si presenta come «un deperibile vestito / poltiglia bigia»²²³ e che però è necessario attraversare; tuttavia l'attraversamento va fatto con estrema precisione, con una capacità quasi chirurgica di andare all'osso. Perché anche le parole, i versi, la poesia è costituita da una materia che sguscia via da tutte le parti; è «la pasta / delle tue parole /

²²² *Ivi*, p. 165.

²²³ *Ivi*, p. 166.

colorata e tiepida poltiglia / che tra le dita ti sfugge a serpentelli / che riprendi e restringi / e daccapo ti sfugge»²²⁴.

Su questo sfondo di materia ibrida e incontenibile, è necessario riuscire a toccare il punto sensibile, quello che fa scattare il nervo – e in questo frangente lo scatto del corpo è qualcosa di analogo allo scatto della parola poetica – tentando l'impossibile, ossia cercando di colpire il bersaglio al primo colpo, quel colpo secco e necessario che è l'estremo tentativo dell'ultimo Cattafi. Estremo perché si tratta del tentativo di dissolvere le cose e i corpi per come li conosciamo, di farli esplodere; estremo tentativo di scoprire cosa c'è oltre, estremo dubbio sospeso tra l'ipotesi del vuoto assoluto e quella di un misterioso *altrove*. In relazione a tutto questo ci sembrano quanto mai illuminanti le parole di Jean-Luc Nancy:

Se si spezza in quel punto, il corpo è morto. È un punto situato tra i due occhi, tra le costole, dentro al fegato, intorno al cranio, in piena arteria femorale, e in molti altri punti ancora. Il corpo è una collezione di spiriti²²⁵

Nella poesia *Parole*, una delle ultime della sua vita, danno il titolo al componimento quelle di cui si dice che «ti spremono l'aria dai polmoni / la luce dalle ciglia»²²⁶; in *Desolazione* si parla di «una pagina di desolazione / sterminata / di nere parole / di pianure / di stoppie bruciate / di sillabe tutte

²²⁴ *Ivi*, p. 169.

²²⁵ JEAN-LUC NANCY, *Indizi sul corpo*, Ananke, Torino, 2009, p. 96.

²²⁶ CATTAFI, Bartolo, *Chiromanzia d'inverno*, Mondadori, Milano, 1983, p. 60.

uguali»²²⁷. Nella poesia *Il resto* leggiamo di quell'«incalcolabile resto / margine di pagina / bordo ed abisso di tavolino»²²⁸.

Il confronto con la realtà circostante e quello con la scrittura sono ormai diventati praticamente indistinguibili; la realtà è scritta, ma questo ancora non basta a renderla meno inquietante.

Dal fondo stesso della scrittura del mondo qualcosa scricchiola e ancora fa rabbrivire.

Spicchi di mondo esterno

Spicchi di mondo esterno
scritti da cima a fondo
con l'inchiostro e i caratteri
dei nostri sentimenti
di essi ci nutriamo
noi sotto di denti di noi stessi²²⁹.

²²⁷ *Ivi*, p. 62.

²²⁸ *Ivi*, p. 79.

²²⁹ *Ivi*, p. 91.

Bibliografia

AA. VV. *La poesia italiana del secondo Novecento: atti del Convegno di Arcavacata di Rende (27-29 maggio 2004)*, a cura di Nicola Merola, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2006.

AA. VV., «*Se dalle tue labbra uscisse la verità*» *Atti del Convegno del Circolo Rosselli dell'8-9 giugno 2006*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Quaderni del Circolo Rosselli, n. 3, Alinea, Firenze, 2007.

AA. VV., *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, a cura di Andrea Cortellessa, Le Lettere, Firenze, 2007.

AA. VV., *Amelia Rosselli*, a cura di Daniela Attanasio e Emmanuela Tandello, Sciascia, Caltanissetta, 1998.

AA. VV., *Lorenzo Calogero poeta. Atti della Giornata di studi, Melicuccà, 13 aprile 2002*, a cura di Giuseppe A. Martino, Jaca Book, Milano, 2005.

AA. VV., *Viaggio verso qualcosa di preciso. Percorsi della poesia di Bartolo Cattafi. Atti del convegno di studi, Messina, 25-26 novembre 2004*, a cura di Dario Tomasello, Olschki, Firenze, 2006.

AA. VV., «*Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo*». *Per Amelia Rosselli*, a cura di Caterina Verbaro, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2008.

AGOSTI Stefano, *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Rizzoli, Milano, 1972.

AGOSTI Stefano, *Cinque analisi*, Feltrinelli, Milano, 1982.

ANCESCHI Luciano, *Poetica americana e altri studi contemporanei di poetica*, Nistri-Lischi, Pisa, 1953.

ARISTOTELE, *L'anima*, Bompiani, Milano, 2001.

BADIOU ALAIN, *Oltre l'uno e il molteplice. Pensare (con) Gilles Deleuze*, Ombre Corte, Verona, 2007.

BADIOU ALAIN, *Inestetica*, a cura di Livio Boni, Mimesis, Milano, 2007

BALDACCI Alessandro, *Amelia danza Kafka* in «Trasparenze», n. 17-19, San Marco dei Giustiniani, Genova, 2003.

BALDACCI Alessandro, *Amelia Rosselli*, Laterza, Roma, 2007.

BALDACCI Luigi, *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Rizzoli, Milano, 2000.

BARTHES Roland, *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino, 2002.

BARTHES Roland, *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Einaudi, Torino, 1986.

BENJAMIN WALTER, *Parigi, capitale del XIX secolo. I "Passages" di Parigi*, in *Opere di Walter Benjamin*, a cura di G. Agamben, Vol. XI, Einaudi, Torino, 1986.

BENVENUTO S., Introduzione a ŽIŽEK-DALY, *Psicanalisi e mondo contemporaneo: conversazioni con Žižek*, Edizioni Dedalo, Bari, 2006.

BERTOLINI Michele, *L'estetica di Bergson: immagine, forma e ritmo nel Novecento francese*, Mimesis, Milano, 2002.

BLANCHOT Maurice, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino, 1975.

BLANCHOT Maurice, *L'attesa, l'oblio*, a cura di Milo De Angelis, Guanda, Milano, 1978

MAURICE Maurice, *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'«Insensato gioco di scrivere»*, Einaudi, Torino, 1981

CALOGERO Lorenzo, *Ma questo...*, Ed. Maia, Siena, 1955, poi in *Opere Poetiche. Volume secondo*, Lerici, Milano, 1966.

CALOGERO Lorenzo, *Come in dittici*, Ed. Maia, Siena, 1956, poi in *Opere Poetiche. Volume primo*, Lerici, Milano, 1962.

CAMBON Margherita, *Incontro con Amelia Rosselli*, «DonnaWomanFemme», 1996, n. 29.

CAPRONI Giorgio, *La scatola nera*, Garzanti, Milano, 1996.

CARMAGNOLA Fulvio, *Il desiderio non è una cosa semplice*, Mimesis, Milano, 2007.

CASADEI Alberto, *Poesia e ispirazione*, Luca Sossella Editore, Roma, 2009.

CATTAFI Bartolo, *Le mosche del meriggio*, Mondadori, Milano, 1958.

CATTAFI Bartolo, *L'osso, l'anima*, Mondadori, Milano, 1964.

CATTAFI Bartolo, *Il Buio*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1973.

CATTAFI Bartolo, *La discesa al trono*, Mondadori, Milano, 1975.

CATTAFI Bartolo, *Marzo e le sue idi*, Mondadori, Milano, 1975

CATTAFI Bartolo, *L'allodola ottobrino*, Mondadori, Milano, 1979.

CATTAFI Bartolo, *Oltre l'omega*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1980.

CATTAFI, Bartolo, *Chiromanzia d'inverno*, Mondadori, Milano, 1983.

CATTAFI Bartolo, *Ultime*, Novecento, Palermo, 2000.

CATTAFI Bartolo, *Simun*, San Marco dei Giustiniani, Genova, 2004.

CATTAFI Bartolo, *Le isole lontane. Scritti di Bartolo Cattafi*, a cura di Nino Sottile Zumbo, GBM, Messina, 2008.

DELEUZE Gilles, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano, 1997.

DELEUZE Gilles, *Abecedario*, a cura di Claire Parnet, Derive Approdi, Milano, 2005.

DELEUZE Gilles, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano, 2005.

DELEUZE Gilles, *Cosa può un corpo*, Ombre Corte, Verona, 2007.

DELEUZE G. - GUATTARI F., *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1987.

DERRIDA Jacques, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1971.

ELIOT Thomas Stearns, *Opere 1904-1939*, Bompiani, Milano, 2001.

ELIOT Thomas Stearns, *Il bosco sacro*, Bompiani, Milano, 2003.

FLORAMO Nino, *Bartolo Cattafi: il poeta, l'uomo*, Carbone, Messina, 1983.

FUSCO Florinda, *Amelia Rosselli*, Palumbo, Palermo, 2007.

GOLFFING F., «Books Abroad», Vol. 31, N. 2 (Spring 1957), University of Oklahoma Press.

GREIMAS Algirdas J., *Semantica strutturale*, Meltemi, Roma, 2000.

HEGEL Georg W. F., *Fenomenologia dello spirito*, Bompiani, Milano, 2000.

HUSSERL Edmund, *Vorlesungen über Bedeutungslehre. Sommersemester 1908*, tr. it. *La teoria del significato*, Bompiani, Milano, 2008.

LACAN Jacques, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Einaudi, Torino, 1979.

LACAN Jacques, *La Cosa freudiana e altri scritti*, Einaudi, Torino, 1985.

LACAN Jacques, *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi*, Einaudi, Torino, 2001

LACAN Jacques, *Il seminario. Libro XXIII. Il sinthomo*, Einaudi, Torino, 2006.

LACAN Jacques, *Il seminario. Libro IV. La relazione oggettuale*, Einaudi, Torino, 2007.

LACAN Jacques, *Il seminario. Libro VIII. Il transfert. 1960-1961*, Einaudi, Torino, 2008.

LACAN Jacques, *Scritti*, Einaudi, Torino, 2002.

LENZINI Luca, *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Quodlibet, Macerata, 2008.

LÉVINAS Emmanuel, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano, 2000.

LUZI Mario, *L'opium chretien*, Guanda Editore, 1938.

LYOTARD Jean-François, *Il dissidio*, Feltrinelli, Milano, 1985.

LYOTARD Jean-François., *Discorso, figura*, Mimesis, Milano, 2008.

MACCARI Paolo, *Spalle al muro. La poesia di Bartolo Cattafi*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2003.

MALLARMÉ Stephane, *Sur l'évolution littéraire* in *Oeuvres complètes*. Édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, 1995 (1945).

MARTINO Giuseppe A., *Itinerario poetico di Lorenzo Calogero*, Jaca Book, Milano, 2003.

MENGALDO, PETROCCHI, PETRUCCIANI, VALLI ET AL., *Dai solariani agli ermetici: studi sulla letteratura italiana degli anni Venti e Trenta*, Vita e Pensiero, Milano, 1989.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 2007, ed. orig. 1964.

MONTALE Eugenio, *Satura*, Mondadori, Milano, 1971, ora in *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano, 1984.

NANCY Jean-Luc, *Indizi sul corpo*, Ananke, Torino, 2009.

PAPPALARDO LA ROSA Franco, *Lo specchio oscuro: Piccolo, Cattafi, Ripellino*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2004.

PAPPARO Felice Ciro, *L'arte dell'esitazione. Quattro esercizi su Paul Valéry*, Luca Sossella Editore, Roma, 2001.

PAPPARO Felice Ciro, *L'inquieto senso del possibile. Saggio sui Cahiers di Paul Valéry*, Liguori, Napoli, 1990.

PASOLINI Pier Paolo, *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano, 1964, ora in *Bestemmia. Tutte le poesie*, a cura di Graziella Chiarocossi e Walter Siti, Garzanti, Milano, 1993.

PASOLINI Pier Paolo, *Descrizioni di descrizioni*, a cura di Graziella Chiarocossi, Einaudi, Torino 1979, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano, 1999.

PEIRCE Charles Sanders, *Collected papers 1931-1958 Vol. VII*, Thoemmes Press, Bristol, 1998.

PIROMALLI Antonio, *Lorenzo Calogero*, Milano, Marzorati, 1969.

PRANDI Stefano, *Il primo tempo della poesia di Bartolo Cattafi: 1943-1958*, in «Italianistica: rivista di letteratura italiana», gen/ apr 2006.

PRANDI Stefano, *Da un intervallo del buio. L'esperienza poetica di Bartolo Cattafi*, Manni, Lecce, 2007.

RAMAT Silvio, *Qualcosa di preciso*, in «Antologia Vieusseux, V, 14, maggio-agosto 1999.

RECALCATI Massimo, *Le tre estetiche di Lacan in The Symptom. On line journal for Lacan*, Issue 6, Spring 2005.

RECALCATI Massimo, *Melanconia e creazione in Vincent Van Gogh*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009.

ROSSELLI Amelia, *Primi scritti (1952-1963)*, Guanda, Milano, 1980, ora in *Le Poesie*, a cura di E. Tandello, Garzanti, Milano, 1997.

ROSSELLI Amelia, *Diario ottuso, 1954-1968*, Ibn, Roma, 1990.

ROSSELLI Amelia, *Sleep: poesie in inglese*, trad. italiana e postfaz. di Emmanuela Tandello, Garzanti, Milano, 2002.

ROSSELLI Amelia, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Interlinea, Novara, 2004.

ROSSI Katia, *L'estetica di Gilles Deleuze*, Pendragon, Bologna, 2005.

SARTRE Jean-Paul, *Che cos'è la letteratura?*, Il Saggiatore, Milano, 1960, prima ed. 1947.

SERENI Vittorio, *Gli strumenti umani*, Mondadori, Milano, 1965, ora in *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 1994.

STAROBINSKI J., *L'Œil vivant II - La relation critique*, Gallimard, Paris, 1970.

TANDELLO Emmanuela, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Roma, Donzelli, 2007.

VALÉRY Paul, *La giovane parca*, Einaudi, Torino, 1997.

VALÉRY Paul, *Quaderni II*, a cura di Judith Robinson-Valéry, Adelphi, Milano, 1986.

VALLI Donato, *Ermetismo e dintorni: la poesia dal 1920 al 1940*, in *Storia generale della letteratura italiana. Vol. XIII*, a cura di Nino Borsellino e Walter Pedullà, Federico Motta Editore, Milano, 2004.

VERBARO Caterina, *Le sillabe arcane. Studio sulla poesia di Lorenzo Calogero*, Vallecchi, Firenze, 1988.

VILLA Emilio, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967. Nuova edizione ampliata a cura di Aldo Tagliaferri*, Le Lettere, Firenze, 2008, prima ed. 1970.

VON HOFFMANNSTHAL Hugo, *Lettera di Lord Chandos*, Rizzoli, Milano, 1974.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 1995

ŽIŽEK Slavoj., *Il soggetto scabroso*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003.

ŽIŽEK Slavoj, *L'isterico sublime. Psicanalisi e filosofia*, Mimesis, Milano, 2003.

ŽIŽEK Slavoj, *Politica della vergogna*, Nottetempo, Milano, 2009, p. 69.