

Paesaggi

Antonio Chiochi

SPAZI E PASSAGGI DI POETICHE  
IN RIVOLTA  
L'IRRUZIONE POETICA

Copyright © by Associazione Culturale Relazioni  
Avellino

1ª edizione novembre 2012

Copyright © by ZIGZAGANDO

Biella

2ª edizione gennaio 2021

Antonio Chiocchi  
SPAZI E PASSAGGI DI POETICHE IN RIVOLTA  
L'IRRUZIONE POETICA

 **creative  
commons**



<https://www.zigzagando.altervista.org>



## INDICE

### CAP. I

#### IL TEATRO OSCURO DEL RACCONTO

#### L'OMBRA DI NAPOLI

- |                                |        |
|--------------------------------|--------|
| 1. Il transito inaggrabile     | pag. 5 |
| 2. La terra inventata          | 10     |
| 3. Antropofagia metropolitana  | 19     |
| 4. Uscire dai giorni capovolti | 30     |

### CAP. II

#### DI ALCUNI PASSAGGI IN ALDA MERINI

#### POESIA E POETICA

- |                         |    |
|-------------------------|----|
| 1. Ossidante silenzio   | 40 |
| 2. Anima partoriente    | 50 |
| 3. Sguardo sognante     | 56 |
| 4. Del coraggio poetico | 66 |

### CAP. III

#### POETICA DELLO SPAZIO

- |  |    |
|--|----|
| 1. La natalità dello spazio poetico      | 69 |
| 2. La scelta che ci sceglie              | 80 |
| 3. Rotte innamorate                      | 85 |
| 4. Il dono di Sé e il sorriso dell'Altro | 90 |

# CAP. I

## IL TEATRO OSCURO DEL RACCONTO. L'OMBRA DI NAPOLI

### 1. Il transito inaggrabile

Che la città sia come una spugna che, quasi con indifferenza, assorbe il dolore è un fatto persino scontato. Nel caso di Napoli, lo è in una maniera particolare. Osserva Raffaele La Capria che Napoli è una *carta moschicida* e che a finirci appiccicati sopra si perde il senso della sua realtà vera, totalmente risucchiati nella *cronaca nera o grigia*<sup>1</sup>. Occorre, quindi, prendere le distanze dalla "carta moschicida" e tirare fuori Napoli dal racconto dentro cui si è ed è stata nascosta<sup>2</sup>. Ciò ci dice che il racconto deve sempre partire da lontano e saper guardare lontano. L'immediatezza scontata del quotidiano è l'immediatezza scontata del banale, da cui il racconto deve affrancarsi, per sgorgare dal cuore nascosto del dolore e dal dolore nascosto del cuore. Il racconto, cioè, deve farsi raccontare dal dolore e dal cuore.

In un certo senso, è come invertire il senso della navigazione dantesca: non viaggiare tra i gironi infernali, ma vedere all'opera l'inferno nei gironi della nostra vita. Ciò che acquisisce pregnanza di senso non è il lanciarsi verso la scoperta dell'inferno, ma lasciare che esso si scopra e ci scopra. Lungo questa china, il senso del raccontare equivale alla presa di parola della distanza dal banale quotidiano e dal quotidiano banalizzato. Che è un modo per dire che non siamo impegnati a *raccontare* l'inferno; ma dobbiamo aprirci *al raccontare* dell'inferno. Per questo, è necessario aprirci al suo spietato mostrarsi per quello che è, con tutto l'enorme carico delle sue colpe e della nostra colpevolezza. Per farla

---

<sup>1</sup> R. La Capria, *Introduzione* (dicembre 2008) a *Napoli*, Milano, Mondadori Editore, 2009, pp. 7-8.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 8.

breve, dobbiamo aprirci a quella città del dolore che non vediamo e allo stesso dolore nostro che rimuoviamo e cancelliamo.

Lasciare che l'inferno si apra e ci apra è una scommessa contro di esso: consentendo ai suoi miasmi di scorrere, si può sperare di uscirne e ritrovare gli occhi, scansando i tempi e i luoghi che tengono a battesimo il loro accecamento. Occorre riconoscere di essere talmente intimi all'inferno da rischiare di rimanerne definitivamente contaminati. È, questo, il contagio che ci asserva e rende impossibile la salvezza. Il contagio che ci avvelena il sangue è l'inferno che abbiamo dentro e intorno a noi. Napoli reca questo morbo dentro di sé e noi non riusciamo a scorgerlo nella sua effettiva portata, se non caricaturizzandolo, perché ci nascondiamo l'inferno che abbiamo dentro e intorno a noi. Non solo nascondiamo l'inferno a noi, ma ci nascondiamo a lui.

Ciò rende meglio comprensibile come il tentativo estremo di attraversamento dell'inferno napoletano tratteggiato dal realismo visionario della grande Anna Maria Ortese abbia sollevato tante aspre critiche<sup>3</sup>. È scioccante scoprire che la propria vita scorra ben dentro l'inferno. Ma quando si è veramente ciechi: quando si vede quell'inferno o quando lo si ignora? Quando si è innocenti: quando si è ciechi o quando si è vedenti? Ecco la metafora della vita di Eugenia: innocente nella sua cecità e infelice nel riacquisto della vista<sup>4</sup>. Gli occhiali, nel restituirla alla realtà brutta di Napoli, la conducono verso lo schianto. È come se, per la prima volta, si vedesse in quell'inferno. Come se, per la prima volta, vedesse quell'inferno. Come se, attraverso gli occhiali, nascesse a quell'inferno e *in* quell'inferno. L'ombra che copriva l'immondizia dei vicoli e della città è, di colpo, dissolta dall'irruzione di una luce maleodorante e terrificante, colpendo a tradimento l'ingenuità e l'innocenza di Eugenia. L'umidità

---

<sup>3</sup> Anna Maria Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994.

<sup>4</sup> Id., *Un paio di occhiali*, in *Il mare non bagna Napoli*, cit., pp. 15-34.

della casa del vicolo l'aveva accecata; gli occhiali le restituiscono la vista. Ma l'orizzonte mefitico dell'inferno napoletano l'attanaglia proprio nel momento in cui ella spera di rinascere alla luce. Napoli colpisce Eugenia due volte: prima, privandola della realtà; dopo, rubandole il sogno che di quella realtà aveva costruito, per uscire fuori dalla *vita priva di gioia* a cui inconsciamente credeva di essere destinata.

Bene, noi tutti siamo come Eugenia: accecati e storditi da Napoli. La nostra infelicità estrema nasce proprio alla vista del dolore che macera la città e ne martirizza il cuore. Così che, quando apriamo gli occhi o mettiamo gli occhiali, la sofferenza si fa ancora più grande e precipitiamo in una disperazione definitiva, da cui è espulsa l'ultima scintilla di speranza che ancora ci scaldava il petto. Ma ora: fino a che punto la scrittura estrema della Ortese è segno della nevrosi dell'autrice?<sup>5</sup> Da che punto, invece, quella scrittura ci parla delle nevrosi della città e dei suoi abitanti, strappando le maschere alle rappresentazioni oggettive o idilliache o caricaturali che di Napoli e dei napoletani sono sfornate a getto continuo? Insomma, da che punto in poi Eugenia parla di noi a noi?

Se appena appena aguzziamo la vista, ci rendiamo presto conto che quella dell'Ortese non è la scrittura del nulla destinale che affliggerebbe Napoli; bensì lo scavo accorato nelle offese a Napoli arrecate. Quella scrittura è anche indicazione del cammino che si para innanzi a noi: ripartire esattamente dallo schianto di Eugenia. Guardare, grazie agli occhiali, gli orrori che contaminano il cuore di Napoli significa restituire la città alla propria vita, risalendo dal gorgo infernale dei suoi miasmi. Il cammino qui prende inizio nel punto esatto dove si consuma lo schianto di Eugenia. Occorre lasciarsi alle spalle quello schianto. Che significa mettersi in viaggio nel cuore di Napoli, facendosi strada tra i suoi orrori, per rintracciare le lingue di luce sepolte dalla massa oscura della città.

---

<sup>5</sup> Id., *Il «mare» come spaesamento*, "Introduzione" a *Il mare non bagna Napoli*, cit., pp. 9-11.

Il viaggio che ci chiama e verso cui la nostra responsabilità si trova impegnata, quale che sia la nostra consapevolezza, è quello della rottura della *vita inessenziale* a cui il gorgo infernale ci condanna. Una vita fatta di gesti e pensieri vuoti e svuotati, ripetuti fino all'ossessione e che, riproducendosi all'infinito, costruiscono la scena del ripiegamento nella paralisi dell'io. Qui, diversamente da Vladimiro ed Estragone, non si è in attesa di Godot<sup>6</sup>. Qui l'attesa circonda col suo vuoto e svuota non solo e non tanto il ricordo e la memoria di sé: qui è l'*attesa dell'attesa* ad essere tranciata. Si vive, senza aspettare più, imbalsamati e ammutoliti dall'inferno quotidiano. La vita inessenziale è la vita orfana dell'attesa. La luce di Napoli si trova sepolta sotto questa inessenzialità brulicante che si spaccia per il cuore di Napoli. Il brulichio dell'inferno sgorga da qui. Da qui nascono linguaggi crudeli e lingue aliene che scimmiettano quanto del cuore di Napoli sopravvive come caricatura nello spettacolo della quotidianità. I miasmi dell'inferno napoletano partoriscono parole mimetiche che progressivamente si fanno più dure e, appunto, inessenziali. Per questo, la camorra ha potuto rappresentarsi come incarnazione antropologica perfetta dell'inferno napoletano. Essa si pone come la soluzione e la prospettiva storica dell'eclisse dell'attesa. Vale a dire: come il sovrano dell'inferno perpetuo.

Proprio a questo snodo possiamo cogliere una frattura decisiva: tra sovrano e sovranità dell'inferno si dà una sostanziale differenza. Il sovrano svuota l'attesa, ma la sovranità è impregnata di attesa. L'inferno è solo l'altra faccia di Napoli; così come la sua luce sepolta. L'attesa ha il volto bifronte dell'inferno e della luce. La sovranità dell'inferno, nel seppellirla, rende la luce ancora possibile e visibile. Il sovrano dell'inferno, invece, vuole cancellare Napoli, rendendola il brulicante deserto del nulla. Ma il sovrano dell'inferno si sbaglia: in senso profondo, l'inferno è una traccia della luce. Esso è luce capovolta. È nel risvolto dell'inferno di Napoli che, allora, dobbiamo rintracciare la luce di Napoli. Ecco il

---

<sup>6</sup> Cfr. S. Beckett, *Aspettando Godot*, Torino, Einaudi, 1970.



viaggio che impegna la nostra responsabilità, se vogliamo continuare il cammino di Eugenia. Qualcosa qui accade sia indipendentemente da noi, sia perché noi la facciamo accadere. L'inessenzialità dei gesti e dei linguaggi mimetici cede il passo al cammino: nessun ragazzino irrompe sulla scena, per dire che Godot non verrà o verrà il giorno dopo. Godot è già lì: impalpabile, eppure consistente come un evento granitico. L'attesa è qui situata nell'orizzonte della scelta: dall'inferno verso la luce. Essa apre la scelta del cammino. L'orizzonte beckettiano è qui attraversato, poiché ciò che attrae il cammino è la luce sepolta. La sovranità dell'attesa, allora, si staglia tra inferno e luce. Ed è la sovranità dell'attesa a restituirci alla posizione centrale dell'*attesa dell'attesa*. Ciò non rende abitabile l'inferno, ma lo fa diventare transitabile. Per essere ancora più precisi: l'inferno è un transito inaggrabile della vita. L'inferno rende ciechi, per spingerci verso la luce che altri e noi abbiamo sepolto: per situarci fuori dai nostri fallimenti, quanto più si incancreniscono. Lo scacco nasce esattamente nel mancato raccoglimento di questo segno e questo messaggio dell'inferno. Di ciò ci aveva già mirabilmente parlato Anna Maria Ortese.

Napoli è uno di quei luoghi del mondo da dove è possibile vedere meglio e più in profondità il mondo, perché ne mette in scena i detriti e gli slanci. È, così, possibile che dal cuore di Napoli venga alla luce il rifiuto del mondo a farsi teatro dell'oscurità: vale a dire, rappresentazione scarnificata del nulla. Napoli non è mai uno spazio vuoto che la scrittura deve riempire o rappresentare. L'inferno napoletano è, anzi, la scrittura che occupa lo spazio e il tempo. È la scrittura contaminante che urge decontaminare, sovvertendone le strategie mimetiche. Questa sovversione prende sempre avvio, riconducendosi e riconducendoci al dolore che strazia il cuore della città. Sta qui il volgersi della pura impossibilità nella più pura delle possibilità: l'apertura di un altro luogo e di un altro tempo, nell'inferno dei tempi e dei luoghi. Dal giaciglio della città immobilizzata siamo sospinti verso la città che trasuda movimenti e suoni vitali: nel silenzio del nulla costruiamo il transito al silenzio dell'infinitamente possibile.

Dal cratere della propria morte, Napoli riprende a giocare con la propria vita, all'infinito. Essa è, insieme, *morte parlata* e *vita parlante*. Sovente - e drammaticamente - le due determinazioni sono scisse, anziché essere messe in dialogo. Su questo piano inclinato, la parola Napoli ha finito per avere significato e senso, prima di essere pronunciata e scritta, consentendo al silenzio della morte di ricoprire per intero i silenzi della vita. È potuto, così, capitare che la città sia stata e sia parlata dalla morte, stentando ad essere un parlante vitale. Per la città, essere parlata dalla morte significa non dire mai più nulla, essendo stato stabilito che di essa tutto è già stato detto. Lo strazio del cuore si accompagna qui alla perdita delle parole e delle voci. Stretta in questo nodo scorsoio, Napoli ha smesso di essere occhio e voce del mondo. Solo tagliando il nodo, si può risentire Napoli parlare con la voce del suo cuore.

## 2. La terra inventata

L'inferno di Napoli ha radici remote<sup>7</sup>. La sua cifra contemporanea germina negli anni Cinquanta ed ha l'effetto devastante della desertificazione umana che culmina nella cementificazione della città. "Le mani sulla città" sono più di un paradigma corrotto di governo urbano; incarnano, piuttosto, un dispositivo di predazione: alla peste del 1884 e ai due conflitti mondiali ha fatto seguito il saccheggio quotidiano della città. In questo doloroso passaggio storico, sono state strozzate la vita buona e la "bella giornata"<sup>8</sup>. E qui ha preso inizio un processo sistematico di annichilimento della città che ha avuto come successive stazioni di transito il terremoto del 1980 e la ricostruzione postsismica.

L'assalto armato sferrato dalle "organizzazione combat-

---

<sup>7</sup> Sia consentito rinviare, sul punto, a *Il naufragio che si racconta. La città sulla linea dell'orizzonte*, "Società e conflitto", n. 39/40, 2009.

<sup>8</sup> Cfr. R. La Capria, *L'armonia perduta*, in *Napoli*, cit., pp. 21-128; Id., *Ferito a morte*, Milano, Mondadori, 2001.

tenti", tra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta, contribuisce a spostare questa linea temporale di aggressione alla città direttamente su una prospettiva di guerra unilaterale. Costituisce, questo, un feroce e dispotico tentativo di accecamento del tempo: un arretramento rispetto all'orizzonte dei lazzari di Masaniello e dei giacobini del 1799. Le strategie combattenti intendono fare del potere delle armi una leva di comando per la rigenerazione della città. Ma Napoli, così, sprofonda; anziché liberarsi o essere liberata. La sua luce sepolta è sommersa da abissi di dolore.

All'apertura del XXI secolo, i rifiuti intossicano Napoli e fanno compiere un ulteriore salto di qualità all'inferno contemporaneo nel quale la città è stata fatta precipitare. Che in questa lunga transizione Napoli e la Campania abbiano avuto anche coalizioni di governo di sinistra e centrosinistra aggiunge rammarico al dolore; ma costringe anche a severe interrogazioni sulle origini dei mancati cambiamenti e delle promesse non mantenute. Napoli, ancor prima che dei suoi poeti, rimane priva delle sue speranze e delle promesse che le erano state fatte<sup>9</sup>. I poeti mancano, dove viene meno la speranza. Dove la terra si fa deserta, il poeta dovrebbe ancora più saldamente ancorarsi al suolo e alla sua linea di orizzonte, anziché essere tentato dalla fuga nell'astrazione o nella rabbia o nella fredda rappresentazione della realtà. È, questo, il rimprovero che Anna Maria Ortese muove ai suoi amici intellettuali napoletani. Con una formula ancora più severa della sua, possiamo dire che in quel frangente si

---

<sup>9</sup> «Sdraiato su un prato di stelle ardenti / osservo l'inferno della città, / l'indifferenza / negli occhi rassegnati dei poveri cristi. / Nessun sogno può sopravvivere / alla malafede dei governanti. / Sul rogo della piazza grande / bruciano le speranze di una vita vivibile. / Cieli cupi di veleni / più assassini della guerra, / pioveranno le lacrime della terra, / pensieri tristi di morte / spazzati invano dalle strade della città / affollata di rumore d'ombre vaganti, ammantate da un alone di smog» (D. De Palo, *Città d'oggi*, in *Le poesie di Domenico De Palo*, disponibile all'URL: <http://www.clubautori.it>)

consuma non già il silenzio della ragione<sup>10</sup>, bensì lo scacco della poesia. Se non parla di fronte al dolore e da dentro il dolore la poesia muore: tradisce se stessa e il mondo. Il potere può tradire: anzi, il tradimento è la sua essenza; la poesia no. Dobbiamo qui dire: a mettersi fuori dalla storia sono stati la poesia e gli intellettuali napoletani; non già Napoli. Anche quando è ricacciata dietro e dentro il magma, Napoli non è mai fuori dalla storia; ma la subisce. Le manchevolezze serpeggiano non nel suo cuore, ma nel sangue dei suoi abitanti ritenuti migliori che non sanno trovare le vie giuste della ribellione e della libertà. E di ciò incolpano la città; non se stessi. La desertificazione di Napoli non è colpa della città, ma dei suoi figli. E, tra questi, soprattutto dei suoi figli migliori, i quali non ne hanno saputo far parlare la vita e il cuore.

Napoli raccontata: questa, la soglia non superata che resta da varcare. Napoli che parla: questo, il luogo altero e il tempo vivo che occorre cercare, per far brillare la luce sepolta. Un passaggio del genere lo tenta Luigi Incoronato, pur senza farlo completamente suo<sup>11</sup>. Esistono a Napoli luoghi di transito tra un inferno e l'altro, dove vivono i diseredati della città. Percorrendoli, si dà voce all'inferno. Non è la storia dei diseredati che va intercettata dal racconto; ma è la vita dei diseredati che mette in forma il racconto. Il poeta e/o il narratore è elemento interno di questo inferno: non lo spettatore disinteressato o sofferente. La poesia è una componente del naufragio: spettatrice anche del suo proprio naufragare, non solo di quello altrui. Non è la potenza del linguaggio del racconto che trasforma e rigenera i diseredati; è la lingua viva della luce sepolta che trasfigura e conferisce vita nuova alla narrazione, facendo del narratore un diseredato che trova la libertà nella libertà di tutti gli altri diseredati. La catarsi tragica, prima ancora che scoperta

---

<sup>10</sup> Cfr. Anna Maria Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, cit., pp. 99-172.

<sup>11</sup> Cfr. L. Incoronato, *Scala a San Potito*, Napoli, Pironti, 1999.

nella sua inanità scenica, è superata e distanziata. Qui sono prese le distanze dalla carta moschicida dell'inferno napoletano. Si è nella profondità del male che imperturbabile divora da secoli Napoli, ma per uscirne; non già per arretrare o soccombere al suo cospetto. La vita individuale a Napoli è, sì, paragonabile ad un binario morto, ad un treno che cammina senza passeggeri, ad un giro a vuoto<sup>12</sup>. Ma Napoli è anche punto di riavvio del viaggio. La sua storia ricomincia, se si ha il coraggio, la forza e la lucidità di ripartire da quel binario morto. Ciò accade nel punto in cui tutto il girare a vuoto della città ritrova il senso del suo vuoto e comincia a costruire i suoi pieni frastagliati e variegati. Il viaggio dei diseredati diventa qui il viaggio delle città del dolore verso la città della libertà.

Dal cuore della guerra strisciante mossa a Napoli, la poesia deve imparare a farsi parola ed evento della pace e dei suoi conflitti. Sprigionatasi dalla guerra, deve fronteggiarla, per farne arretrare le linee di penetrazione. E lo può soltanto facendo risplendere la luce sepolta della città, ripercorrendone palmo a palmo i conflitti latenti. Il silenzio dei poeti e la loro fuga - non solo a Napoli - nascono nel porre e nel porsi della letteratura all'esterno o al di sopra della vita vera<sup>13</sup>. La letteratura soccombe laddove tenta di descrivere la

---

<sup>12</sup> Cfr. L. Compagnone, *La giovinezza reale e l'irreale maturità*, Torino, Einaudi, 1981.

<sup>13</sup> «Nella felicità nessuno crede. / Che fare! Vaneggiando dalle risa, / ubriachi, dalla strada contempliamo / il rovinare delle nostre case! / Nell'amicizia e nella vita perfidi / scialacquatori di vuote parole, / che fare! Andiamo spianando il cammino / per i nostri lontani discendenti! / Quando le ossa infelici marciranno / sotto un palizzata fra l'ortica, / qualche storico di epoche future / scriverà un'opera considerevole... / Così tormenterà quel maledetto / ragazzi che di nulla son colpevoli / con le date di nascita e di morte / e con mucchi di brutte citazioni... / Triste destino - vivere una vita / complessa, disagevole, pomposa, / divenir patrimonio d'un docente, / produrre schiere di critici nuovi... / Piuttosto seppellirsi in mezzo all'erba, / cadere in un eterno assopimento! / Tacete dun-

vita, per celebrarla, maledirla o prenderne commiato. Così, si separa dai suoi drammi, anziché parteciparvi. La celebrazione del male assoluto o del bene assoluto, nella migliore delle ipotesi, dà forma ad estetiche maledette o etiche illanguidite, incapaci di dare parola e volto ai sentimenti, alle passioni, alle emozioni, alla giustizia, alle ingiustizie e al dolore, con tutto il carico delle loro contraddizioni e dei loro conflitti. L'inferno dei viventi e la luce nascosta delle città costituiscono l'orizzonte umano entro cui la poesia e la letteratura debbono gettarsi a capofitto. Come ci racconta Italo Calvino, nel punto in cui Marco Polo dà la seguente risposta al Gran Kan, nell'ultimo dialogo tra i due:

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e sapere riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio<sup>14</sup>.

L'inferno napoletano e ciò che in esso non è inferno costituiscono il modo con cui Napoli appartiene al mondo, senza appartenere a niente altro, nemmeno a se stessa. Essa appartiene all'inferno mondo e alla luce planetaria da esso capovolta. Napoli è un crocevia del mondo ed è come crocevia che resta e ridiventa Napoli. L'occhio del mondo è puntato sempre su Napoli, allo stesso modo con cui Napoli è una feritoia da cui i napoletani guardano e partecipano al mondo. La sovranità dell'inferno è propriamente questo, soprattutto al tempo della globalizzazione. La sovranità si impregna di attesa dentro e oltre l'inferno, là dove si è in cammino verso

---

que, libri maledetti! / lo non vi ho scritti, non vi ho scritti mai!> [A. Blok, *Agli amici*, in *Poesie* (Introduzione di Angelo Maria Ripellino), Milano, Guanda, 1975, p. 203].

<sup>14</sup> I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, p. 170.

la luce sepolta. I luoghi di transito da una parte all'altra della città dei diseredati, a ben guardare, sono i passaggi entro cui i diseredati napoletani abbracciano i diseredati del mondo, condividendone i destini, i palpiti, le sofferenze e le speranze. Napoli si rifà mondo del mondo ed è del mondo che ora chiede la parola e la luce. La città vivente e parlante vive e parla del mondo, definitivamente oltre la parola morta che l'imprigionava. Napoli e il Sud non esistono come mondi a parte; sono mondi del mondo: viventi parlanti del vivente umano e sociale, alle cui verità sofferenti si mescolano.

Dire la verità significa restituire al vivente umano e sociale le sue parole, affinché in esse possa rifluire senza oppressioni e condizionamenti la sua libertà. Le verità della vita non sono un'astrazione o principi etici di seconda natura, ma lo scorrere della libertà della vita. La vita ci racconta le sue verità, soprattutto quando non siamo disposti ad ascoltarle, quando le celiamo o ci sono celate. La verità viene pervertita, fino a diventare una celia, con cui ci si burla della vita. Le menzogne che ci sono raccontate e che ci raccontiamo non sono altro che il dilleggio dentro cui viene imposto e ci imponiamo un mesto copione che capovolge, offusca e manipola la verità. Niente come questo copione è menzognero e devasta il significato e il senso di nomi e cose<sup>15</sup>. Lin-

---

<sup>15</sup> Cfr. L. Montesano, *Di questa verità menzognera*, Milano, Feltrinelli, 2003. Il titolo del romanzo si ispira apertamente ad un verso di Aleksandr Blok, uno degli autori più cari a Montesano. Il verso è tratto dalla poesia *Sì. Detta così l'ispirazione*: «Sì. Detta così l'ispirazione: / la mia libera fantasia s'appiglia / sempre a quei luoghi dov'è umiliazione, / dov'è sporcizia e tenebra e indigenza Laggiù, laggiù, con più umiltà, più in basso, - / Di là si scorge meglio un altro mondo... / Hai mai visto i bambini a Parigi / O sul ponte i poveri d'inverno? / Dischiudi gli occhi, schiudili al più presto / Sul fittissimo orrore della vita, / prima che un grande nubifragio spazzi / tutto quello che c'è nella tua patria, - / lascia maturare il giusto sdegno, / prepara al lavoro le braccia... / e se non puoi, fa' sì che in te si accumulino / e divampino il fastidio e la mestizia... / Ma di questo vivere mendace / cancella l'untuoso rossetto / e, come talpa timida,

gue morte ambiscono a sostituire i parlanti viventi. Ed è il potere, soprattutto, che brama di farsi lingua parlata della morte, poiché così, in maniera esemplare, può tentare di spacciare come verità le sue menzogne: la verità del potere è menzogna allo stato puro. Potremmo anche dire, come ci ha insegnato Kafka: il potere è la menzogna che si fa ordine universale necessario<sup>16</sup>.

Dire la verità, allora, è qualcosa di più complesso del chiamare e chiarire le cose con il loro nome, ma lasciare che esse trasformino i loro nomi e i loro significati, nel corpo a corpo che le contrappone a tutte le forme di potere. È gridare la giustizia dai luoghi dell'ingiustizia: esporsi per amore del mondo e non per amor proprio o coerenza logica ed etica. Qui si vive nei palpiti della città parlante e Napoli cessa di essere una sagoma reificata, senza per questo coincidere con le rappresentazioni oggettivizzanti che di essa vengono fornite. Quello che Napoli è veramente nessuno lo sa, se non gli scossoni che la pongono di fronte alla sua libertà e alla libertà del mondo. Dire la verità significa prendere casa dentro questi scossoni: essere, cioè, impastati dalle parole e dalle lingue viventi di Napoli. Significa schierarsi contro quella dissipazione della vita che viene inseminata e disseminata con metodo dalle menzogne del potere. In un paesaggio di rovine torna, così, a brillare la speranza della luce.

L'alternativa di Louis-Ferdinand Céline: mentire o morire, si mostra qui nella sua intima fragilità, perché la verità del mondo non è la menzogna; la menzogna, più esattamente, è la verità del potere<sup>17</sup>. Dire la verità è smentire le verità

---

nasconditi / sotto terra alla luce ed impietrisci, / tutta la vita odiando con ferocia / e tenendo in dispregio questo mondo, / e, anche se tu non veda l'avvenire, / dicendo no alle cose del presente!» (A. Blok, *Poesie*, cit., p. 373 ).

<sup>16</sup> Cfr. F. Kafka, *Il processo*, Torino, Einaudi, 2005.

<sup>17</sup> L. Montesano cita espressamente Céline: «la verità di questo mondo è la morte, bisogna scegliere: mentire o morire» (*Nel corpo di Napoli*, Milano, Mondadori, 1999, p. 82). Lo scrittore francese condensa la sua visione cupa della vita nel suo romanzo di esordio:



menzognere del potere. Il poeta, primo tra tutti, porta la responsabilità di questa verità, scavando tra le menzogne, le rovine e i detriti. La casa della verità sta tra le rovine ed è lì che il poeta deve abitare: all'orizzonte, tra tenebre e luce. La verità e la luce del mondo sono snaturate e offuscate dalle menzogne del potere, in tutte le sue più intime e variegiate forme e ben oltre le sfere della politica. Il poeta deve decidere qui da che parte stare: se dalla parte del mondo o dalla parte del potere. Tra il mentire ed il morire si distende la terra di nessuno della verità. Ognuno deve decidere di abitare questa terra, lasciandosi da essa generare e rigenerandola in un afflato che è sia individuale che cosmico. La terra della verità non esiste: se non la fecondiamo, rimane un elemento sterile; se non ci lasciamo fecondare da essa, rimaniamo sostanza inerte e spuria. La terra della verità va *inventata*, strappando *il più della vita che è al più della vita che non è*<sup>18</sup>. La *ribellione* contro il presente è *invenzione* del presente. La verità può nascere soltanto dall'abbraccio tra ribellione e invenzione. Il ribelle, in sé, è una figura scissa e

---

*Viaggio al termine della notte*, Milano, TEA, 2002; la citazione riportata da Montesano si trova a p. 225.

<sup>18</sup> «Tutto quello che vorrei come scrittore è provocare quel cortocircuito tra riso e pianto in cui compare, per un attimo, la faccia della realtà come è: ma solo l'immaginazione può compiere il miracolo di farci vedere come è per davvero la realtà: *inventandola*. È uno strano fenomeno: ma Mahler e Philip K. Dick, Leopardi e Rimbaud ci riescono. E non è questa l'arte? Accrescere i battiti del polso come una febbre, dilatare le prospettive, far intravedere un mondo dietro il mondo: e l'amore delle donne, i piccoli dèi del quotidiano, i gesti che curano l'angoscia: è questo che deve comparire nei grandi romanzi e in quella che chiamiamo ancora "arte". Qualcosa che dia *più* vita, non meno vita: che svegli, e faccia susultare, e ridere di gioia, e non riuscire a stare fermi, e dimenticarsi di sé e ancora e ancora. Non doveva essere questo, l'arte? Non era questo che ci avevano promesso le letture dei diciott'anni? "La bellezza è la promessa della felicità" ha scritto Stendhal. È sempre vero. Ma per quanto ancora?» (L. Montesano, *Intervista*, a cura della redazione di [www.feltrinelli.it](http://www.feltrinelli.it)).

unilaterale, testimone del crepuscolo del tempo e dell'evacuazione dello spazio. Chiuso in sé ed estraneo all'invenzione del tempo, nel migliore dei casi, egli è un sedativo per le coscienze. L'entusiasmo della ribellione deve sposarsi con l'energia dell'invenzione: può essere rovesciato solo quel tempo dell'ingiustizia e della miseria da dentro il quale si inventa il tempo della giustizia e della libertà. La ribellione inventiva compie il transito che conduce dal presente morto al presente vivente. Questo passaggio non è guidato da certezze; piuttosto, riformula tutte le domande di partenza, per ricreare il campo aperto delle esplorazioni del possibile. Sempre, dall'inizio alla fine, la forza ribellione e la forza invenzione operano l'una nell'altra e congiuntamente sul reale e sull'immaginario. Dal loro connubio zampilla la carica vitale che fa amare il mondo; che convince a ribellarsi contro di esso, per inventarlo in piena fedeltà ai suoi aneliti più arcani e puri. La ribellione contro il corpo del tempo e del mondo non si gioca nei sotterranei della rabbia e delle affabulazioni ideologiche.

L'energia vitale che Tommaso, Landrò e i loro sconclusionati compagni di avventura cercano, sprofondando nel corpo di Napoli, non è reperibile in un mondo rovesciato, ricacciato nei sotterranei del tempo<sup>19</sup>. Napoli come mondo appartenente al mondo non ha un corpo separato da esso, dove reperire una sorta di pietra filosofale, in grado di sanare e riscattare la corruzione della trivialità della materia e della città. E, difatti, Tommaso e gli altri non troveranno alcuna verità negli abissi della città; ma, anzi, tradiranno apertamente le utopie giovanili, in ossequio agli interessi utilitaristici professati da 'O Tolomeo, un imprenditore camorrista, cinico e senza scrupoli. Il mondo di sotto è infetto esattamente come il mondo di sopra. L'uno è l'infezione dell'altro: si dannano vicendevolmente, in un eccesso crescente di oscenità e falsità. Il ribelle di sotto deve incontrarsi col ribelle di sopra: la ribellione, cioè, deve sprigionarsi sotto e sopra. Quando sembra che non via sia più alcuna battaglia da con-

---

<sup>19</sup> Cfr. L. Montesano, *Nel corpo di Napoli*, cit.

durre, perché tutte sembrerebbero state già perse, non può che trionfare la menzogna e, con essa, la morte. Andrea, il figlio infedele dei Negromonte, smarrisce la sua purezza proprio nel mulinello di questa menzogna che non lascia scampo. Si toglie la vita, poiché ritiene ormai avvenuto il trionfo di *Eternapoli*, la città della falsità, emblema di una ritualità scenica che, ormai, ha contraffatto il mondo. Eppure, proprio lui, si era lasciato andare a questo urlo liberatorio:

E come si fa a rinnegare il male?... Non lo so, ma da qualche parte ci deve essere, il bene!... O dobbiamo sempre permettere a questi assassini di esistere come se tutti fossimo come loro? E tutta questa impostura<sup>20</sup>.

Da qualche parte? Sì, proprio qui. Il cammino verso il bene parte da qui, perché solo da qui ci si può inoltrare verso l'altrove. La terra inventata si distende tra qui e altrove. Il viaggio che reinventa il presente inventa il futuro. Dire no ai giorni osceni di un presente basta più. Nel cuore del no occorre conficcare le spine del sì: i potenti e il potere vincono veramente solo quando noi li riteniamo imbattibili. È lì che la loro potenza raggiunge lo zenit. Lì possono permettersi il lusso di corrompere e comprare la vita, rendendo sempre più cieco lo sguardo del mondo. Lì loro diventano onnipotenti; lì noi diventiamo uno zero assoluto. È, questo, il naufragio assolutamente da evitare.

### **3. Antropofagia metropolitana**

Proviamo a tuffarci negli interni napoletani delle città del dolore: la clausura spaziale è qui tutt'uno con la desertificazione umana. Lo spazio urbano segregato è spazio umano imprigionato. L'emarginazione è qui sia in funzione del controllo che dell'immunizzazione: la città del potere segrega per controllare e controlla per segregare, reiterando all'infi-

---

<sup>20</sup> Id., *Di questa vita menzognera*, cit., p. 93.

nito l'intangibilità dei suoi meccanismi di comando. È, così, che il potere genera e cosparge dolore e menzogna, da cui tra la sua linfa mortuaria. Immunizza se stesso contro il vivente e la vita, generando e spalmando morte intorno a sé. La vita del potere non è solo vita menzognera; ancora di più, è pianificazione della morte della vita.

Il teatro di Annibale Ruccello<sup>21</sup> è una discesa a precipizio in questo deserto umano. E di ciò l'autore è perfettamente consapevole, laddove chiarisce che la passione del suo teatro è per la gente perduta sia in senso sociale che psicologico, per carpire il paradossale e il lato brutto della vita alle convenzionalità distratte e crudeli<sup>22</sup>. Il linguaggio e le parole tornano al centro della scena, poiché intorno alle loro menzogne si dipanano le storie grottesche e, insieme, profondamente innervate nella vita quotidiana, tanto da non esse-

---

<sup>21</sup> Giovane drammaturgo di Castellammare di Stabia (1956-1986), morto in un incidente automobilistico sull'autostrada Roma-Napoli. Cfr., sul tema, AA.VV, *Ricordando Annibale Ruccello: 1956-1986*, Castellammare di Stabia (Na), Eidos, 2000; P. Sabbatino (a cura di), *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009. Di Ruccello si possono leggere: *Teatro*, Napoli, Guida Editore, 1993; *Ferdinando* (Prefazione di Isa Danieli), Napoli, Guida Editore, 1998; *Scritti inediti*, Roma, Gremese Editore, 2004; *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2007. Per un primo impatto con la cd. "nuova drammaturgia napoletana", cfr. Luciana Libero (a cura di), *Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli*, Napoli, Guida Editore, 1988; F. C. Greco (a cura di), *Il segno della voce. Attori e teatro a Napoli negli anni Ottanta*, Napoli, Electa Napoli, 1989; S. De Matteis, *Lo specchio della vita. Napoli: antropologia della città del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1991; E. Fiore, *Il rito, l'esilio e la peste. Percorsi del nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*, Milano, Ubulibri, 2002. Occorre avvertire che il testo di Fiore ha sollevato qualche perplessità, riguardo alle cornici interpretative entro cui sono stati incasellati gli autori.

<sup>22</sup> A. Ruccello, *Una drammaturgia sui corpi*, in "Sipario", n. 466, marzo-aprile, 1987.

re più intraviste, perdute come sono allo sguardo e al cuore. Il racconto di queste storie, in Ruccello, reinventa il linguaggio, perché qui è il linguaggio che si fa storia mutevole e dolorosa, uscendo definitivamente dai codici della rappresentazione. Sta qui il punto di svolta non soltanto nei confronti della classicità del teatro eduardiano, ma anche del teatro europeo del dolore, del malessere e della malattia del vivere (Artaud, Genet, Beckett, Pinter). Nel contempo, qui si determina una linea di frattura con lo stesso paradigma di Raffaele Viviani: in Ruccello (come in Santanelli, Moscato e Montesano), il teatro e, più in generale, lo spazio letterario non sono lo *specchio* della vita, ma il volto oscurato e la parola tacitata della vita: il non visto e il non ascoltato del parlante e del dolore viventi. Il magma ribollente della vita è ora la scena e nella scena dissemina tutti i suoi tentacoli; tutte le convenzioni, a partire da quelle linguistiche, saltano e vengono messe al bando.

In Ruccello, la proliferazione tentacolare del magma è ora il racconto che capovolge la convenzione e, finalmente, rimette a fuoco i luoghi degli orrori. Jennifer viene uccisa da un serial killer nel quartiere entro cui sono stati segregati i travestiti (*Le cinque rose di Jennifer*). Sdoppiamento e simbiosi della personalità finiscono col girare intorno ad una sordida e onnipotente brama di possesso che inevitabilmente sfocia nell'uccisione dell'oggetto d'amore: fatto a pezzi per una cena cannibalesca, al fine di interiorizzare e perpetuare all'infinito una sorta di dominio biologico sull'altro (*Anna Cappelli*). Né vale come salvezza il rifugio in un tempo irrimediabilmente passato: la decaduta baronessa borbonica Clotilde Lucanegro si finge inferma, dichiarandosi perennemente in fin di vita, pur di celare il nulla di un'esistenza circondata da menzogne, messe progressivamente a nudo dalle trame di un falso nipote, fino all'esplosione finale di tutte le finzioni morali e linguistiche (*Ferdinando*). Pazzia e alienazione si confondono addirittura nell'amore materno, riuscendo solo così a dare ragione del sopravvivente amore per la vita (*Mamma*). Il delirio colpisce a tradimento e all'improvviso tranquille madri: Adriana, davanti al televisore, è

afferrata da un'allucinazione che la rende estranea a sé e alla vita, fino a brandire un coltello contro i suoi figli, uccidendoli (*Notturmo di donna con ospiti*).

Forse, la rappresentazione migliore di questa allucinazione metropolitana che viene da lontano la offre Enzo Moscato in *Lingua, carne, soffio*, lavoro non a caso esplicitamente ispirato al teatro di Antonin Artaud<sup>23</sup>. Primo contrassegno identificativo dell'opera: Napoli abbrancata dalla peste. Secondo contrassegno: la scena dell'azione è un ring, formato da quattro leggii tenuti insieme da corde. Terzo contrassegno: il ring è il luogo dove si aggira la "ronda degli infetti", uomini, ermafroditi bifronti e bambini fasciati di bianco, bendati e imbavagliati. L'epidemia squarcia la falsità delle rappresentazioni di superficie che di Napoli sono fornite. Gli appestati tacciono. Nondimeno, attraverso il loro silenzio, parla il corpo straziato della città. La non-parola si fa parola, attraverso la sofferenza muta dei corpi. I corpi, resi fantasmi umani, ritornano di soppiatto sulla scena e lasciano che la loro sofferenza si dica da sola. Il dolore è la scena; la scena è il dolore. Lo straneamento visionario del reale dice della realtà più del realismo. Diventa qui inequivocabile che il mondo cosiddetto vero è, in realtà, quello finto: quello dell'invenzione è, in realtà, il mondo vero. Qui Moscato porta a compimento il suo tributo ad Artaud; nel contempo, si sposta verso i territori inesplorati dell'allucinazione metropolitana. Non è la Napoli mummificata che qui si offre allo sguardo; ma la Napoli che urla persino attraverso i silenzi.

L'angoscia che impregna il quotidiano non è più sepolta nelle convenzioni sociali e linguistiche: salta in aria, una vol-

---

<sup>23</sup> Di Moscato cfr.: *L'angelico bestiario*, Milano, Ubulibri, 1991; *Compleanno*, Palermo, Edizioni della Battaglia, 1994; *Rasoi*, Napoli, Teatri Uniti, 1994; *Tranon*, Napoli, Guida Editore, 1999; *Quadrilogia di Sant'Arcangelo: Mal d'Hamle, Recidiva, Lingua, carne, soffio, Acquarium ardent*, Milano, Ubulibri, 1999; *Sull'ordine e il disordine dell'ex macello pubblico*, Napoli, Cuen, 2001; *Occhi gettati e altri racconti*, Milano, Ubulibri, 2003; *Orfani veleni*, Milano, Ubulibri, 2007.

ta per tutte, il discorso della e sulla *napoletanità*. La plebe irrompe, di nuovo, sulla scena. Ma, questa volta, non è più riducibile ai lazzari e alle truppe sanfediste assoldate dal cardinale Ruffo. Chiedono parola e parlano le figure dell'allucinazione metropolitana, i soggetti schizoidi della non vita che popola l'inferno metropolitano, nel loro essere risucchiati verso il niente della disperazione parlante. Anche quando è muto, questo inferno parla. Sta qui l'intuizione più grande del nuovo teatro napoletano (Rucello, Moscato, Santanelli). Proprio il viaggio attraverso la disperazione che parla apre un varco verso la luce sepolta.

È vero: la fogna è il vizio che la città ha nel sangue<sup>24</sup>. Ma la città, nel suo sangue, ha anche il tacito tumulto e il sonorissimo silenzio<sup>25</sup>. Al vizio della fogna Napoli è stata condannata. Spesso, contro la fogna il popolo napoletano si è sollevato in rivolta; altre, ha agevolato il suo mefitico strariappare in superficie. L'inferno metropolitano napoletano, però, è un'entità diversa dal vizio della fogna: è un viluppo di sedimenti alienanti che stratificano forme di impazzimento e straneanti. Qui lo sradicamento diventa radicamento dell'angoscia e dell'allucinazione. È un universo post-beckettiano quello che si offre al nostro sguardo: non è il linguaggio a raccontare quest'esistenzialità allucinata, nella sua crudezza ed essenzialità quasi metafisica; è la vita che, dal centro della sua allucinazione, racconta la sua disperazione. I per-

---

<sup>24</sup> «La fogna è il vizio che la città ha nel sangue. / Discendere nella fogna / è come entrare nella tomba, / ed ogni specie di orride leggende / coprono di orrore / il gigantesco immondezzaio. / Formidabile sentina che porta le tracce / delle Rivoluzioni del Globo, / così come delle Rivoluzioni degli Uomini, / ed ove si trovano le vestigia / di tutti i cataclismi: / dalla conchiglia del Diluvio Universale, / al brandello del lenzuolo funebre di Marat» (E. Moscato, *Rasoi*, VI, cit.).

<sup>25</sup> «Quando abbassi gli occhi dal crepuscolo, / non riconosci più / questi Canili e Porcili e Bestiari, / con il doppio ossimoro in croce sugli Ingressi: / Tacito Tumulto, Viva Morte, Assordante, / Sonorissimo Silenzio» (E. Moscato, *Rasoi*, II, cit.).

sonaggi prendono di nuovo la parola: danno carne e sangue al dolore. Qui il silenzio e la parola costituiscono insieme il vivente sofferente in rivolta. Il linguaggio è qui linguaggio della rivolta. Il teatro riesce ad essere voce e linguaggio, perché si rifiuta definitivamente di risolversi in una rappresentazione del mondo. Qui sono infranti tutti i tabù della città, perché il cammino dentro le sue rovine e tra la sua luce sepolta riesce a spezzare e passare oltre i totem che l'hanno avvelenata, falsificata e paralizzata.

Diventa chiaro che non è più possibile ricercare la salvezza, rifugiandosi nella poesia. Gli oltraggi metropolitani non danno scampo alcuno: si può solo solcarli con i propri passi, per aprire passaggi che si affaccino sulla luce. L'inferno metropolitano è popolato da nuove forme antropomorfe, a metà strada tra fantasmi e avanzi umani intrappolati in angosce allucinanti. Sono, questi, i gironi dove vivono e soffrono gli animali metropolitani<sup>26</sup>. La poesia non può salvarli; ma può essere salvata da essi, se non teme di rimanere affogata nelle loro demenze, alimentandosi alla linfa delle loro folie. Il carattere insano della materia umana e sociale è ciò che la vita degli animali metropolitani mette in scena in maniera estrema. L'azione disgregatrice della vita emerge in primo piano senza infingimenti: tutto appare corrosivo e guasto. La disgregazione si espone, però, per essere interrogata con animo disincantato e occhi innamorati. Le forze della disgregazione racchiudono nel loro grembo quelle della rinascita: nella loro energia distruttiva va anche individuata la forza invenzione che tende alla costruzione di un presente altero a quello imperante. La pura materialità delle cose umane e sociali è l'ultima astuzia del potere che occorre smascherare. Una pura materialità non può mai esistere: l'ordine del discorso che ne sostiene il trionfo è la neolingua dell'inganno. La vita, gli umani e il sociale sono assai di più che pura materialità energetica. La vita degli animali metropolitani esprime il pianto dei sentimenti, triturati ed essiccati

---

<sup>26</sup> Cfr. Maria Rosaria Luongo, *Animale metropolitano*, Napoli, Edizioni dell'Istituto Italiano di Cultura di Napoli, 1993.



e, tuttavia, riaffioranti nelle forme della allucinazione e della follia. Gli animali metropolitani sono i dannati dell'aldilà; ma la loro dannazione ci parla ancora della vita e del dolore. Napoli è un paesaggio estremo di questa antropofagia metropolitana. Percorrendola e disegnandone la topografia, siamo ben consapevoli di transitare per un crocevia tipico dell'inferno metropolitano.

Di questa antropofagia il teatro di Manlio Santanelli offre una vivida e sofferta mappa itinerante che ci mostra come i soggetti si isolano e sono isolati dal mondo, per poi scagliarsi lentamente e inesorabilmente l'uno contro l'altro<sup>27</sup>. I luoghi e i tempi dell'inferno metropolitano diventano bunker della coscienza (*Uscita di emergenza*), fortificati dallo straripamento, dal malessere e dal progressivo straripare nella melma di rancorose pulsioni distruttive e autodistruttive (*L'aberrazione delle stelle fisse*, *Regina madre*, *Disturbi di memoria*, *Un eccesso di zelo* e *Tu musica assassina*). Il deserto metropolitano si offre o come vuoto glaciale degli affetti (*Virginia e sua zia*), o come messa in letargo della vita (*La donna del banco di pegni*). Nel teatro di Santanelli, l'antropofagia metropolitana viene incapsulata in un senso di angoscia cosmica che intreccia tutti gli orrori e misteri della paura e della minaccia, fino a farli diventare una sorta di metafisica esistenziale rovesciata che deturpa il *sotto* e le *superfici* della vita. Il teatro diviene la macchina da presa perennemente puntata sulle verità deliranti di questa esistenza alla deriva (*Le tre verità di Cesira*). Santanelli ci dice che la metafisica rovesciata dell'antropofagia metropoli-

---

<sup>27</sup> Di Santanelli cfr.: *Uscita di emergenza*, Firenze, La casa di Usher, 1983; *Regina madre*, Firenze, Passigli, 1985; *L'aberrazione delle stelle fisse*, Milano, Ricordi, 1987; *Ritratti di donne senza cornice* (a cura di A. Scandurra), Valverde (Ct), Il Girasole Edizioni, 1990; *Disturbi di memoria*, "Ridotto", n. 1, gennaio 1991; *Un eccesso di zelo*, "Sipario" n. 539, novembre 1993; *Tu musica assassina*, "Scena aperta", n. 3, ottobre 2002; *Teatro* (Introduzione e cura di Teresa Megale), Roma, Bulzoni, 2005; *Racconti mancini*, Napoli, Guida Editore, 2007.

tana è un *fondo senza fondo*, dentro il cui viluppo inestricabile non si finisce mai di precipitare. Sotto e in superficie si liberano sempre strati di orrore e di disperazione inediti e più intensi. Ed è proprio questa la sorpresa che più non sorprende.

L'immersione negli strati di orrore e disperazione risorgenti e insorgenti riporta, di continuo, verso il buco nero degli inizi dell'inizio. Conduce, cioè, verso la riformulazione continua dei luoghi e dei tempi delle origini: in un certo senso, gli inizi sono qui riscritti e, insieme, riscoperti e, dunque, riabitati con tormento. La scrittura e la parola compiono questo miracolo, che è anche un viaggio terribile sul limite che costeggia vita e morte. Se le parole, come diceva Blanchot, hanno il potere di fare scomparire le cose, per farle riapparire proprio come entità scomparse<sup>28</sup>, nelle parole scomparse riaffiorano i viventi e il vivente scomparsi. Lo scomparso e l'assente ritrovano, così, la loro presenza nella parola e nella scrittura. Ma parola e scrittura, a loro volta, nascondono viventi e vivente. Esse diventano qui presenza dell'assenza che si capovolge in assenza della presenza: nel buco nero degli inizi, l'orrore e la disperazione ritornano a campeggiare. L'erosione delle parole e della scrittura, in questo rovesciamento, non testimonia più lo sfilacciamento usurante della vita. Che continua a parlare; ma, in realtà, è muta. Le parole si cristallizzano: hanno il ghiaccio in gola. Ed è esattamente questo ghiaccio la sorpresa che più non sorprende. Le parole si spengono e spengono la luce, affinché la luce sia cercata non da altre parole, ma nutrendosi di vita più ricca. Nel profluvio della distruzione senza fine delle parole a mezzo di parole, la vita diventa il calco della menzogna veritiera. Il gioco della vita menzognera si sublima in quello della verità menzognera, palcoscenico perfetto per gli sbranamenti quotidiani nell'inferno metropolitano.

Lo diceva Gottfried Benn e lo ricorda Santanelli: *chi parla*

---

<sup>28</sup> Cfr. M. Blanchot, *L'infinito intrattenimento*, Torino, Einaudi, 1977.

*non è morto*<sup>29</sup>. A patto, però, di spezzare il coppia delle parole morte, per tuffarsi nel viaggio che conduce dalla vita alle parole vive. Che è il viaggio nella vita delle parole: nella vita che dà vita alle parole e nelle parole che danno vita alla vita. Solo così chi parla non è morto e non è parlato dalle menzogne della vita. È il passo *al di là* e *al di qua* della parola e della vita a segnare, dunque, l'esperienza di rinnovamento che ci fa balzare fuori dall'antropofagia metropolitana, dopo averci fatto sprofondare dentro. In un certo senso, continua e capovolge la prospettiva di senso e la direzione di marcia che ci sono state indicate da Blanchot<sup>30</sup>: dopo l'inabissamento nei luoghi dell'orrore ("passaggio al disordine"), tenta la risalita, per portare in superficie la luce nascosta. L'*al di fuori* delle verità menzognere e delle menzogne veritiere è qui che si offre come possibilità. È qui che il sopra e il sotto tornano ad essere i passaggi unificanti di una dimensione che fa sobbalzare la luce proprio dal disastro e dalla sua scrittura<sup>31</sup>. È vero:

Scrivere non è destinato a lasciar tracce, ma a cancellare, per mezzo di esse, tutte le tracce, a scomparire nello spazio frammentario della scrittura in modo più definitivo che nella tomba, o anche a distruggere, distruggere invisibilmente,

---

<sup>29</sup> Di G. Benn rimangono fondamentali: *Poesie statiche*, Torino, Einaudi, 1981; *Lo smalto sul nulla*, Milano, Adelphi, 1992. Riportiamo la poesia di Benn richiamata da Santanelli: "Venite, parliamo tra noi / Chi parla non è morto / già tanto lingueggiano fiamme / intorno alla nostra miseria // Venite, diciamo: gli azzurri, / venite diciamo, il rosso, / si ascolta, si tende l'orecchio, si guarda, / Chi parla non è morto. // Solo nel tuo deserto, / nel tuo raccapriccio di Sirti, / tu il più solo, non petto, / non dialogo, non donna, // e già così presso agli scogli / sai la tua fragile barca - / venite disserate le labbra, / chi parla non è morto" (trad. di Ferruccio Masini).

<sup>30</sup> Cfr. M. Blanchot, *Il passo al di là*, Genova, Marietti, 1989.

<sup>31</sup> Come è sin troppo agevole arguire, il riferimento critico è M. Blanchot, *La scrittura del disastro*, Milano, SE, 1990.

senza il frastuono della distruzione<sup>32</sup>.

Ma, questa, è soltanto una delle dimensioni della scrittura e del frammento medesimo. Ne esistono altre. Quelle che nella cancellazione di tutte le tracce sanno intravederne e seguirne altre; quelle che allo scomparire nello spazio del frammento fanno seguire la fuoriuscita dalla tomba; quelle che alla distruzione invisibile preferiscono l'aperta sommosa dell'invenzione; quelle che nel frastuono della distruzione incuneano la passione della trasformazione. Ed è in queste dimensioni che il *non ancora*, in un movimento ambivalente, schizza fuori sia dall'*ora* e sia dall'*altrove*: proprio nel *non ancora*, l'*ora* e l'*altrove* si ricongiungono e cominciano il loro cammino di redenzione dall'orrore e dalla disperazione. Qui l'attesa si fa gravida di attesa: nell'attesa, il nuovo irrompe dal passato e dal futuro; così come il vecchio<sup>33</sup>. L'*altrove* che esclude l'*essere qui e ora* e l'*essere qui e ora* che esclude l'*altrove* non possono mai fluire nel *non ancora*: restano confinati o nei luoghi senza luogo di un immaginario scarnificato, oppure imprigionati nella disperazione. Nessuna terra può essere qui inventata e nessuna visione può accostarsi al cuore e alla luce della salvezza. L'itinerranza<sup>34</sup> della parola e

---

<sup>32</sup> M. Blanchot, *Il passo al di là*, cit., p. 42.

<sup>33</sup> Chiaramente, ci stiamo muovendo in un prospettiva diversa da quella definita da M. Blanchot, *L'attesa, l'oblio*, Milano, Guanda, 1978.

<sup>34</sup> Come è noto, il concetto di *itinerranza* è stato introdotto da Paul Ricoeur, nel suo saggio *Architettura e narritività*, in *Catalogo della XIX Triennale di Milano* (dedicata a "Identità e differenze"), Milano, Electa, 1996. Successivamente, il saggio è stato pubblicato in P. Ricoeur, *Leggere la città. Quattro testi di Ricoeur* (a cura di F. Riva), Roma, Castelvecchi, 2013. Riportiamo un passo del saggio di Ricoeur che, per quanto in maniera estremamente concisa, rende bene l'idea del concetto: "lo lo chiamerei *itinerranza*, a metà tra l'*erranza* e lo spirito domestico. Con l'*itinerranza* lo spazio e il tempo sono integrati l'uno nell'altro in quello che Bachtin aveva ben definito cronotopo" (p. 19) Sull'argomento, si rinvia anche a

del viaggio, in questo circuito chiuso, è estirpata: si esercita solo come finzione o strategia mimetica. Il presente è ucciso e, con esso, liquidate sono tutte le dimensioni attive del tempo. Solo nel presente che vive come attesa dell'attesa, ribellione e invenzione procedono strettamente avvinte. Solo l'abbraccio di ribellione e invenzione strappa il *non ancora* alla stretta mortale dell'antropofagia metropolitana e del niente che calcifica la vita degli umani, rendendo inabitabili le loro dimore.

L'attesa senza attesa è l'assenza totale alla stato puro. È tempo senza tempo, fissità vuota dell'eternità. È il vuoto che si spaccia per pieno; o meglio: il pieno del vuoto. In questa dimensione, gli umani subiscono il potere assoluto, totalmente privati di diritti e poteri. La fine non ha bisogno di sopraggiungere: è già lì, eternizzata nell'attimo. Il reciproco e assoluto estranearsi e dilaniarsi degli umani è il linguaggio con cui questa fine catastrofica viene scritta e descritta minutamente, ogni giorno. L'ogni giorno equivale a tutto il tempo, poiché ha risucchiato dentro di sé l'eternità. L'antropofagia nasce e si sviluppa in questa costellazione dell'essere in cattività e della cattività del tempo. Essa non ha più bisogno di riprodursi: sta già lì e non le rimane che duplicare e replicare l'infinito in attimi sempre eguali. Niente parla più, se non il deserto e la violenza della parola. Per questo, nell'inferno metropolitano, esistere non è più flusso della vita, ma un modo di morire. Ed è qui che i modi di morire capovolgono la loro semantica e il loro senso: si contrabbandano come vita. L'antropofagia riproduce, diffonde, giustifica e legittima se stessa. Contaminati non sono solo gli spazi urbani: il veleno ha intossicato il linguaggio e l'etica. Le discariche proliferano dove il linguaggio è, ormai, un virus e le parole menzogne violente. Anzi, le discariche delle parole sono ben più ammorbanti di quelle che sotterrano rifiuti tossici.

---

Rita Messori, *La parola itinerante: spazialità del linguaggio metaforico e di traduzione*, Modena, Mucchi, 2001.

#### 4. Uscire dai giorni capovolti

Di fronte alla putrefazione dello spazio urbano e umano di Napoli, Anna Maria Ortese parlò di «dimostrazione, in termini clinici e giuridici, della caduta di una razza»<sup>35</sup>. Nello spazio tumefatto di questi gironi del dolore:

Gli uomini che vi vengono incontro non possono farvi nessun male: larve di una vita in cui esistettero il vento e il sole, di questi beni non serbano quasi ricordo. Strisciano o si arrampicano o vacillano, ecco il loro modo di muoversi. Parlano molto poco, non sono più napoletani, né nessuna altra cosa<sup>36</sup>.

In questi antri umani, rivela la scrittrice, perfettamente normale e conforme è la completa disabitudine alla luce: la luce è qui una *straniera*<sup>37</sup>. L'itinerranza della luce segna i passaggi dell'umanità napoletana, nel suo contraddittorio movimento verso la libertà. Che la luce sia una straniera comprova la presenza profonda dell'Altro nel cuore malato della città. Che la luce sia patita come irruzione di un nomadismo altero diventato domestico dimostra quanto il volto e il corpo della città siano stati deturpati e sconvolti. L'anormalità della presenza della luce dice, infine, della sua straordinarietà. Qui la secessione dell'umanità da se stessa e le ferite dell'umanità dilaniata scalano l'abisso delle separazioni e delle offese e si denudano davanti allo sguardo che ha occhi per vedere e cuore per sentire e patire. Nella risalita da questo abisso, un napoletano *ridiventa* napoletano, con-

---

<sup>35</sup> Anna Maria Ortese, *La città involontaria*, in *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 75. Qui la scrittrice descrive le condizioni di vita subumana del 3° e 4° Granili di Napoli, situati tra il porto e i primi sobborghi della costa orientale. È Antonia Lo Savio, la donna che la scrittrice va a incontrare ai Granili, a fornirne la migliore descrizione: «... questa non è una casa, signora, vedete, questo è un luogo di afflitti. Dove passate, i muri si lamentano» (p. 80).

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 77.

gedandosi dalla condizione di straniero a se stesso, entro cui era stato segregato come schiavo domestico. Non più straniera a se stessa, l'umanità napoletana recupera la luce che reca sepolta dentro di sé e che aveva sotterrato nel cuore malato della città. Può, così, riaprire il viaggio di scoperta dell'Altro che le è prossimo e intimo. Può qui far suo un nuovo modo di abitare e vivere la città, rendendola vivente e solcandone il dolore vivente.

Nasce qui la sfida alla contemporaneità malata della città: una sfida che parte dal suo cuore antico. Qui la contemporaneità non è un puro riflesso oggettivo del tempo, ma una ricostruzione e una invenzione critica. È la contemporaneità del possibile e del non ancora; non già l'esistente dei mali e degli orrori della città. Tra la contemporaneità vivente e la contemporaneità esistente di Napoli si dipana una irriducibile differenza. Ed è questa differenza a dislocare i campi della ricerca e dell'itinerranza, situandoli tra ombra e luce. Non per conquistare l'eccesso di luce, ma per lasciare sempre aperto un varco tra tenebre e luce. Il residuo della luce della salvezza abita il residuo dell'ombra e da lì prende avvio il suo viaggio. La follia abita tanto la luce quanto l'ombra ed è un bene prezioso, se sa divincolarsi dalla dannazione entro cui luce e ombra vengono ricacciate, non appena si taglia il nodo che le stringe e, insieme, le distingue<sup>38</sup>. La follia della luce e la follia dell'ombra, ognuna in sé e ognuna a suo modo, mettono in scena il sempre eguale, l'immutabile spossatezza e dannazione dell'essere dell'umanità. Ognuna in sé e ognuna a suo modo espone fino all'estremo la tirannia del potere sull'Altro: per il possesso dell'Altro, tutte le infinite forme di espressione del potere non indietreggiano nemmeno davanti alla distruzione e all'autodistruzione. Il mito di Orfeo e di Fedra costituiscono la migliore incarnazione di questa arcaica pulsione di potere della morte<sup>39</sup>. Il pae-

---

<sup>38</sup> Si diverge qui dalla posizione che, sul tema, è stata elaborata da M. Blanchot, *La follia del giorno. La letteratura e il diritto alla morte*, Reggio Emilia, Elitropia, 1982.

<sup>39</sup> Per una lettura del mito di Orfeo in questa prospettiva di analisi,

se dell'ombra apre sempre le sue braccia al paese della luce; il paese della luce non può mai dissolvere l'ombra. Possesso e potere non sono altro che l'espressione dell'appropriazione tirannica dell'ombra da parte della luce e, viceversa, della luce da parte dell'ombra.

Ogni città è la patria di innumerevoli paesi che ne disegnano la geografia mobile. La geometria della luce è velata dal mantello dell'ombra, ma sempre luce e ombra si squasano e attraversano. Luci ed ombre segnano anche le movenze attraverso cui il potere fa penetrare i suoi tentacoli nella carne viva della città. Nel *paese della notte*<sup>40</sup>, che involontariamente smaschera le menzogne della città, la morte e l'azione funesta del potere sono ravvisabili con maggiore crudeltà: la dissoluzione del genere umano è lo scenario che non abbandona mai l'occhio e il cuore. Il tratto più inquietante è che, nella città, tutti i paesi della notte vivono in pieno giorno: non vedono il sole, perché la sua luce è stata loro carpita. I paesi della notte sono, dunque, i paesi dei giorni capovolti: i giorni che girano al contrario, dentro i quali l'ingiustizia e il dolore sono regola quotidiana. Nella città, pullulano città buie e tetre, al di sotto dei confini della sopravvivenza umana.

Il capovolgimento dei giorni si trascina con sé l'anticipazione del dolore: il dolore della notte viene anticipato nella luce del giorno scomparsa. È l'anticipo del dolore della notte che rende tutti i giorni uguali a se stessi. La notte rimane tale; è il giorno che si fa notte, pur rimanendo giorno. Ma, diversamente dall'esperienza che ne fa Etty Hillesum, qui l'anticipo del dolore non vale come suo lenimento futuro<sup>41</sup>. Il

---

cfr. M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967; Id., *L'infinito intrattenimento*, cit. Per il mito di Fedra, si rinvia egualmente a M. Blanchot, *Passi falsi*, Milano, Garzanti, 1976.

<sup>40</sup> È, questa, la plastica definizione che dei Granili fornisce la Ortese (*op. cit.*, p. 86).

<sup>41</sup> Etty Hillesum, *Diario 1941-1943*, Milano, Adelphi, 1985, p. 238. Sul problema del male e del dolore in Etty Hillesum, cfr. Wanda Tommasi, *“Il marciume che è negli altri c'è anche in noi”*. Il pro-



domani sarà altrettanto duro, poiché l'oggi lo ha interamente anticipato e, insieme, differito. Il giorno sgrana il rosario dell'eclisse della luce, perché è interamente ingravidato dalla notte. Il dolore di oggi è intero; come intero sarà quello di domani. Non v'è salvezza o riscatto: esattamente come nei Granili, nei cui miasmi si era sospinta Anna Maria Ortese. È possibile qui «mantenere intatto un pezzetto della propria anima», per reggere e risolvere il dolore, così come spera e tenta Etty Hillesum<sup>42</sup>? Riformulando la domanda, a stretto contatto con la materia viva che stiamo trattando, chiediamoci: è possibile insinuare la luce della speranza nei Granili, cavando fuori l'anima dalle larve viventi che li popolano? E ancora: dobbiamo spostare, ovviamente, la freccia del tempo dalla «Napoli monarchica e truffaldina» (narrata dalla Ortese) alla contemporaneità dell'antropofagia metropolitana.

Integrare il dolore, per sopravvivervi e arricchirsi: sembra, questa, la lezione che ci viene da Etty Hillesum<sup>43</sup>. Al confine supremo del patire, il sentire estremo del dolore ce lo fa circumnavigare nella sua profondità. Il dolore è una esperienza limite, a cui non può essere opposta alcuna resistenza riflessiva. Ne usciamo, se vi sprofondiamo dentro con tutta la massa dei nostri sentimenti e delle nostre emozioni. Il dolore non è un ordine del discorso, ma la negazione del discorso e dei suoi linguaggi. Per questo, solo il linguaggio poetico sa dirlo e cantarlo. Per questo, la poesia tradisce se stessa, se si picca di esteriorizzarlo in una poetica o, peggio, in un'estetica. Il compimento del dolore è la salvezza e nel compimento del dolore l'anima umana ritrova la sua integri-

---

*blema del male in Etty Hillesum*, in F. Rella (a cura di), *Il male. Scritture sul male e sul dolore*, Bologna, Pendagrone, 2001. La Tommasi ha dedicato un'opera di più ampio respiro alla vita e al pensiero di Etty Hillesum: *Etty Hillesum. L'intelligenza del cuore*, Padova, Edizioni Messaggero, 2002.

<sup>42</sup> Etty Hillesum, *op. cit.*, p. 161.

<sup>43</sup> Cfr. Wanda Tommasi, "Il marciame che c'è negli altri c'è anche in noi", *cit.*, pp., 135 ss.

tà e la sua bellezza, perché guarda il male dalla terra della speranza e dell'innocenza. E qui sia la speranza che l'innocenza hanno attraversato le stazioni crucis del disincanto e dell'orrore. Il male può contaminare le coscienze e la ragione, le parole e i linguaggi; ma niente può contro un'anima che non rinuncia a sé e che non dispera di essere frutto di sé, quanto più è aggredita e soffocata. Non la ragione e la riflessione, allora, salvano; ma la poesia e la bellezza che erompono dall'esperienza del dolore e del male. Possiamo, certamente, dire che questo è il dono più prezioso che ci viene da Etty Hillesum.

Lo scatto interiore da cui parte il pensiero di Etty Hillesum, per disegnare la sua rotta di navigazione, è di una semplicità elementare, eppure ardua: la consapevolezza che il male è profondamente innervato in noi, non soltanto nell'Altro. Ed è solo la nostra anima che può coinvolgerci nella lotta contro il male che è in noi, ricongiungendola alla lotta contro il male che è seminato dall'Altro.

Il marciame che c'è negli altri c'è anche in noi, continuavo a predicare; e non vedo nessun'altra soluzione, veramente non ne vedo nessun'altra, che quella di raccoglierci in noi stessi e strappare via tutto il nostro marciame. Non credo più che si possa migliorare qualcosa nel mondo esterno senza aver prima fatto la nostra parte dentro di noi. È l'unica lezione di questa guerra: dobbiamo cercare in noi stessi, non altrove<sup>44</sup>.

E dunque: quanto dei Granili è in noi e quanto di noi è nei Granili? Quanto dell'antropofagia metropolitana è in noi e quanto di noi è nell'antropofagia napoletana? La parte di noi che è nei Granili e che è ben invischiata nell'antropofagia metropolitana è esattamente la parte che noi, prima di

---

<sup>44</sup> Etty Hillesum, *op. cit.*, pp. 99-100. La Hillesum scrive al tempo del secondo conflitto mondiale e il male con cui si confronta è il nazismo; morì ad Auschwitz, il 30 novembre 1943.

ogni altro, abbiamo rubato a noi stessi<sup>45</sup>. Per invertire questo percorso, non rimane che riapprendere ad ospitare la vita dentro di sé: la propria e quella dell'Altro. Non v'è altra possibilità di vita vera; non v'è altro modo per uscire dall'orrore e dagli sbranamenti della vita quotidiana. Occorre uscire dai giorni capovolti, partendo dai propri. Far uscire l'oggi e il domani dal cielo plumbeo che li soffoca, rendendoli simili e inermi. Ospitare la vita dentro di sé ha il significato di distinguere di nuovo l'oggi e il domani, nel bene e nel male. Se non agganciamo la consapevolezza che l'oggi e il domani sono un dono e che proprio nell'oggi e nel domani ci si fa reciprocamente dono della vita, il meccanismo tetto dell'inferno del giorno e della notte non smetterà di divorare gli esseri umani.

Come indicatoci da Michel Foucault, i parlanti fanno uso del discorso, per imporsi gli uni sugli altri<sup>46</sup>. Uscire dai giorni capovolti, allora, significa uscire dall'ordine del discorso. Per essere ancora più precisi, il linguaggio deve cessare di avere funzioni polemologiche e i conflitti, quindi, debbono aprirsi al riconoscimento dell'Altro, anziché tendere verso la sua sottomissione. La guerra delle parole e dei linguaggi è ben più rovinosa della guerra che si afferma attraverso le armi. Le parole e il linguaggio, anzi, sono armi ben più pericolose delle macchine belliche più sofisticate e devastanti. La guerra inizia dalle parole e con le parole continua e si allarga. Non dimentichiamolo: la guerra è anche *guerra di conquista della parola*; conquista di parole a mezzo di parole, fino alla messa in piano della distruzione sistematica e certosa della parola altra. La conquista della parola è la premessa ineludibile dell'assassinio della parola altra: per questo, il silen-

---

<sup>45</sup> «E tuttavia: siamo soprattutto noi stessi a derubarci da soli» (Etty Hillesum, *op. cit.*, p. 126).

<sup>46</sup> M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1977. Sul punto, si rinvia all'acuta Tesi di Laurea di S. Bontempelli, *Tra potere e libertà: la guerra nel pensiero di Michel Foucault*, Università degli studi di Pisa, Facoltà di Lettere e Filosofia, Anno Accademico 2001-2002.

zio del cimitero è l'orizzonte cupo della guerra. Di tutte le guerre.

Uscire dall'ordine del discorso vuole, quindi, dire uscire dal discorso della guerra che è trasmigrata dal campo di battaglia, infiltrandosi nelle relazioni della quotidianità sociale e interumana. È questa infiltrazione che estende i fronti della guerra, riproducendoli su scala implementata. La guerra nel quotidiano relazionale è una delle basi di produzione ed estensione della guerra che Stati e organizzazioni armate di vario tipo combattono tra di loro: il suo retroterra attivo e operoso. La guerra al vivente e tra gli umani viventi prende inizio nello spazio allucinato e spettacolarizzato della vita quotidiana. Le parole e il linguaggio hanno sostrato bellicoso: è necessario scavare nel loro tessuto violento, per decontaminarlo ed estrarne l'anima dialogica.

Possiamo, con questo, dire che la guerra sia il principio regolativo della vita umana e della vita politica? Certamente no. Il principio regolativo è, piuttosto, la menzogna, nella sua doppia faccia di verità menzognera e menzogna veritiera. La guerra è una delle forme degradate e terminali di questo principio attivo letale. La menzogna è il collante tra il marciume che è in noi e il marciume che è negli altri. Uscire dai giorni capovolti, allora, significa capovolgere i principi attivi della menzogna. Solo così l'ordine belligerante della guerra può essere violato. Solo così scaviamo nell'anima dialogica della parola e del linguaggio. Solo così ci disponiamo ad ospitare la vita in noi. Solo così esperiamo la vita e l'Altro come dono.

Il sottile gioco della menzogna richiama il sottile gioco della verità<sup>47</sup>. Su questa lama di rasoio affilata gira la vita

---

<sup>47</sup> Col che veniamo catapultati in un altro luogo foucaultiano per eccellenza. Come è noto, sul punto e nell'essenziale, Foucault conduce un'indagine che reca un profilo binario. Da un lato, apre un confronto serrato con il pensiero greco: per una densa lettura di questa "immersione foucaultiana" e la sua "ritraduzione teorica", si rinvia ad A. Petrillo, *Le urla e il silenzio. Depoliticizzazione dei conflitti e parresia nella Campania tardo-liberale*, in A. Petrillo (a

del mondo. Si tratta di incroci mancini e di rimandi continui tra raggi di specchio che talvolta abbacinano lo sguardo e altre confondono la mente. È vero, come sostiene Nietzsche: niente, in questo nostro mondo, è più inconcepibile della verità ed è questo inconcepibile a rendere la vita umana un perpetuo inganno<sup>48</sup>. La commistione di vero e falso è inevitabile: la volontà di verità si scontra con la volontà di menzogna<sup>49</sup>. Partendo da qui, l'individuo, i movimenti e i popoli si scontrano con lo Stato, il potere e tutte le forme di costrizione sociale e mistificazione culturale. La posta in gioco dello scontro è la libertà. Rendere *concepibile l'inconcepibile* è, allora, la prova della libertà a cui si è chiamati. Serve, quindi, balzare fuori dal tiro incrociato delle metafore entro cui verità e menzogna sono ingabbiate e contrapposte, sostenendo ognuna la propria verità e l'altrui falsità. Le metafore condensano dentro se stesse nuclei di vita, per occultarli oppure per rendere loro giustizia.

---

cura di), *Biopolitica di un rifiuto. Le rivolte anti-discarica a Napoli e in Campania*, Verona, Ombre Corte, 2009, pp. 53 ss. Dall'altro, scava in profondità in un importante saggio del 1873 di Nietzsche: *Su verità e menzogna in senso extramurale* (cfr. M. Foucault, *La verità e le forme giuridiche*, in *Archivio Foucault II*, Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 83-165).

<sup>48</sup> Cfr. F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, in *Opere 1870-1881*, Roma, Newton Compton, 1993, pp. 93-101.

<sup>49</sup> Per un'accurata disamina storico-teorica di questo gioco conflittuale in proiezione della libertà, cfr. A. Petrillo, *Le urla e il silenzio. Depoliticizzazione dei conflitti e parresia nella Campania tardo-liberale*, in A. Petrillo (a cura di), *Biopolitica di un rifiuto*, cit., pp. 17-71. In questa direzione, parimenti, hanno rilievo i contributi presenti nella Prima Parte: "Cartografie della rivolta", del volume appena richiamato (pp. 75-165). Per un'analisi stringente del gioco di specchi tra "affermazione del falso" e "coazione al vero", in relazione al caso concreto dell'emergenza dei rifiuti in Campania e agli scenari globali connessi, cfr. C. Tarantino, *Strane confessioni. Memoria su alcuni casi di licenziosità della Napoli del XXI secolo*, in A. Petrillo (a cura di), *Biopolitica di un rifiuto*, cit., pp. 188-222.

Metafore della verità e metafore della falsità sono, dunque, in perenne conflitto tra di loro. Nel conflitto, si forma il movimento inconcepibile della verità, nel suo approssimarsi alla concepibilità. Le metafore della verità designano sempre l'inconcepibile della vita, in opposizione al concepibile e concepito della falsità. Si tratta, poi, di dare respiro e calore a questo inconcepibile. L'inconcepibile verità della metafora aspetta e richiede di essere trasformata in un concepibile vivente. L'azione cognitiva della semantica e della metaforologia non pare sufficiente. Qui si tratta di uscire dall'incantesimo del gioco di specchi delle metafore<sup>50</sup>. Rendere concepibile l'inconcepibile significa partire dalle metafore della mancanza e dell'assenza: non per attribuire loro senso, ma per cortocircuitare il senso. Urge mostrare come sotto lo splendore gelido del senso, spesso, si nasconde l'inganno. Il cortocircuito del senso afferma una verità elementare: l'inganno non è il regno della vita, ma solo la sua degradazione estrema, diventata regola e principio ordinativo. Per questo, non tanto la verità, ma la vita è *scandalo*, laddove riesce a risalire dai flutti della menzogna. Questo scandalo occorre concepire e rendere possibile, facendone affiorare la luce nascosta.

È questo scandalo la misura della differenza tra l'umano e il mondo: se è vero, come dice Nietzsche, che il mondo non conosce alcuna legge, l'umanità è alle leggi da essa edificate che deve ribellarsi ed è questa rivolta che genera libertà, conoscenza e verità. Che il mondo della conoscenza non possa assolutamente coincidere con il mondo non significa che quest'ultimo non abbia un ordine, un equilibrio; al

---

<sup>50</sup> Sin troppo evidenti sono le assonanze e le dissonanze tra il discorso che si sta qui svolgendo e le posizioni di Nietzsche (*Su verità e menzogna in senso extramurale*, cit.) e di H. Blumenberg (*Paradigmi per una metaforologia*, Bologna, Il Mulino, 1969; *Naufregio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, Il Mulino, 1985). Si diverge, del pari, dalla posizione che, nella fine ricostruzione critico-ermeneutica del saggio giovanile di Nietzsche, viene proposta da Foucault (*La verità e le forme giuridiche*, cit.)

contrario, un fuoco cosmico immanente lo pervade. Se ci si lascia cullare dal vortice del tempo e dello spazio, ben si comprende come l'origine del mondo sia l'origine da cui anche gli umani hanno preso origine. La storia fatta e scritta non è altro che il contraltare di questo momento infondato delle fondazioni, la progressiva dimenticanza di questa provenienza comune dal fuoco cosmico. Essa si è, così, separata dalla persistenza e dalle metamorfosi del mondo, traendo ebbrezza dal furore con cui si è scagliata e si scaglia contro il mondo. Anche per questo, le verità più elementari e le più elementari forme di vita vera non possono essere che scandalose. Uscire dai giorni capovolti significa proprio ritrovare la luce scandalosa della vita.

*(giugno-luglio 2009)*

## Cap. II

### DI ALCUNI PASSAGGI IN ALDA MERINI POESIA E POETICA

#### 1. Ossidante silenzio

Diamo avvio alla nostra incursione nella poesia e nella poetica di Alda Merini, partendo da uno dei suoi più dolorosi testi: *Antenate bestie da manicomio*<sup>1</sup>. Il punto iniziale che

---

<sup>1</sup> Cfr. Alda Merini, *Antenate bestie da manicomio*, Lecce, Piero Manni Editore, 2008. Diamo qui conto dei testi più significativi della produzione meriniana: *La presenza di Orfeo*, Milano, Schwarz, 1953; *Nozze romane*, Milano, Schwarz, 1955; *Paura di Dio*, Milano, Scheiwiller, 1955; *Tu sei Pietro*, Milano, Scheiwiller, 1962; *La terra santa*, Milano, Scheiwiller, 1984; *L'altra verità. Diario di una diversa*, Milano, Scheiwiller, 1986, Milano, Rizzoli, 1997; *Testamenti*, Milano, Crocetti, 1988; *Delirio amoroso*, Genova, Il Melangolo, 1989, 1993; *Il tormento delle figure*, Genova, Il Melangolo, 1990; *Vuoto d'amore*, Torino, Einaudi, 1991; *Ballate non pagate*, Torino, Einaudi, 1995; *La volpe e il sipario. Poesie d'amore*, Girardi Editore, Milano, 1997, Milano, RCS Libri, 2004; *Fiore di poesia*, Torino, Einaudi, 1998; *La poesia luogo del nulla*, Lecce, Piero Manni Editore, 1999; *Aforismi e magie*, Milano, Rizzoli, 1999, BUR, 2003; *Superba è la notte*, Torino, Einaudi, 2000; *L'anima innamorata*, Milano, Frassinelli, 2000; *Corpo d'amore. Un incontro con Gesù*, Milano, Frassinelli, 2001; *Unpaid ballads (Ballate non pagate)*, Wellesley, Dante University of America Press, 2001; *Magnificat. Un incontro con Maria*, Milano, Frassinelli, 2002; *Folle, folle, folle di amore per te. Poesie per giovani innamorati*, Milano, Salani, 2002; *La carne degli angeli*, Milano, Frassinelli, 2003; *Più bella della poesia è stata la mia vita*, Torino, Einaudi, 2003; *Clinica dell'abbandono*, Torino, Einaudi, 2004; *Poema della croce*, Milano, Frassinelli, 2004; *Cantico dei Vangeli*, Milano, Frassinelli, 2006; *Francesco. Canto di una creatura*, Milano, Frassinelli, 2007; *Come polvere o vento*, Lecce, Piero Manni Editore, 2009; *Eroticamore. Passioni e riflessioni*, Faloppio (Co), LietoColle, 2009; *Padre mio*, Milano, Frassinelli, 2009.



intendiamo mettere a fuoco è il contraltare tra l'immaginario e l'immagine del poeta e dello scrittore, a un polo, e la realtà viva di Alda Merini, al polo opposto:

Pensate se un Leopardi fosse andato in televisione! S'immagina che i poeti siano delle specie di folletti, degli angeli; no, sono esseri umani, poveri, scontenti, noiosi, attaccabrighe, ipocondriaci, magari malaticci. Di solito è deludente l'immagine dello scrittore. Soltanto io sono bella come la poesia!<sup>2</sup>.

Apparentemente, la Merini sembra qui autoglorificarsi. E invece no. Piuttosto, ella mette il dito in una piaga antica: la frattura tra scrittura e realtà e tra poesia e vita. Per costituirsi e raccontarsi, la poesia e la scrittura si dislocano in uno spazio altro dalla vita e da lì la raccontano. Ciò dà luogo a due estremi complementari: a) la celebrazione del dato, sotto forma della sua beatificazione; b) la denigrazione della realtà, sotto forma della sua offesa. La poesia racconta la glorificazione e/o l'insulto alla vita, perché il poeta si sente e si fa altro da essa. Può, così, capitare che la bellezza della poesia vada a incarnarsi in poeti, la cui vita snocciola rancori, narcisismi e banalità. Poesia e vita, pur essendo dimensioni diverse e non omologabili, debbono trasudare la stessa bellezza. I poeti possono cantare la vita solo se ne sono intimamente parte. E solo se ne sono intima parte possono schizzare fuori dai suoi dolori e deliri, cantandone la bellezza contaminata o sbeffeggiata. In questo senso, i poeti debbono essere belli come la poesia. Quasi mai questo accade. Per lo più, i poeti sono tristi, vanesi, alteri e altezzosi, anche quando la loro poesia è bella. Per la Merini, invece, la (sua) vita è più bella della poesia<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> *Antenate bestie da manicomio*, cit., p. 9.

<sup>3</sup> Cfr. Alda Merini, *Più bella della poesia è stata la mia vita*, cit. Ma cfr. anche questo passaggio decisivo: "È inutile cercare le radici della poesia, di solito si tratta di uno spirito e inconsapevole che butta fuori la verità dell'uomo che l'uomo non conosce. Cercare il

Grazie a questa intuizione di fondo, la Merini balza fuori dalla follia. O detto meglio: fa del viaggio nella sua follia e nella follia della vita un affondo, per l'assaggio della sua personale bellezza arcana. Ella parte dai gironi terminali in cui l'umano è umiliato e deriso dalla disumanità degli umani. Fa da qui ritorno alle origini della bellezza, accarezzandone palmo a palmo le deturpazioni e le ferite. È, così, che "antenate bestie da manicomio" possono scoprire e riafferrare la loro unicità, andare oltre i silenzi e l'insignificanza delle parole, ritrovare la forza dei sentimenti e l'energia dell'amore. Qui le parole e la poesia si saldano col dolore e la bellezza della vita. Esse restituiscono al poeta e al sofferente la loro bellezza e la loro vitalità, perché li illuminano come una stella sognante e innamorata<sup>4</sup>. Poeta e sofferente diventano

---

perché della poesia, significa cercare disperatamente una nuova filosofia dell'amore che non esiste. Io credo, anzi, che non ci sia un rapporto tra vita del poeta e ispirazione. La vita di Leopardi era una vita anonima e grandissima la lungimiranza dei suoi versi. Si ha un "cratere dolore", può essere anche vero ma chi riesce a immergersi in questo tormento penso che rischi grosso. Comunque io, personalmente, ho imparato ad alzarmi felicissima e, piena di "star bene", ho iniziato a scrivere in versi il mio inno alla vita. Questo è il mio modo di scrivere. È un mondo, il mio, che si confronta con le cose del quotidiano. Non mi piacciono i poeti che scrivono cose, magari bellissime, sul destino del mondo e non sono neanche in grado di accorgersi della vicina di casa che sta male. In quello che è il disordine della mia vita, ho sempre cercato di essere disponibile e aperta al mondo. Nel mio andare per i Navigli ho sempre parlato e aiutato tutti quelli che mi tendevano la mano; è anche grazie a loro, grazie a ciò che mi hanno insegnato che io ho fatto e faccio poesia" (Alda Merini, *La poesia luogo del nulla*, cit., pp. 19-20).

<sup>4</sup> "Un giorno io ho perso una parola / sono venuta qui per dirvelo / e non perché voi abbiate risposta / Non amo i dialoghi o le domande / mi sono accorta che cantavo in un'orchestra / che non aveva voci / Ho meditato a lungo sul silenzio, / al silenzio non c'è risposta / Qualcuno da casa mi ha portato delle lettere / le ho buttate / non avevo fogli su cui scriverle / Poi mi si sono avvicinati strani animali come / uomini / di antenate bestie da manicomio / qualcu-

stelle illuminate dalla luce che promana dalla loro interiorità incatenata: dalla luce sepolta che recano dentro di sé e che brilla nascosta tra le pieghe della vita a cui tutti arrechiamo oltraggio<sup>5</sup>. Siamo un po' tutti stelle sognanti innamorate, abitatori di sogni d'amore la cui precarietà dice, in realtà, tutto il possibile e l'inimmaginabile. L'incertezza di ogni singolo sogno dice l'interminabilità dell'amore sognante. Di quell'amore che, per vivere e rivivere, deve farsi nuovo e reinventarsi. Il sogno d'amore è l'amore che non smette di sognare; che di fronte all'infinità e immortalità dell'amore sente ed esperisce tutta la sua provvisorietà e caducità. Eppure, è sempre dalla transitorietà del sogno che l'amore riparte. Per questo, "sognare fa bene al cuore".

Dalla domanda: "perché non ti ami?", nasce l'amore per sé che si volge verso il mondo e la vita; nasce quell'inattività che si sottrae al male della follia e alla follia del male; nasce la "morte nell'indolenza" che non fa più vedere i manicomi, perché pensiero, cuore e vita hanno spiccato il volo oltre le gabbie mentali issate dai manicomi e dai loro custodi<sup>6</sup>. In un unico volgere di tempo e nella stessa concentrazione di spazio si è in prigione e fuori della prigione. Nel

---

no mi ha aiutato a sentirmi unica, / mi ha guardato / Pensavo che per loro non c'erano semafori, / cartelli e strade / Questo posto sgangherato come il mio cervello / che ha trovato solitudini / Poi è venuto un santo che aveva qualcosa da dare / un santo che non aveva le catene, / non era un malfattore / l'unica cosa che avevo avuto in questi anni / L'avrei seguito / finché un giorno non sapevo più innamorarmi / è venuto un santo che mi ha illuminato come / una stella / Un santo mi ha risposto: perché non ti ami? / È nata la mia indolenza / Non vedo più gente che mi picchia / e non vedo più i manicomi / Sono morta nell'indolenza" (Alda Merini, *Una donna sul palcoscenico*, in *Antenate bestie da manicomio*, cit. pp. 10-11). Ancora: "Gli amori di Alda Merini sono stati, come dice Manganelli, luoghi di sogno in cui non è accaduto nulla, ma sognare fa bene al cuore" (Alda Merini, *op. ult. cit.*, p. 18).

<sup>5</sup> Per un approfondimento sul punto, cfr. il capitolo precedente.

<sup>6</sup> Cfr. i versi di *Una donna sul palcoscenico* già riportati.

cuore della prigione trovi qui radicato il cuore della libertà. La libertà dalla follia è qui libertà folle, perché ebbra di vita persino nei luoghi della cattività. Costituiscono, queste, le pietre angolari dell'avventura umana di Alda Merini. Sovente, esse sono state divelte e riposizionate in maniera deformante, rinserrando Alda Merini in un ricalco mitologico vivente che, in gran parte, distorceva la veridicità della sua storia. A questo mito, eretto sulla lacerazione e sulla colpa, ella si è giustamente ribellata<sup>7</sup>. E tuttavia, nello stesso mito v'è un che di sognante; vi sono tracce di pensiero e sentimenti che si interrogano sulla colpa, che frangono le crepe posticce insinuate tra vita e mondo e tra realtà e sogno. Ed è proprio la poesia e la vita di Alda Merini che stan-

---

<sup>7</sup> "Quando mi applaudono in teatro, mi domando cosa ho fatto: niente, ho vissuto come tutti. La cosa che mi dà più fastidio è il mito, creare il mito dove c'è colpa e lacerazione" (Alda Merini, *Antenate bestie da manicomio*, cit. p. 12). Contro l'incapsulamento della Merini nella mitografia della follia ha scritto parole acute Giorgio Manacorda, *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, Roma, Castelvecchi, 2004, pp. 318 ss. Ma, forse, le parole più chiare e ultimative contro la mitografia della follia le ha scritte la Merini medesima, nella conversazione avuta con Chicca Gagliardo e Guido Spaioli: *La poesia luogo del nulla*, cit. Molte e illuminanti sono le precisazioni che la Merini sente l'esigenza di fare sull'argomento. In apertura del paragrafo successivo, si dà meglio conto di questo passaggio meriniano. Qui, intanto, si riportano altre e decisive osservazioni della Merini: "Molti mi considerano la poetessa della pazzia. Ma chi si è accorto che sono la poetessa della vita? Nessuno. Raccontare del manicomio è molto più facile che raccontare della vita. Io non rinnego i miei trascorsi. Odio chi mi considera poetessa delle istituzioni manicomiali. Il manicomio è esistito. Ma non ha avuto niente a che fare con la mia poesia" (*La poesia luogo del nulla*, cit., p. 16). E infine: "E se tu mi avessi vista / Dopo un 'trattamento' / Quando i capelli in testa sembravano serpi. / Serpi di pensiero e di dolori. / Se tu mi avessi vista piegata in due / dall'orribile dolore dell'essere donna, / ti saresti chiesto: / 'Ma questa è una poetessa?' / Io non so quello che sono. / Conosco solo gli angoli retti del mio dolore" (*Ibidem*).

no li ben piantate, per dirci che vi sono sogni più reali della realtà, più veritieri delle più elementari verità.

Se partiamo dal mito del peccato originale, regrediamo alle origini della colpa che religiosamente marchia e lacera l'umanità. La lacerazione dell'umano qui si regge, a sua volta, sulla rottura dell'unità del cosmo. La colpa originaria rende mortali gli umani e li espelle dall'Eden. In questo modo, essi non partecipano più dell'infinità e dell'unità del cosmo. Nelle crepe del cosmo sono disseminate le prigioni attraverso cui l'umanità intende governare il destino e il tempo. Sui miti della colpa nascono i miti del dominio: la colpa domina e il dominio colpisce. Tutti i miti che si reggono sul doppio movimento di questa falsità incatenano esseri già in cattività<sup>8</sup>. L'alfabeto della colpa tiene a battesimo gli alfabeti del dolore, della punizione e dell'autopunizione. È, dunque, giusto ribellarsi a queste rappresentazioni mitologiche. Occorre, però, tener ben presente che il significato e il senso originari del mito sono ben diversi dalle traduzioni religiose

---

<sup>8</sup> La poetica di Alda Merini transita per queste crepe mitologiche, anche se talora in maniera inconsapevole, soprattutto nelle composizioni che più marcatamente assumono lo sfondo religioso come loro campo di espressione principale. Cfr., per tutti, questi versi: "lo come voi sono stata sorpresa / mentre rubavo la vita, / buttata fuori dal mio desiderio d'amore. / lo come voi non sono stata ascoltata / e ho visto le sbarre del silenzio / crescermi intorno e strapparmi i capelli. / lo come voi ho pianto, / ho riso e ho sperato. / lo come voi mi sono sentita togliere / i vestiti di dosso / e quando mi hanno dato in mano / la mia vergogna / ho mangiato vergogna ogni giorno. / lo come voi ho soccorso il nemico / ho avuto fede nei miei poveri panni / e ho domandato cosa sia il Signore, / poi dall'idea della sua esistenza / ho tratto forza per sentire il martirio / volarmi intorno come colomba viva. / lo come voi ho consumato l'amore da sola / lontana persino dal Cristo risorto. / Ma io come voi sono tornata alla scienza / del dolore dell'uomo, che è la scienza mia" (*lo come voi sono stata sorpresa*, in *Unpaid ballads*, cit., p. 14). Per una densa lettura della dimensione religiosa e teologica della poesia di Alda Merini, cfr. Chiara Saletti, *Poesia come profezia. Una lettura di Alda Merini*, Cantalupa (To), Effatà Editrice, 2008.

e razionali che ne sono state fornite. Il mito, più propriamente, è una cosmogonia: meglio, una visione cosmologica che affratella finito e infinito. Qui vanno ricercati i suoi limiti e i suoi difetti; qui, del pari, sono ben interrate le sue virtù. Il cosmo esiste da sempre e da sempre è infinito che si infinitizza. Gli umani si sono caricaturizzati come dominatori cosmici e, per questo, hanno lacerato mondo e vita. Ciò appare particolarmente vero nelle mitografie che scandiscono l'epoca contemporanea<sup>9</sup>. Possiamo qui individuare la frattura tra mito e mitografia. Il mito è qui voce della verità che parla contro la pretesa mitografica dei mortali di farsi dominatori universali che non arretrano davanti allo spargimento di morte e dolore, pur di ergersi a Dèi; diparte da qui il controcanto elevato avverso le verità filosofiche e scientifiche che cercano di attribuire significati e linguaggi agli eventi del mondo, anziché apprenderli da essi.

Non è, tuttavia, sufficiente prendere le distanze dalla mitografia. Rimane indubbio che occorre accomiarsi dal carattere di tragicità e immutabilità dissolvente del mito, senza lasciarsi ombre e residui dietro le spalle. V'è nel mito un che di esclusivo ed escludente: un progetto di incatenamento degli esseri umani dentro una macchina narrativa a cui essi partecipano e dal cui movimento, nondimeno, sono esclusi come parte attiva e autocosciente. Contro questo effetto mitologico - giustamente - muove Alda Merini. Il mito qui ci governa tirannicamente, prima falsando e deviando la nostra vita e dopo legittimando le deviazioni e le falsificazioni. La vita del cosmo e degli umani nel cosmo non è la fredda e fedele esecuzione testamentaria di verità mitologiche. È attraverso l'azione sognante e innamorata che gli umani partecipano col loro cuore al cosmo e al mondo. Capovolgendo la successione delle parole di Alda Merini, senza peraltro intaccarne la forza energetica (anzi), possiamo di-

---

<sup>9</sup> Per una densa ricostruzione delle rappresentazioni dei miti della contemporaneità, con cui peraltro non sempre si concorda, cfr. da ultimo U. Galimberti, *I miti del nostro tempo*, Milano, Feltrinelli, 2009.

re: *il cuore fa bene ai sogni*. Detto altrimenti: il cuore è il bene più prezioso dei sogni, così come i sogni sono il bene più prezioso del cuore. E cuore e sogni sono contro tutte le gabbie, a partire dalle gabbie mitologiche. V'è un mito, in particolare, da cui la luce dell'amore deve guardarsi: il mito di Pinocchio che, scappando dalla verità, finisce prigioniero nel ventre della balena<sup>10</sup>.

Nel ventre della follia è come essere nel ventre della balena. La follia che si fa letteratura non è la salvezza e non è qui che la Merini dà il meglio di sé. Né la letteratura che si fa follia indica un cammino di redenzione. Nel doppio movimento appena descritto, la follia è il supplizio della letteratura, esattamente perché la letteratura funge da supplizio per la follia. L'incedere dei versi segna qui i passi della tortura. Proprio qui "lacerazione e colpa" fondano quella mitografia da cui la Merini tenta di evadere e contro cui si ribella. Nondimeno, dentro questa rete rimane impigliata, a più riprese. La rete la ghermisce negli istanti/luoghi dove ella si pensa personaggio e non creatura. Dove si ammira nello specchio del tempo, senza squarciarla più con le folgorazioni taglienti della vita oppressa a cui dentro e fuori di sé è riuscita finalmente a dare parola. Dove il dolore radicale del mondo e della sua vita rimane confinato nello specchio e non sa più raccontarsi e non è nemmeno rintracciabile nel non detto.

Dove la ferita non sanguina più, lì le parole non sono più vive: lì la vita non parla e le parole non vivono. Il dolore ammutolisce e muto si offre come spettacolo in lacrime. La poesia e il poeta che si fanno recita di sé disseminano con le loro proprie mani il pianto che li raggela e i coriandoli che li

---

<sup>10</sup> "Sul pavimento aspro della vita / mentre ormai ho i piedi / sanguinanti e lontani / a volte scende un tuo pensiero distratto / che è come un petalo di rose / che addolcisce i miei giorni / Tu non fai solo trucioli e vetro / ma un po' come Pinocchio / con la tua fotografia / mi hai dato un'anima / solo che io sono scappata / e sono finita in bocca / alla balena dai mille volti" (*L'anima della luce*, in Alda Merini, *Antenate bestie da manicomio*, cit., p. 23).

sdilinquisce. Tra gelo e illanguidimento, la follia torna a segregarsi nell'idioma dell'incubo mentale o nel lessico del furore ascetico. Dalla letteratura della follia viene, così, estratta una poetica della sofferenza che, in realtà, emerge come misura della distanza stellare dalle profondità oceaniche dove la vita è scossa dal mondo e scuote il mondo. Ed è qui che la poesia celebra se stessa, distaccandosi dal mondo che ci viene restituito come una macchia torbida, una chiazza di sangue raggrumato. Il sorriso scompare; subentra la risata. Il pianto si eclissa; il lamento prende il suo posto. Il sapere del dolore dell'uomo come sapere della poesia si espone a questo rischio estremo<sup>11</sup>. La scienza non può sapere del dolore e il dolore frantuma la scienza, perché la destituisce di ogni pretesa di verità. La verità del dolore scava sotto e oltre la scienza e la consapevolezza che gli umani possono averne. Il dolore non è mai consapevolezza; è sempre viaggio verso un naufragio da cui tocca risalire, per approdare alla coscienza di sé come infinitesima particella di un mondo installato su un'altalena eternamente oscillante tra infelicità e felicità. Il "Cristo risorto" ritorna dalle lontananze entro cui lo abbiamo confinato e si fa palpito del dolore redento e della vita restituita alla luce.

Ed è qui che non è dato "consumare l'amore da soli". Qui, in realtà, non si è mai soli. E non lo si è, soprattutto quando si è nell'amore e non lo si sa ancora, oppure lo si dimentica. Quando si "mangia la propria vergogna ogni giorno". *Mangiare la propria vergogna* significa riammettersi al proprio mondo, transitando dalle feritoie e dalle ferite del mondo. Significa redimere il proprio mondo e il mondo, piantando i propri passi nel buio e palpitante soggiorno offerto dal dolore. *Mangiare la propria vergogna* significa restituirsì alla colpa e sovvertirla: ritrovare gli embrioni di innocenza presenti nella propria colpevolezza e i nuclei di colpevolezza riposti nell'innocenza del mondo. Significa masticare l'innocenza e la colpa degli universi che abbiamo sfregiato e che, in una qualche misura, ci hanno offeso. Significa ergersi dall'am-

---

<sup>11</sup> Si rinvia ai versi di chiusura di *lo come voi sono stata sorpresa*.



masso maleodorante delle vergogne del mondo, a cui abbiamo crudelmente e crudamente partecipato. Ma, soprattutto, ha il senso di edificare la propria dimora nell'amore per il mondo, parlandone i linguaggi vivi e corrotti, sopravanzando definitivamente il "gergo dei poeti", le sue crudeltà minute e i suoi ossidanti silenzi<sup>12</sup>. La poesia ha un destino umano che ci salva dalla tragedia e si salva dai suicidi<sup>13</sup> solo se riesce ad andare oltre il suo gergo, separandosene con un colpo d'accetta. Se, cioè, fa i conti con le sconfitte proprie e quelle del mondo mortale di cui è materia nobile e, insieme, contraddittoria e purulenta. Per far questo, ha una sola prospettiva davanti a sé: *stare lontana dai vincitori*<sup>14</sup>.

Per stare lontana dai vincitori, la poesia deve allontanarsi dal gergo poetico che la istituisce come riparo cristallino dai contagi del mondo, disincarnandola e opponendola alla carnalità contaminata della vita. Niente più della purezza corrompe la poesia. La corruzione che è tipica della purezza assoluta la allontana dal mondo dolorante e oppresso e la fa contigua, se non intima, ai vincitori. Proprio per evitare questo esito catastrofico, la poesia alta dell'Ottocento e del Novecento ha scelto il suicidio. Ma il suo suicidio è stato un in-

---

<sup>12</sup> "Apro la sigaretta / come fosse una foglia di tabacco / e aspiro avidamente / l'assenza della tua vita. / È così bello sentirti fuori, / desideroso di vedermi / e non mai ascoltato. / Sono crudele, lo so, / ma il gergo dei poeti è questo: / un lungo silenzio acceso / dopo un lunghissimo bacio" (*Apro la sigaretta*, in *Unpaid ballads*, cit., p. 138).

<sup>13</sup> Per l'approfondimento di questo arco tematico, cfr. A. Chiocchi, *La casa che non c'è. Poesia come cammino*, Biella, Zigzagando, 2021; in particolare, i capp. 1 e 2.

<sup>14</sup> "Depreco, sai, la mia scrittura / che dà i vagheggiamenti al mondo. / Tutti credono che io sia una perla, / invece ho ammazzato tanti uomini / e tante solitudini. / C'è che mi scrive che gli ho salvato la vita / e chi mi dice che io l'ho dannato. / Nessuno mi invita mai a una festa / perché come poeta debbo stare lontana / dai vincitori" (*Depreco, sai, la mia scrittura*, in *Unpaid ballads*, cit., p. 152).

volontario regalo offerto proprio ai vincitori. Ora, dopo la disfatta, non le rimane che cercare di battere altre piste. Alcune di queste sono state generosamente esplorate da Alda Merini, nonostante qui e là i suoi versi si siano impigliati in cortocircuiti espressivi. Tuttavia, nella loro essenziale profondità e trasparenza, la sua poesia e la sua poetica rimangono un dono della vita alla poesia e della poesia alla vita, dai luoghi dove il dolore è estremo ed estrema è l'ansia di vita. Nel movimento avvolgente del suo donarsi, Alda Merini si concede alla vita oltre la celebrazione mitica di sé, consentendoci di respirare le sue segrete inquietudini e le sue gioie mute, in vita come in morte. Alla fine - ma, forse, fin dall'inizio -, Alda Merini libera il suo verso dall'ossido gergale dei poeti. E l'ossido del silenzio gergale salta, precisamente per il fatto che:

Le più belle poesie  
si scrivono sopra le pietre  
coi ginocchi piagati  
e le menti aguzzate dal mistero.  
Le più belle poesie si scrivono  
davanti a un altare vuoto,  
accerchiati da agenti  
della divina follia.  
(in la *Terra santa*)

## **2. Anima partoriente**

Raggiunto questo punto provvisorio, proviamo a ripartire daccapo:

La poesia è il luogo del nulla, il luogo degli incontri, del fiume che è davanti a casa mia.  
La poesia è la vita che hai dentro.  
E non t'importa se la morte o il vicino di casa vengono a turbare te e quello che hai da dire.  
Molti hanno pensato che la mia poesia sia la mia follia.  
Pochi hanno capito, invece, che la mia poesia è nata a prescindere da tutto e tutti.

Avrei potuto fare la matta o la ragioniera e la mia poesia sarebbe comunque uscita.

Essa è una forza che nasce in me, è come una gravidanza che deve andare a termine. Comunque e ovunque. Non importa molto il luogo o il contesto<sup>15</sup>.

La poesia come luogo del nulla è dalla Merini concepita e vissuta come luogo degli incontri. I luoghi del nulla sono, quindi, luoghi di incontro. L'incontro avviene sempre nel nulla, perché è nel nulla che è possibile inventare tutto. Nei territori del nulla il manicomio perde la sua centralità: la vita lo trascende e la libertà è egualmente afferrabile, nel corso di un lungo e aspro corpo a corpo. La poesia trascende il manicomio perché sta prima di esso e dopo di esso. Per questo, la poesia di Alda Merini ha sconfitto il manicomio. Il nulla è la pagina bianca dove si scrivono versi con l'inchiostro della vita<sup>16</sup>. E a scrivere è l'inchiostro di tutti coloro che si incontrano. Il più delle volte, a scrivere è un inchiostro emotivo nel suo sorprendersi al cospetto della vita di dentro che inarrestabilmente fluisce verso la vita di fuori. Ma sul foglio bianco scrive anche l'inchiostro della vita che si incontra fuori e che da fuori preme e batte alle nostre porte. Il turbamento di questa scrittura non arretra davanti a niente altro: non si lascia intimidire; altrimenti perderebbe la vita che custodisce nel suo seno come una gestante. La poesia è, allora, la pulsazione della vita di dentro che incontra la vita di fuori. Essa costruisce l'evento miracoloso dove il nulla incontra la vita e la vita si insinua nel nulla come una "gravidanza che deve andare a termine". Lì il nulla cosmico si trasforma, per incanto, in cosmo in gravidanza.

---

<sup>15</sup> A. Merini, *La poesia luogo del nulla*, cit., pp. 11-12.

<sup>16</sup> "E quando comincio a cantare, / a essere presa dal tuo firmamento, / o poesia, / io perdo la voce della realtà / e divento consonante del nulla. / La struggente parodia del sogno è in te, poesia, / solenne facitrice di frodi / la parola amore è uguale a un tuo tradimento / quando te ne vai da me / mi lasci sola come una sorella che abbia / cambiato nome" (*Ibidem*, pp. 18-19).

Siamo qui a un incrocio decisivo e delicato. Per Alda Merini, la poesia è una *madre*.

Ultimamente non scrivo più.  
Penso che la poesia non sia quella cosa così  
necessaria alla vita  
anche perché in manicomio non scrivevo  
e ci vivevo benissimo.  
I valori eterni sono altri,  
la fede nella continuità della vita,  
il voler fare della vita un dono prezioso a noi  
e agli altri  
uno stimolo alla poesia  
non col nostro versificare  
ma con il nostro amare.  
Per scrivere bisogna studiare molto  
Ma bisogna anche imparare a guardare  
Soprattutto bisogna imparare a non giudicare  
mai nessuno.  
Il vero poeta è come una madre.  
La sua più bella offerta è l'amore e più figli hai  
Più vorresti averne.  
Non per farne degli schiavi ma dei discepoli<sup>17</sup>.

Possiamo ulteriormente precisare ed estendere la prospettiva poetica: la poesia è una *madre universale*, ingravidata perennemente da un *amore cosmico*. E ciò per una verità elementare: la poesia è dono del tutto dai luoghi del nulla. Il suo essere madre è impiantato in questa verità. Ed essa è madre esattamente perché donatrice della vita. La vita della madre genera la vita cosmica. Ed è la vita cosmica a mettere al mondo la madre e i suoi doni. La madre poetica si innamora del cosmo, per l'amore che scorge in esso, tra rovine, pestilenze, orrori e macerie. Dalle tracce di amore che solcano il cosmo ella rimane folgorata: non è semplicemente sedotta, ma risorge in un amplesso di intensità assoluta, la cui carnalità respira la spiritualità dell'infinito. Qui la

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 13.

poesia madre incontra e abbraccia *tutte* le madri: tutti gli esseri e le forme viventi sono generati da *madri* e nascono nei punti/attimi dove la maternità del mondo è dichiarata senza più infingimenti, fino agli estremi palpiti della vita e dell'amore. In questo soffio del tempo e dello spazio, i figli non possono essere schiavi; ma nemmeno discepoli. È il dono d'amore a educarli, non la madre. La madre non ha diritti di proprietà sui figli; la poesia non ha l'esclusiva dell'educazione all'amore. Anzi, la poesia non educa all'amore; più propriamente, è dono d'amore. Essa apre all'amore, i cui sentieri vanno sempre scelti e percorsi in totale libertà. Non potrebbe esistere, d'altronde, un amore sconfinato, fissando delle condizioni e dei ruoli. Poesia madre, perché madre d'amore: generatrice d'amore e non già educatrice d'amore. La poesia crea e dona amore; non già l'insegna. L'amore non lo si impara, ma lo si dona a chi ce lo ha donato e a chi non sa donarlo. Poesia madre, allora, come madre del dono.

Il dono elegge la sua dimora più intima in quei luoghi del nulla che più degli altri sono albergo di dolore. Nel nulla, il dolore diventa il *rifugio assente*<sup>18</sup>. L'assenza di amore determina l'assenza di poesia e il dolore si trasforma in ossessione che si contempla narcisisticamente. Ma il dolore senza rifugio è dolore senza vita. I luoghi del nulla rimangono qui senza poesia. La poesia e la vita perdono la *madre*. I firmamenti del dolore vengono qui sovrascritti in un universo matrigno e la vita si converte in una terra senza rifugi, in cui niente può essere più donato, perché muore la madre universale. L'amore cosmico è essiccato e sovraimpressionato dal deserto dell'indifferenza e degli orrori quotidiani. La poesia può essere madre unicamente se la vita mantiene la sua maternità e gli umani si fanno dono della maternità del mondo. Questa è la realtà del mondo che gli umani nascon-

---

<sup>18</sup> "Però posso affermare che ho abbastanza conoscenza dell'animo umano per capire che per alcuni il dolore è una specie di rifugio assente. Una voglia di dimorare in eterno dentro una pacifica abiezione" (*Ibidem*, p. 15).

dono al mondo. In ragione di questo nascondimento, la poesia è luogo non frequentato e infrequentabile<sup>19</sup>.

Ma anche da questi luoghi occulti e occultati la realtà continua a produrre sogni. Tra verità e sogno non esiste frattura naturale, ma l'artificialità delle scheggiature umane. Il sogno, l'indefinito e l'indefinibile costituiscono il "primo canto" della poesia, perché sono il principio primo e ultimo della realtà vera. Quella realtà che, ormai, non siamo soltanto incapaci di *accertare*, ma abbiamo, persino, paura di *cercare*. Tra sogno e verità, più che uno spazio da colmare, v'è un ventre materno di cui avere devozione e da inseminare. Il poeta, allora, non è *uomo isola* che riempie spazi vuoti, installando piattaforme tra sogno e verità. Non gioca con Dio a creare il mondo e la vita; ma si lascia generare dal mondo e dalla vita. Non è un Dio; ma un umano che celebra il soffio dell'immortalità, impastandovi dentro la carne della sua finitezza mortale. La poesia è immortale, nonostante la mortalità del poeta e degli umani. Ciò che resta dei versi e che l'umanità eredita all'infinito non appartiene al poeta, ma alla vita umana che li ha forgiati, nei confronti di cui il poeta stesso è debitore.

La poesia che si fa madre, proprio in quanto madre, è la verità del sogno e, al tempo stesso, il sogno della verità.

---

<sup>19</sup> "La poesia vive in uno spazio che non è frequentato da nessuno, ha uno spazio irragionevole che trova ragione nella realtà. Il sogno primo canto della poesia, l'indefinito, l'indefinibile. Qualcosa di cui si ha sentire ma che non si vuole accertare. Il poeta è l'uomo isola che colma lo spazio tra sogno e verità. La quale verità non traspare mai nei versi del poeta ma è un solo memorabile accenno di quella mostruosa catastrofe che sta sempre alla spalle del giusto e che, forse, si racconta come storia o come cronaca. Il poeta è un buon giocatore, le sue bische clandestine sono le sue parole. È un giocatore "truccato", fuorilegge della realtà. Forse la colpa che gli grava addosso è quella di essere un uomo che esaspera da solo e che ha un unico avversario nel gioco che è Dio. L'uomo che gioca a carte con Dio qualche volta riesce a bararlo con la morte" (*Ibidem*, pp. 25-26).

Verità e sogno appartengono a una medesima realtà che determinano da posizioni differenti e, a volte, in opposizione. Da queste differenze e opposizioni prende corso quel flusso vitale che rovescia la realtà in sogno e il sogno in realtà. La poesia non racconta questo flusso; più rigorosamente, è *celebrata* da questo flusso, di cui non è altro che un contrassegno innamorato, un sigillo risplendente. Qui il poeta e la poesia non hanno bisogno di barare; anzi, sono la demistificazione vivente di tutte le figure multiple e sfuggenti del baro, contro cui insorgono. L'orizzonte del giusto è impastato non solo dalla "mostruosa catastrofe" che sta alle spalle del verso, ma anche dall'indeclinabile bellezza che rende immemorabile, malfermo e dilaniato il destino umano. Se è vero che "senza dolore non esiste poesia, né vita, né amore"<sup>20</sup>, è ancora più vero che, di per sé, il dolore non è fonte di verità, di poesia e amore. Il dolore picchetta il campo minato del pericolo, da cui urge salvarsi. La salvezza non sta nel pericolo (e, quindi, nel dolore), ma nelle irruzioni folgoranti di slanci esterni che carpiscono e redimono la bellezza che nel pericolo e dal pericolo è stata mutilata. La salvezza sta nelle lacrime che fanno risorgere il mondo, nei fiotti di sangue che rianimano i cuori. Senza l'atto di nascita segnato dalle lacrime e dal sangue spesi per amore del mondo, il dolore è dannazione.

La poesia è zampillo di queste lacrime e dono di questo sangue. Essa appartiene al dolore e alla gioia e ricongiunge la terra e il cielo del dolore alla terra e al cielo della gioia. Il dolore del creare qui è intimo alla gioia del creare. La poesia è madre, poiché radica la potenza creativa della sua parola e del suo sguardo nel magma sotterraneo del dolore e nella luce celata della bellezza. Questo magma e questa luce la fecondano, ponendola nella condizione di gestante universale ed eterna che dà corpo al corpo e anima all'anima, spirito alla carne e carne allo spirito. È così che può farsi grembo del mondo. E, allora, la poesia non è soltanto *grido di dolore*; ma anche e soprattutto *anima partoriente*. Essa è svol-

---

<sup>20</sup> Chiara Saletti, *Poesia come profezia ...*, cit., p. 13.

gimento della creazione che la partorisce, trapassa e rigenera. Più questo svolgimento la allontana da sé e dalle sue fattezze originarie, più essa muta le proprie creazioni: come se accogliesse in sé gli amanti, facendoli rinascere come figli<sup>21</sup>. Ma sono proprio i suoi figli a renderla madre immortale.

La poesia è la madre che arriva per prima e lascia per ultima i propri figli, fratelli e amanti che le fanno anche da genitori. Come ha fatto loro dono della vita, così fa loro dono della morte, rendendoli immortali nella loro terrestre e carnale mortalità. La poesia, come la madre, c'è sempre e sempre rimane. Il suo *per sempre* converte l'attimo in eternità e l'eternità in attimo. Ognuno di noi può cercarsi e trovarsi nei suoi respiri, perché tutti siamo respiri del respiro della madre. Ed è dalla madre che la poesia nasce, per diventare essa stessa madre e trasformarsi continuamente in figlia dei suoi figli. E dunque: poesia madre e, insieme, figlia; generatrice e, insieme, generata.

### 3. Sguardo sognante

Il respiro della vita esce dallo sguardo che chiama l'amata/o nel *passo breve delle cose*<sup>22</sup>. Il mistero che si cela in

---

<sup>21</sup> Verso il bagliore di questi sentieri si inerpicano i componimenti a sfondo religioso della Merini, di cui Chiara Saletti ci offre una suggestiva investigazione. Interessanti considerazioni sono svolte, sul punto, anche da Benedetta Centovalli, *Il passo breve delle cose*, Introduzione ad Alda Merini, *La volpe e il sipario*, ed. 2004, cit., pp. 3-4. Qui, nella ricognizione che stiamo proponendo, il tema religioso rimane sullo sfondo; stiamo, piuttosto, tentando di ricondurre poetica e mistica a quei territori incandescenti in cui spirito e carne sono sorpresi avviluppati nello stesso afflato. Si tratta di una prospettiva che la Merini stessa ci indica e che, tuttavia, percorriamo incuneando non pochi e non lievi scostamenti dalle piste meriniane.

<sup>22</sup> "Ascolta, il passo breve delle cose / - assai più breve delle tue finestre - / quel respiro che esce dal tuo sguardo / chiama un nome



noi e che l'amata/o ci chiede di svelare non sapremo mai dirlo e nemmeno evocarlo. Lo sguardo, invece, lo dice, regalando la sua luce e aggirando il groviglio delle parole ammutolite di fronte allo stupore di un solo respiro dell'amore. Là dove la parola tace - e deve tacere - e il linguaggio si arresta - e deve arrestarsi - lo sguardo dice e racconta le profondità oceaniche della vita che si apre all'amore e l'irrompere tumultuoso dell'amore che apre la vita. Lo sguardo regala qui il cammino dell'amore che, per questo, ha dell'incredibile. Insinuandosi per passaggi così stretti e ardui, l'incredibile cammino poetico diventa una meta del coraggio. E anche questo ha dell'incredibile. Il mistero che lo sguardo qui svela è quello del coraggio dell'amore ed è questo coraggio che la poesia dona. I segni che si chiamano rime sono passaggi, transiti, impronte del coraggio di vivere, amando e amandosi, nonostante tutto e contro tutto: in un faccia a faccia con i nostri limiti e i limiti del mondo; in una resa dei conti, quotidianamente reinventata, con i nostri limiti e i limiti del mondo. Lo sguardo, allora, *inventa* la poesia, strappandola dalle caverne dell'inespresso del cuore, portando in giro le nostre anime sorprese dall'amore.

L'invenzione della poesia nasce dal genocidio di se stessi e della vita, a cui ognuno di noi lavora<sup>23</sup>, per scagliarvisi contro e rovesciarlo come un guanto, per curarne e sanarne le ferite purulente. La poesia è partorita nel gorgo della vita ed è al gorgo della vita che fa ritorno, come madre e figlia,

---

immediato: la tua donna. / È fatta di ombra e ciclamini, / ti chiede il mistero / e tu non lo sai dare. / Con le mani / sfiori profili di una lunga serie di segni / che si chiamano rime. / Sotto, credi, c'è presenza vera di foglie; / un incredibile cammino / che diventa una meta di coraggio" (in *La volpe e il sipario*, ed. cit., p. 8).

<sup>23</sup> "Avidamente in solchi di paura / cerco il mio genocidio, / l'acqua che vada al di là del pantano / per il grigiore di un'antica farfalla. / Il vernacolo del mio vestito / lascia ferme le nudità ulteriori / nella roccia del mio momento. / Soave sarà il ristoro dell'ospite / al tuo saliscendi privato / dove la campana suona per l'emigrante / che viene dalla campagna e dal destino" (*Ibidem*, p. 11).

amante e sorella, splendore e tenebra. Nei solchi della paura lascia germogliare la speranza della libertà; sulla nuda roccia dell'impossibile scrive le sue possibilità. Si ribella per attaccamento al mondo, non per devozione a sé: la poesia suona la campana per tutti. Dentro il genocidio della vita essa è l'emigrante che ci è stato destinato: l'ospite che era già lì da sempre e che, nondimeno, dobbiamo di continuo saper accogliere. Ma nessuno di noi potrà mai riuscire ad accogliere la poesia, se essa, lacerando la nebbia che l'avvolge e il deserto che l'inaridisce, non si fa accoglienza che accoglie la vita, sguardo che si apre alla luce, amore che si nutre del mondo. La poesia rompe qui le *censure del tempo*<sup>24</sup>, perché le strappa alla disciplina metallica e al rumore assordante che le signoreggia. Il tempo senza censure è il tempo della poesia: un tempo in cui i misteri non sono segreti e i segreti, quando hanno ragion d'essere, non sono coltivati dalla cupidigia della forza. Per questo, è sempre il tempo della poesia, anche quando essa tarda a venire, quando si inebetisce rimirandosi allo specchio, quando manca oppure è censurata.

Fermiamoci di nuovo. Siamo sul limite di un altro passaggio cruciale. La poesia più vera e più autentica è, allora, ciò che sta *prima* della poesia e che *torna* ad affiorare proprio attraverso la poesia che, così, diventa luogo e momento dell'irrapresentabile che si autorappresenta<sup>25</sup>. L'autorap-

---

<sup>24</sup> "Il tuo braccio farà vendetta / di tanti fiori smarriti sul cammino dell'arte / come un folle coppiere / che abbia spezzato il tumulo e l'amore. / O Shakespeare della pittura / che infondi nefasti e prodigi / dentro il sentire del tutto, / quando il maniero sorge alla collina ... / Tu hai rotto le censure del tempo: / tutto ciò che è sceso ritornerà disciplina / nelle tue mani piene di rumore" (*Ibidem*, p. 13).

<sup>25</sup> Per un più compiuto discorso sull'irrapresentato (che fa da premessa alle argomentazioni qui svolte), sia consentito rinviare ad A. Chiocchi, *L'irrapresentato. Per un avvio di discorso sulle forme dell'irrapresentato*, Avellino, Associazione culturale Relazioni, 2002.

presentazione non è qui il dialogo interiore dell'anima con se stessa; bensì l'uscita dell'anima dal nulla, nel suo scoprirsi appartenente al cosmo. I dialoghi, soprattutto quelli interiori, sono la messa in contatto con l'anima del mondo. Possiamo, perciò, dire che il dialogo va sempre oltre il linguaggio. Non siamo qui senza presa di fronte al caos, come l'approccio ermeneutico ci suggerisce<sup>26</sup>; piuttosto, è la presa del caos che la poesia afferra e scioglie, per abbracciare il cosmo. La poesia qui interposizione l'infinito del cosmo al nulla del caos, riconoscendoli l'uno nell'altro e dell'altro. Allora, il poetare non è la reazione alla insensatezza che minaccia il mondo, ma la fuoriuscita dall'insensatezza: per meglio dire, la ricerca del senso occultato e censurato dell'insensatezza. Essere e non essere della vita sono avvinti a essere e non essere della poesia; senso e non-senso della vita sono avvinti a senso e non-senso della poesia. Vita e poesia non sono semplicemente un fondamento culturale e/o transculturale, oppure un principio psico-biologico. La poesia si scrolla di dosso l'ossido gergale del linguaggio: si anima proprio nell'immersione verso il vivente e il giusto che il linguaggio non riesce più a rappresentare, per farli riemergere nel solco della libertà. L'autorappresentazione poetica della vita apre qui una dimensione di bellezza che, in un certo senso, è magica: trascendenza di tutti gli ordini linguistici rappresentati e, insieme, immanenza assoluta. La poesia è sempre al di là e al di qua delle possibilità del linguaggio: può comporre miracoli, se mantiene il coraggio di eludere il gergo di tutte le rappresentazioni.

Coraggio e meta della poesia non stanno in un altrove dello spazio e del tempo, ma nella scoperta del pulsare dell'altrove nella vita messa in catene e ferita. L'altrove che parla attraverso la poesia ci pone di fronte alla vita infranta, i cui sogni abbiamo cancellato con brutalità e superficialità. La poesia è la celebrazione dell'Altro che è in noi e nel mon-

---

<sup>26</sup> Per una recente e densa lettura di questi transiti ermeneutici, cfr. G. Martini, *La sfida dell'irrappresentabile. La prospettiva ermeneutica nella psicoanalisi clinica*, Milano, Franco Angeli, 2005.

do, a cui sciaguratamente abbiamo appiccato pesanti cepi<sup>27</sup>. Se così stanno le cose, possiamo lecitamente concludere: la poesia è lo sguardo ritrovato dell'irrepresentabile. L'irrepresentabile si riaffaccia al mondo e attraverso la poesia si mostra di nuovo al nostro sguardo e noi ne facciamo un'intensa esperienza interiore. Lo sguardo poetico dell'irrepresentabile ci porta in giro e noi lo portiamo in giro nel nostro peregrinare e in tutti i nostri incontri di amicizia e di amore. La poesia qui, per riabbracciare il *pathos* umano, si affranca risolutivamente dalle strettoie del *logos* e dalla molteplicità gergale delle sue rappresentazioni. L'escluso e l'offeso non sono riportati al linguaggio; ma liberati dal linguaggio. La poesia è questa liberazione, se mantiene fermo il timone del coraggio verso la meta che le è stata assegnata come destino. Lo sguardo dell'irrepresentabile è un scatto fuori dalla cecità del linguaggio, avvitato nel suo circolo maledetto.

Sguardo e sogno sono i filamenti vitali della poesia che ha coraggio. Ma lo sguardo sognante della poesia incarna, nel contempo, un risorgente sogno che scolpisce il mondo con il suo cuore. Proprio per questo, possiamo escludere che il sogno funga da mero ponte tra il mondo sensoriale e quello della rappresentazione. Ha ragione Roger Caillois: ai sogni non è possibile attribuire un senso, attraverso la rappresentazione e l'interpretazione<sup>28</sup>. Il punto è che i sogni si oppongono a rivelare il proprio senso attraverso il racconto: un sogno raccontato è senso evirato. Il sogno, piuttosto, è lo sguardo che restituisce materialità ai misteri e alle speranze della vita, incarnandone gli aneliti più segreti. È la vita che dà corpo e anima al sogno; non già il sogno a raccontare la vita. La vita raccontata è un'inguaribile rimozione del

---

<sup>27</sup> Per una più accurata analisi della problematica dell'Altro secondo la pista di ricerca qui soltanto allusa, sia concesso rinviare ad A. Chiochi, *L'Altro e il dono. Del vivente e del morente*, Biella, Lavoro di ricerca, 2020.

<sup>28</sup> Cfr. R. Caillois, *L'interpretazione dei sogni*, Milano, Feltrinelli, 1989.

sogno e i sogni rimossi sono speranze rimosse. Lo sguardo poetico riapre i passaggi che ci rimettono in contatto e in colloquio con la vita rimossa della speranza. Un sogno raccontato è come ogni altro racconto, ammoniva Valery. Cioè, esso tende ad attribuire al significato del sogno il significato della rappresentazione, col che si apre la strada al trionfo dell'interpretazione dei sogni che ci fa sempre più allontanare dalla realtà ribollente entro cui il sogno è stato partorito e di cui è elemento fondativo originale e originario<sup>29</sup>. Il sogno raccontato è uno sguardo cieco. Possiamo dire: il sogno è tanto fondamento della realtà quanto la realtà è fondamento del sogno.

Il coraggio poetico recupera questo movimento complesso e vertiginoso e, per questo, è sguardo sognante. La poesia è l'unico sognatore in grado di esporre il proprio sogno, perché lo presentifica e lo futurizza, dopo averlo dissepolto dalle macerie delle sue origini arcane. Ciò fa sì che, diversamente dai sogni raccontati, il sogno poetico non sia mai parola della falsità. La poesia trova nel sogno il suo coraggio, quanto più il suo realismo diventa visionario. Ecco perché lo sguardo poetante di Alda Merini è sguardo che ha il coraggio di innamorarsi. Alda Merini ha in corpo l'amore per la vita e la sua poesia del dolore è sempre poesia innamorata. I suoi versi sono sempre attraversati dall'amore. Per il tramite della poesia, l'amore lancia una sfida inesausta al dolore, le cui spine crudeli sono vivificate come lacrime di gioia del mondo riscattato. La poesia qui non salva il mondo, ma lo scuote, affinché coniughi i propri turbamenti nella prospettiva della redenzione. Nella poetica di Alda Merini, il mondo è salvato solo dal mondo che si lascia scuotere dalla

---

<sup>29</sup> Sulle fratture tra "sogno sognato e "sogno raccontato", cfr. N. Merola-C. Verbaro (a cura di), *Il sogno raccontato*, Vibo Valentia, Monteleone, 1995. Come si sarà agevolmente intuito, qui il discorso si muove in chiave critica verso S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere*, vol. III, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, da cui sono nati vari filoni psicanalitici ed ermeneutici, per i quali si rinvia a G. Martini, *op. cit.*

poesia. L'irrapresentabile, allora, non è la frontiera dell'angoscia e della psicosi, ma la terra madre della libertà e la poesia non è che una delle sue creature predilette.

La poesia diventa, allora, lo spazio/tempo del sogno. Per dire ancora meglio: la poesia restituisce tempo e spazio al sogno. Essa abbatte le rigide demarcazioni insinuatesi tra sogno, veglia e risveglio, in virtù delle quali tempo e spazio o non esistono mai oppure, di soprassalto, esistono sempre. L'apparente vuoto del sogno è, in realtà, uno spazio/tempo brulicante. Il sogno avviene sempre in una dimensione screziata e, insieme, polifonica, da cui dà la sveglia alla vita, dopo esserne stato partorito. Il luogo naturale dei sogni non è il "vuoto spaziale"; bensì l'incurvatura di tutti i tempi e tutti gli spazi<sup>30</sup>. Il sogno è il rovescio della vita che rovescia la vita: se la vita è sogno, ancora di più il sogno è vita. Lo sguardo sognante della poesia si situa in quella terra di mezzo tra rovescio della vita e rovesciamento della vita. E questa terra di mezzo è il corpo d'amore da cui la poesia trae il suo nutrimento. La poesia è come le donne:

Avidamente sognano le donne  
l'imbarcadero del sogno<sup>31</sup>.

Solo che all'imbarcadero dei sogni la poesia "imbarca" e "sbarca" la vita che la narrazione logica e razionale ha interrotto, sfigurandola e appiccandole addosso il fuoco rovente della menzogna. La poesia imbarca e sbarca sogni, per illuminare le lacrime del mondo, vestendole a festa, in una danza che sommuove la realtà. Alla festa dei sogni, il mondo brilla di nuovo: ridiventa degno di sé. I sogni salvano il mondo dalle sue ingiustizie e sono salvati dal giusto che ancora circola nelle vene del mondo. Lo sguardo sognante del-

---

<sup>30</sup> Si diverge qui dalla, pur profonda, analisi di Maria Zambrano, *Il sogno creatore*, Milano, Bruno Mondadori, 2002; in part., pp. 17 ss. Della Zambrano rileva anche *I sogni e il tempo*, Bologna, Pendragon, 2004.

<sup>31</sup> Alda Merini, *La volpe e il sipario*, cit., p. 10.

la poesia è un *canto soave* che colora la terra con *lacrime di cielo*<sup>32</sup>. Possiamo dire del sogno e della poesia ciò che Alda Merini dice dell'amato:

lo vorrei che frugassi la parola  
per lasciarmi nel tondo del mio viso  
soltanto il bacio<sup>33</sup>.

Il bacio della poesia ci restituisce gli occhi della vita, perché ci riporta al centro dei suoi gironi, dove tutto si unisce e si separa, si divide di nuovo e si riunisce. Dove ogni centimetro di carne sta conficcato nello stesso volo dell'anima. Dove il dolore e la disperazione sono in perenne lotta con la gioia e la bellezza, trascolorandosi insieme. L'amore rifulge in tutta la sua carica erotica e la passione carnale che lo attraversa è illuminata da una spiritualità straripante. Corpo e spirito partoriscono insieme la loro immensità: il contrasto che li mostra in lotta occulta la faccia del loro abbraccio nascosto. Nella poesia di Alda Merini, non cogliamo mai un corpo separato dallo spirito e uno spirito scisso dal corpo<sup>34</sup>. La fragilità, la disperazione e la superficialità degli atti umani sono travalicate e, nel contempo, riaperte dalle loro interiorità dolenti. Lo sguardo poetico riesce così a fendere il nascosto e il buio, regalandocene i fremiti terribili e le bellezze che non abbiamo più l'audacia di confessarci. Ecco: Alda Merini ci restituisce l'inconfessabile della vita e dell'amore, sgranando il loro rosario sotto gli occhi dei sensi e dell'anima. Amare, per Alda Merini, è vivere la propria carne

---

<sup>32</sup> "O dammi canto da cantar soave, / sì che lacrime di cielo / colorino la vita" (*Ibidem*, p. 14).

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>34</sup> Cfr. A. Spadaro, *L'altro fuoco. L'esperienza della letteratura*, Milano, Jaka Book, 2009; in part., pp. 95 ss. Estremamente eloquenti sono, del resto, i seguenti versi rivolti a Gesù "carne di spirito / e spirito di carne" (in *Magnificat*, cit.). E ancora, parlando della carne di Gesù: "è l'unica carne che abbia dato il senso / della giovinezza eterna / e quindi dell'anima" (in *Corpo d'amore*, cit.).

e il proprio spirito *in comunione con la terra*, oltre il confine del piacere, ben dentro il *cibo dei sogni*.

Il suo sperma bevuto dalle mie labbra  
era la comunione con la terra.  
Bevevo la mia magnifica  
esultanza  
guardando i suoi occhi neri  
che fuggivano come gazzelle.  
E mai coltre fu più calda e lontana  
e mai fu più feroce  
il piacere dentro la carne. Ci spezzavamo in due  
come il timone di una nave  
che si era aperta per un lungo viaggio.  
Avevamo con noi i viveri  
per molti anni ancora  
i baci e le speranze  
e non credevamo più in Dio  
perché eravamo felici. [...]

Beati coloro che si baceranno  
sempre al di là delle labbra  
varcando dei gemiti  
il confine del piacere  
per cibarsi dei sogni.  
(in *Clinica dell'abbandono*)

Ma non dobbiamo dimenticare che la Terra, in Alda Merini, è colorata con lacrime di Cielo<sup>35</sup>. L'immenso è qui copula di Terra e Cielo, carne e spirito, sensi e anima. Come ella ci dice nei *Piccoli canti*, in un corpo si raccoglie l'*infinito* e dal corpo si sprigiona l'*immenso*<sup>36</sup>. Dal corpo dell'Infinito si

---

<sup>35</sup> Si vedano i versi citati alla nota n. 32.

<sup>36</sup> Originariamente i versi sono comparsi in *La presenza di Orfeo*, cit. Successivamente, sono stati inseriti in *Testamento* (a cura di G. Raboni), cit. Ecco per esteso i versi qui evocati: "Se tutto un Infinito / ha potuto raccogliersi in un Corpo / come da un Corpo / disprigionare non si può l'Immenso?" (in *Testamento*, cit., p. 13).



sparge l'anima dell'Immenso: infinità del corpo e immensità dell'anima sono sposi che si fecondano l'un l'altro, fino a rompere le barriere del tempo, dello spazio e dei sessi. L'anima si innamora di un corpo, oltre che di un'anima. L'anima che si innamora, anzi, esalta l'amore che è nel e del corpo da cui prende origine<sup>37</sup>. Il corpo di ognuno è sempre corpo del mondo; l'anima di ognuno è sempre emissione dell'anima del mondo. Le emanazioni dell'anima penetrano i corpi e sono dai corpi rigenerate. Così, corpo e anima plasmano nuove unità, nuove figurazioni e nuove armonie, in dissonanza con gli equilibri che le hanno appena partorite. L'amore della carne che si spiritualizza e dell'anima che si incarna è il movimento dell'infinito del corpo verso l'immenso dell'anima. Dall'infinito erompe l'immenso ed è così che è generata e rigenerata la vita. Lo sguardo sognante della poesia è raggio di questa luce indecifrabile e inappropriabile che del possesso è negazione estrema e sublime<sup>38</sup>. Il dono della poesia nasce da questo sguardo che alla poesia fa dono della vita, nel suo perenne mutare, contraddirsi, perdersi, risalire la china e illuminarsi nell'amplesso di Terra e Cielo, Infinito e Immenso, Carne e Spirito. Nell'infinito e nell'immenso, il *qui* e l'*altrove* di carne e spirito si danno appuntamenti memorabili, ridisegnati continuamente dal tempo che li inventa, a cui dobbiamo perenne fedeltà.

---

<sup>37</sup> Cfr. *L'anima innamorata*, cit.

<sup>38</sup> "Chi ti descriverà luce divina / che procedi immutata e immutabile / dal mio sguardo redento? / lo no: perché l'essenza del possesso / di te è «segreto» eterno e ineffabile; / io non perché col solo nominarti / ti nego e ti smarrisco; / tu strana verità che mi richiama il vagheggiato tono del mio essere" (*Luce*, cit. da A. Spadaro, *op. cit.*, p. 97). Si tratta di una delle due poesie di Alda Merini (l'altra era *Il gobbo*) che Eugenio Montale e Maria Luisa Spaziani fecero pubblicare nel volume *Poetesse del Novecento*, Milano, Vanni Scheiwiller, 1951.

#### 4. Del coraggio poetico

Un poeta non lavora le parole, ma le fa "lavorare" dall'energia da cui è nutrita la vita. Il poeta che, con le sue parole, pretende di inventare la vita mistifica la sua disfatta esistenziale, spacciandola come trionfo dell'eccelso e del sublime. La poesia sta sempre dentro gli innumerevoli appuntamenti che Infinito e Immenso fissano per sé, gli umani e tutti gli esseri viventi. Disertando questi appuntamenti, essa rinnega se stessa e volta la faccia al mondo. Gli appuntamenti tra Infinito e Immenso sono i luoghi delle interrogazioni. La poesia interroga senza requie: per questo, non sta e non può stare dalla parte dei forti e dei vincitori. Ma nemmeno si riduce al lamento inane degli ultimi che chiedono *vendetta*, anziché *giustizia*. La vendetta non richiede lotta; la giustizia sì. La poesia è schierata dalla parte della libertà. Essa è impegnata, ma non "politicamente". Non "prende partito", ma dissolve tutte le partiture politiche che, in quanto tali, giustificano il potere nel suo ergersi a demiurgo dell'umanità.

Le interrogazioni poetiche lasciano esprimere liberamente le ansie, le gioie e le sofferenze della vita fino alla loro ultima goccia. In forza della sua architettura interrogante, il segno poetico traccia di continuo la stratigrafia mossa della storia dell'umanità, dagli albori fino al presente in via di smarrirsi nel futuro prossimo e sprofondare nel futuro remoto. La poesia fonda il suo coraggio sul rimescolamento delle carte del destino, dentro il cui labirinto si offre come filo di Arianna.

Il coraggio poetico, nel suo incedere, sfoglia gli strati del tempo e dello spazio uno dopo l'altro, si dirige verso i loro nuclei centrali e ne celebra le mancanze, i deliri, la sofferenza, la luce offuscata e i desideri di giustizia. Il coraggio poetico è tale, perché dà voce e volto all'inespresso e all'inesprimibile, aggirando le barriere coralline dell'espresso e del rappresentato, squarciandone le menzogne e i luoghi comuni.

Il coraggio poetico non indirizza la rabbia e il dolore nel vicolo cieco del risentimento, dell'irritazione e della rassegnazione, ma tiene aperte le porte della trasformazione creativa. La sofferenza inspiegabile e la gioia smarrita sono sottratte all'afasia e restituite al dialogo umano che, così, ritorna a essere traccia della metamorfosi cosmica che genera e trasforma la vita.

Il coraggio poetico si misura duramente con la necessità di esistere che ogni cosa grida di sé, non per accettarla supinamente, ma perché dalla consapevolezza della sua necessità prenda corso il cammino del cambiamento. Il coraggio poetico ci pone in faccia alla necessità della necessità: la trasformazione. Ci riporta al cuore di tutte le forme viventi, dicendoci, senza doppiezze, che è nella trasformazione che sta l'unica e vera possibilità di vita. La vita è partecipazione al cambiamento; ed è partecipandovi che lo genera.

Il coraggio poetico ci dice che apparteniamo al mondo, di cui siamo responsabili con ogni nostra intima fibra. Ci dice, con chiarezza ancora maggiore, che il mondo non ci appartiene e che l'averlo sottomesso costituisce il nostro peccato originale. Ci dice che dobbiamo tessere il filo della nostra esistenza nella tela della vita cosmica. Il nostro filo acquisisce senso solo ricamandosi in questa tela e alla sua trama concorre.

Il coraggio poetico è nello stupore che nasce di fronte e dentro i germogli della vita. Si alimenta della sorpresa che ognuno avverte esplodere in sé, allorché si sente nutrito e nutrimento della vita degli altri. Non si arresta davanti alla vita e nemmeno la blocca e imprigiona; ma si lascia trascinare nel suo fluido creativo, di cui è un intreccio.

Il coraggio poetico sta nella dichiarazione solenne e mai doma che ritiene l'umanità e la vita non superflue, ma necessarie e sempre possibili, perfino nei tempi e nei luoghi della cattività. C'è sempre un movimento di espansione che si oppone alle contrazioni della vita. Il coraggio poetico si forgia nella fucina di questo movimento: per questo, il suo grido di dolore non è mai lamento, ma sempre un inno alla libertà.

Il coraggio poetico sta nelle lacrime versate per amore dell'umanità, ma non è mai così ingenuo a confidare in un mondo senza sofferenza. Piuttosto, esso interroga la sofferenza nel suo risvolto rigenerativo. Il coraggio poetico è il cammino illuminato dalla sofferenza: la gioia ritrovata nel tempo e nel luogo del dolore. È l'eresia che lotta per la vita.

Ed è del coraggio poetico che Alda Merini ci ha lasciato una preziosa testimonianza.

*(aprile-giugno 2010)*

## CAP. III POETICA DELLO SPAZIO

### 1. La natalità dello spazio poetico

Che lo spazio abbia una poetica presuppone, abbastanza chiaramente, che vi siano spazi poetici. Anzi, è stato sostenuto, gli esseri umani possono *abitare solo poeticamente*<sup>39</sup>. L'essenza dello spazio umano è qui definibile e costruibile poeticamente. Per spingere questo discorso sino alle sue linee estreme, possiamo dire: la vita umana è spazio da abitare poeticamente; dove ciò non accade, si trasforma in uno spazio inabitabile. L'inabitabilità prende qui cominciamento nell'assenza o nella carenza di spazi poetici.

Al di là della sua plausibilità, del suo fascino e della sua suggestione, questa posizione presenta un grado preliminare di incompiutezza. È vero che l'abitare è l'attributo qualificativo della condizione umana<sup>40</sup>; altrettanto certo appare, però, che non è il poetico il contenuto pregiudiziale e discriminante della vita. Gli esseri umani possono, sì, rendere poetiche le loro dimore, ma cosa rende poetiche le loro vite? In altri termini, se la poesia rende abitabile lo spazio umano, cosa rende dimora viva e vitale la poesia? Dobbiamo ripartire proprio da questo interrogativo che nella posizione prima richiamata non troviamo formulato.

L'interrogativo muove da una ragionevole certezza: non è

---

<sup>39</sup> Cfr. F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, Milano, Mondadori, 2001; M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1972; Id., *La poesia di Hölderlin*, Milano, Adelphi, 1988.

<sup>40</sup> L'asse di indagine che qui si segue e che si cercherà di sviluppare è stato delineato in A. Chiocchi, *Attraversamenti. Mondi della vita e vite del mondo*, Biella, Lavoro di ricerca, 2020; in specie, il cap. II. Un primo approfondimento di questa linea di analisi è stato tentato in A. Chiocchi, *Dilemmi del 'politico'*, vol. III: *Dalla politica all'insieme etica/utopia/poesia*, Avellino, Associazione culturale Relazioni, 2010; in specie, i capp. XIV, XVI e XIX.

la poesia a inventare la vita e a renderla abitabile. Il poeta, dunque, non è il sommo creatore della somma bellezza; ma egli stesso creatura imperfetta di un mondo imperfetto. Nella metamorfosi della poesia in spazio/tempo della vita, il poeta deve trasformarsi in occhio dell'irrappresentabile e voce dell'irrappresentato. Poeta e poesia devono forgiarsi insieme nell'abbraccio che fa spiccare l'ora verso l'altrove e prorompere l'altrove nell'ora.

Esiste, dunque, uno spazio che si antepone e trascende lo spazio poetico. Ed è l'infinito cosmico che ricomprende (anche) tutte le costruzioni poetiche e spaziali umane. E si tratta proprio di quell'infinito in espansione, la cui bellezza, verità e terribile maestosità gli umani avvertono come peso, come catena da cui divincolarsi. Non meraviglia che lo spazio umano sia andato costituendosi come contraltare e, insieme, come dominio dell'unità cosmica dell'esistente. Il poetare non scrive e circoscrive in sé il linguaggio dell'innocenza. Al contrario, il poetare e il costruire recano nascosta in se stessi (anche) una natura fraudolenta: sono entrambi (anche) strumenti di glorificazione della potenza, quando non addirittura del potere. E, dunque, debbono abitare uno spazio assolutamente non contiguo a quello della forza dei vincitori, come ben diceva Alda Merini<sup>41</sup>. La prossimità alla dimora della forza fa celebrare la gloria della potenza: gli spazi e i linguaggi che si contribuisce qui a edificare e animare risultano essere territori e teatri colonizzati, dentro cui sono asserviti e governati i linguaggi e le dimore degli oppressi<sup>42</sup>. La poesia rimane, così, confinata nel filo spinato del teatro dell'oppressione, irrimediabilmente strozzata nel suo esangue linguaggio logorroico.

Il linguaggio poetico meno dice e meno si approssima alle

---

<sup>41</sup> Cfr. il capitolo precedente.

<sup>42</sup> Sul tema della bellezza, degli oppressi, dei diritti e della giustizia, cfr. S. Veca, *La bellezza e gli oppressi. Dieci lezioni sulla giustizia*, Milano, Feltrinelli, 2010; A. Chiocchi, *La crisi e gli oppressi. L'Altro e il deserto del potere*, "Società e conflitto", n. 45/46, 2012.

zone dell'oppressione, più si abbarbica alla menzogna: cioè, più serve il potere di recinzione dello spazio e del tempo. Ricordiamolo: per Hölderlin, il linguaggio è il più prezioso dei doni e, insieme, il più pericoloso dei beni<sup>43</sup>. Ma il punto decisivo è un altro: l'innocenza del linguaggio (poetico) non è semplicemente "pericolosa"; ma, più esattamente, non si dà nei teatri dell'abitare, se non si rompono i suoi legami con la potenza e il potere<sup>44</sup>. Se, cioè, non si frantuma il doppio circolo del pensiero poetante quale pensiero sublime e subliminale dell'essere. Il pericolo non è dato dalla minaccia della perdita dell'essere; piuttosto, la salvezza sta proprio nel superamento delle colonne d'Ercole di quella spazialità che si riduce a gettare l'essere nel mondo totalizzante di un'umanità che asserva terra, cielo, acqua, viventi e morenti<sup>45</sup>.

*Al di qua* delle colonne d'Ercole dell'essere, gli umani architettano mondi e linguaggi asfissianti che tolgono il respiro all'energia vitale del cosmo; *oltre* le colonne d'Ercole dell'essere, gli umani aprono mondi e linguaggi e si lasciano riaprire da essi. La poesia si fa qui spazio del cosmo e linguaggio dell'infinito. Essa non è più l'estranea, la ribelle o l'ancella: in uno spazio lontano dai vincitori, riprende la parola e torna all'ascolto della propria e altrui voce, del proprio e altrui linguaggio. Ed è proprio la distanza creativa dai territori totalizzanti del potere e della potenza a segnare l'incontrovertibile natalità dello *spazio poetico*.

Possiamo rinchiudere nel mondo lo spazio e il soggetto

---

<sup>43</sup> Cfr. *La poesia di Hölderlin*, cit., pp. 41 ss.

<sup>44</sup> Risiede qui uno dei limiti più vistosi della lettura heideggeriana della poesia di Hölderlin: cfr. *La poesia di Hölderlin*, cit., pp. 43 ss.

<sup>45</sup> Un acuto e accorto critico della spazialità dell'essere è stato G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975, di cui si dirà più avanti. Sul tema, il testo heideggeriano chiave rimane *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1976. Per una analisi critica dell'ontologia dell'essere, precedente secondo la chiave di lettura qui schematicamente approssimata, sia dato rinviare ad A. Chiocchi, *L'Altro e il dono. Del vivente e del morente*, Biella, Lavoro di ricerca, 2020; in part., il cap. I.

(Heidegger), soltanto depravandoli come universi totali. Ma, nella realtà, è ben vero il contrario: fin dal loro atto sorgivo, mondo e soggetto sono il *parto* generato da universi che sono pre-esistenti e, nel contempo, soverchianti. Voler imprigionare nel mondo lo spazio e il soggetto non fa che appiattare le nascite alla generazione del ripetuto, anziché assumerle come parto e patto delle differenze. Nella generazione della fratellanza delle differenze, lo spazio poetico insinua una cartografia cosmologica e mitologica, alla ricerca delle mappe della bellezza nascosta nell'arcano e carpita dal potere.

Ritorna il *magico*; ma la magia è ora lo sguardo gettato sul presente e sul futuro dai luoghi dell'origine del tempo e dello spazio. Lo spazio poetico è il filo di Arianna che ricuce, in avanti e all'indietro, l'istante e la durata del tempo nel loro poliedrico e perenne trasmutarsi. Agli umani viene, così, restituita la speranza dell'attraversamento dei labirinti di luce e tenebre che avvinghiano la loro esistenza e che la rendono incerta e, tuttavia, continuamente depositaria dell'occasione della salvezza. Il coraggio poetico è coraggio che salva soltanto se si colloca in questa fenditura: se coltiva la speranza della salvezza e la salvezza della speranza.

Volendo meglio qualificare lo spazio poetico, possiamo ora affermare: è il coraggio della speranza che salva e della salvezza che spera. Da questa fenditura possiamo tornare a dire: solo la poesia ci può salvare, perché ci riconduce alla natalità del mondo, dentro cui siamo posti come in un utero materno. Nel mondo siamo accolti, non gettati<sup>46</sup>. Dai limiti del mondo possiamo uscire, se non lo poniamo in cattività e non prolunghiamo il nostro culto della potenza nell'incatenamento dell'universo ai ceppi di un mondo reso definitivamente soggetto e oggetto di potere.

Lo spazio poetico è l'accoglienza nei luoghi primari della cura e della libertà e da essi ci lancia nel libero gioco delle connessioni universali. Ci accoglie, riaprendo le porte della

---

<sup>46</sup> Cfr. G. Bachelard, *op. cit.*, pp. 35 ss. Già Bachelard apre lo sfondo cosmologico dentro cui va situata la lettura fenomenologica.



casa di tutti, dentro cui non siamo più stranieri, oppressori e oppressi. Il filo della speranza e della salvezza si sbroglia da qui. Poesia è *apertura*. Per riaprire le dimore sbarrate e i mondi rinserrati dentro se stessi, deve viaggiare tra le lacrime del mondo, fino a che non si trasformano in germogli di sorrisi. Essa cura le sue ferite nella cura delle ferite del mondo, con il calore del suo dolore materno. Grazie a Bachelard, possiamo ricondurci a un'evidenza primaria: quelli poetici sono luoghi di maternità cosmologica<sup>47</sup>. Aveva visto

---

<sup>47</sup> Oltre al già richiamato *La poetica dello spazio*, sul punto, ancora più decisivo risulta un altro libro di Bachelard: *La poetica della rêverie*, Bari, Dedalo, 1972. Traiamo da quest'ultimo libro quattro passaggi particolarmente significativi, tra i tanti possibili: "Alcune *rêveries* poetiche ampliano gli orizzonti della nostra vita, permettendoci di entrare in contatto con l'universo [...] La *rêverie* poetica ci offre il mondo dei mondi. La *rêverie* poetica è una *rêverie* cosmica, porta di accesso per mondi straordinari. Conferisce all'io un non-io che affascina l'io del sognatore e che i poeti ci permettono di condividere. È da questo non-io che deriva la sicurezza di essere al mondo. Confrontati al mondo reale, ci rendiamo conto che le preoccupazioni hanno origine in noi stessi. Catapultati nel mondo, costretti ad affrontarne l'inumanità e la negatività, finiamo per percepire la realtà come il nulla dell'umano. Le esigenze della nostra *funzione di realtà* ci impongono di adeguarci al reale, fabbricando opere concrete. Ma la *rêverie*, in virtù della sua essenza, non ci libera forse della funzione di realtà? Considerandola nella sua semplicità, ci rendiamo subito conto della sua *funzione di irrealtà*, funzione utile a preservare lo psichismo umano, proteggendolo dalla brutalità di un non-io ostile ed estraneo [...] La *rêverie* cosmica è un fenomeno della solitudine che ha origine nell'animo del sognatore. Non è necessario che l'individuo si trovi in un deserto, ma è sufficiente un pretesto per ritrovarsi in una 'situazione di solitudine' che stimola la capacità di fantasticare. In questa solitudine, i ricordi si fissano in quadri di insieme, gli scenari prevalgono sul dramma, i ricordi tristi sfumano nella melanconia. E così si delinea un'altra differenza tra la *rêverie* e il sogno. Il sogno rimane gravato da passioni mal vissute nella vita giornaliera. La solitudine nel sogno notturno ha sempre una connotazione di ostilità ed e-

giusto Alda Merini: la poesia ha un'*anima partoriente*<sup>48</sup>. I linguaggi poetici disegnano il *dentro* e il *fuori*. È, per questo, che la poesia *accoglie* e lascia *liberi*.

Il poetico, dunque, *apre* lo spazio. Ma lo abita o, addirittura, lo rende abitabile? Ritorniamo ad alcuni degli interrogativi di partenza. Ma ora siamo in grado di fare un passo in là nell'analisi.

Lo spazio è reso abitabile, proprio perché viene aperto. La poesia è l'atto originario dell'apertura; il fenomeno dell'abitare è altra cosa. Abitare poeticamente è possibile, ma non per effetto immediato dell'insediamento poetico. La mossa poetica apre il gioco; agli umani è affidata la responsabilità di continuarlo storicamente ed esistenzialmente. Un insediamento poetico è, per sua natura, sospetto, se non si avvale del calore e del dolore dell'esperienza umana. La poesia non preconstituisce l'abitare; lo rende possibile, se gli umani non la trasformano in estetica o in tecnica di domesticazione.

---

straneità. Non è veramente la *nostra* solitudine. Le *rêveries* cosmiche ci allontanano dalle *rêveries* di progetti. Ci pongono in un altro mondo, ma non in una società. La *rêverie* cosmica è caratterizzata da una sorta di stabilità e tranquillità. Questo *stato* particolare ci aiuta a sfuggire al tempo. Nella sua essenza si tratta di uno stato d'animo ... Allo spirito resta il compito di creare sistemi, combinare esperienze diverse nel tentativo di comprendere l'universo. Lo spirito deve avere la pazienza di istruirsi su tutto il passato del sapere. Il passato dell'animo risale a talmente tanto tempo fa! L'animo non vive al ritmo del tempo ma si riposa negli universi che la *rêverie* immagina ... Le immagini, nel loro splendore, realizzano una molto semplice comunione degli animi. Sarebbero necessari due vocabolari: uno per studiare il sapere, l'altro la poesia. Ma tra questi due linguaggi non c'è corrispondenza, qualsiasi traduzione è impossibile, perciò è considerato superfluo redigere dizionari. La lingua dei poeti deve essere appresa direttamente, esattamente come il linguaggio degli animi" (rispettivamente pp. 14, 20, 21, 22).

<sup>48</sup> Il tema è stato più articolatamente svolto nel capitolo precedente.

Chi è accolto e lasciato libero dalla poesia può vivere e continuare a vivere solo *fuori* dalla poesia. Altrimenti la poesia stessa muore e non accoglie più: lo spazio resta chiuso e gli abitanti entrano in rotta di collisione tra di loro e col mondo. L'abitare poetico è far vivere la poesia fuori dalla poesia, generando forme di vita appassionate. La poesia chiede di abitare fuori di sé. Chiede di *abitare* nel mondo, non già di rendere *abitabile* il mondo. Gli umani rendono abitabile il mondo, covando e portando con sé il fuoco poetico: cioè, la fiamma dell'ardore fraterno che illumina l'orizzonte. È l'abbraccio fraterno al mondo che rende abitabile la vita umana. In questo abbraccio, l'umanità è sempre ricolma di sé, perché è sempre dentro e fuori di sé: cioè, è sempre *nel* e *del* mondo.

È l'amore e il dolore *per il mondo* che la poesia dona agli umani. Intorno a questo amore e a questo dolore, se non si intrappola il fuoco poetico, è possibile costruire un mondo e renderlo abitabile, partendo proprio dal mondo accerchiato dall'essere. La poesia ci spinge qui oltre *l'ombra dell'essere*, perché ne rompe l'accerchiamento. Con questo scatto, soggettivizzare le esperienze cosmiche e cosmicizzare le esperienze soggettive diventa una possibilità esperibile, dal piano emotivo a quello fattuale. Siamo sempre *prima, dentro* e *oltre* la vita: in comunità di vita col cosmo, prima ancora che con l'umanità differente che ci è prossima e che scorre nelle nostre stesse vene, scaldandoci il cuore.

Nello spazio poetico la forza immaginazione si libera in forma di caleidoscopio emotivo. Ma qui le emozioni non sono alla ricerca del loro linguaggio e dei loro significati. Più precisamente, le emozioni poetiche sono tonalità affettive che concretamente aprono e connettono mondi: non li rendono *disponibili* e *significanti* per l'umanità; piuttosto, li fanno diventare *esperibili* in libertà. Solo la poesia ci può salvare, perché solo la poesia apre le porte dei mondi e lancia ponti tra i mondi così aperti. Ed è solo su questi ponti, non già nell'essere del mondo, che gli umani possono essere veramente a casa.

Lo spaesamento e lo sradicamento non stanno nel non

avere un mondo o nel perderlo; ma nel non riuscire a passare da un mondo all'altro. Il mondo, allora, diventa poeticamente abitabile solo se i ponti gettati dalla poesia scorrono ben oltre la poesia, trasfigurandola nei suoi *prima* e nei suoi *dopo*. Solo se il fuoco della poesia è acceso e riacceso dagli umani nel focolare del mondo le dimore e gli spazi diventano abitabili. Diventano, cioè, esperienza soggettiva del cosmo ed esperienza cosmica della soggettività. La poesia non è che la scintilla di questa esplosione dell'umanità oltre i suoi limiti; un'umanità che non smette di fare i conti con i suoi limiti. Questo percorso di attraversamento e riattraversamento fraterno del limite rende il mondo abitabile.

## 2. La luce dello sguardo

Attraversare le porte che conducono da un mondo all'altro significa iniziare a *vederli*. Se non ne abbiamo mai visione, mai ne potremmo fare esperienza e attraversarli. Ma qui, più che altro, si tratta di vedere ciò che non vuole lasciarsi vedere: ciò che si nasconde o che ci è nascosto. Sovente, le architetture urbane, nel rendere visibili le loro strutture, muovono dal presupposto di *invisibilizzare* lo spazio libero, interdicendolo oppure asservendone i flussi comunicativi e i movimenti.

Ci viene mostrato quello che si vuole che il nostro sguardo veda, semplicemente *costruendolo*. Il costruito mostrato è l'affossatore del vivente possibile che, così, non vedrà mai la luce. Non riuscendo ad affacciarsi all'esperienza della vita, il vivente spaziale possibile viene sottratto allo sguardo. Dice Bachelard: "Il mondo vuole essere visto"<sup>49</sup>. L'esperienza del vedere è esperienza della luce, dell'aperto e dell'aprire, del gettare lo sguardo nelle stesse tenebre. La luce dello sguardo è, prima di tutto, una luce emotiva che chiede di essere messa in faccia al mondo. Al mondo che vuole essere visto non possiamo che associare lo sguardo che vuole vedere il mondo.

---

<sup>49</sup> G. Bachelard, *Il diritto di sognare*, Bari, Dedalo, 1975, p. 12.

Opporsi affinché il mondo sia visto nel suo carattere sorgivo e nelle sue metamorfosi è un atto di ingiustizia nei confronti sia del mondo che degli umani. È togliere occhi al cuore e cuore allo sguardo. Togliere lo sguardo è togliere la coscienza della bellezza e della deformità del mondo. Estirpata questa consapevolezza, le spazializzazioni del mondo possono architettarlo, disponendone senza esporsi al vaglio dello sguardo. Inaridito il terreno della consapevolezza e annullato l'impulso allo sguardo, le forze della bellezza non possono valere come centro di misura e movimento del mondo, sempre più lasciato in balia della monetizzazione dell'orribile. Rendere cieco lo sguardo vuole dire radicare e diffondere il dominio calcolistico delle compatibilità e convenienze dell'arredo urbano. L'esigenza dell'abitabilità dello spazio e del mondo viene contestata e negata punto per punto. Architetture puntiformi decostruiscono lo spazio e accatastano microestensioni territoriali infedeli non solo allo spirito cosmico della bellezza, ma al carattere umano dell'abitare e del vivere. Microestensioni, ormai, accecate che non vedono, ma vendono la luce dello sguardo.

Prima di tutto, quella dello spazio è una percezione interiore che ha bisogno dell'illuminazione degli occhi. Essa è, dunque, una fluttuante protensione che tende verso l'infinito. Lo spazio si espande verso l'immensità e, nel contempo, si ritrae nei nuclei infinitesimali del contingente. Si espande, in un doppio movimento, verso l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo. Lo sguardo che coglie lo spazio non è semplicemente uno sguardo *vedente*; è anche uno sguardo *immaginante*. Non registra realisticamente lo spazio; ma ha una premonizione visionaria dei suoi processi, nel loro farsi movimento vitale. L'*altro mondo* dell'immagine catturata dallo sguardo ricostruisce le profondità e le superfici dello spazio con un grado di fedeltà che è sbalorditivamente più prossimo al vero delle ricostruzioni oggettive della prospettiva spaziale.

Il carattere visionario dello sguardo non insedia l'esilio dal mondo, bensì prepara l'ordito della secessione dall'oggettualità delle cose e delle case inanimate, di cui viene

cantato l'amore e il dolore<sup>50</sup>. Ciò accade, perché niente più dello sguardo è *racconto*. Lo sguardo, anzi, è il luogo del racconto originario, da cui prendono impulso tutti gli altri luoghi e sensi del narrare. Lo spazio come narrazione è uno degli snodi cruciali dei racconti dello sguardo. Ma lo sguardo è, in prima istanza, racconto dell'anima o, piuttosto, delle anime che si cercano, perché innamorate del mondo. Lo spazio incapace di raccontare questo amore è una perversione dell'abitare: opprime il mondo e la sua bellezza terribile. Uno spazio di tal fatta è una struttura dell'oppressione: una costruzione mentale, prima ancora che una coercizione materiale. *L'educazione sentimentale* allo spazio emerge qui come *educazione all'oppressione*. L'oppressione si regge sempre sulla mancanza d'amore: sul mancato matrimonio tra spazio e forme, tra linguaggio e sogno, tra viventi e vivente, tra realtà e immaginazione.

L'educazione all'oppressione rende visibile la mancata *poetizzazione* dello spazio che, diversamente da quanto si potrebbe pensare, non è affare che riguarda esclusivamente i linguaggi poetici. Ancora più a monte, l'oppressione visibilizza la penuria di vita incasellata da forme urbane deturpate, tristi e raggelanti. Forme riempite da quello spirito della potenza che trasforma le case in rifugi accatastati secondo una razionalità che risponde ai criteri dell'evacuazione.

L'evacuazione dello spirito della bellezza e della cura è il centro assiale da cui la degradazione delle forme urbane prende principio, distribuendo territori inospitali, affollati da un'umanità dimenticata e tenuta ben stretta alle catene delle proprie sofferenze. Intorno a questo nucleo assiale, i signori della pianificazione urbana, dal cuore *della città del*

---

<sup>50</sup> Un'appassionata e poetica espressione di dolorante realismo visionario è quella fornita da Anna Maria Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994; come si è visto nel primo capitolo. Dice ancora meglio G. Bachelard: "La realtà dell'amore risulta smiunita se viene separata dalla sua irrealtà" (*La poetica della rêverie*, cit., p. 14).

*potere, spalmano le città del dolore*<sup>51</sup>. Lo spazio urbano, da apertura, diventa chiusura relazionale asfissiante: umanità resa deserto in espansione. L'espansione di questo vuoto coatto depriva lo spazio dei suoi orizzonti di vita, inaugurando una nuova forma di educazione sentimentale all'oppressione dello spazio urbano: la desertificazione umana e relazionale dell'abitare. E questa desertificazione inizia proprio con lo spegnimento dello sguardo: al mondo che vuole essere visto, i signori dello spazio contrappongono lo sguardo che non sa più e non vuole più vedere. Senza la luce dello sguardo, vivere e abitare diventano un tormento.

La luce dello sguardo ci pone di fronte alla lingua materna dello spazio, facendocela esperire e apprendere. E siamo qui posti in faccia allo spazio generatore universale, prima ancora che generato artificialmente. Lo spazio generatore universale è il luogo sognante e sognato di tutti i sogni: in esso prendono principio e fine tutti i nostri sogni. Siamo sognatori, perché sogniamo nello spazio sognante che ci ospita. I nostri sogni più temerari sono sogni di spazi innamorati del mondo: spazi cosmici primordiali dentro cui la vita è ricolma di sé, perché è straripata dal sogno che l'ha costruita<sup>52</sup>. La poetizzazione dello spazio sta proprio nel rendere abitabile il *sogno del sogno* dentro cui la luce dello sguardo ha presentificato l'invisibile, il non-ancora, il possibile e l'impossibile. È la luce dello sguardo che costruisce e rende abitabile lo spazio urbano. È lo sguardo che rende possibili le costruzioni poetiche; non i linguaggi. Privata della luce dello sguardo, pure la poesia è trasformata in dimora inospitale.

---

<sup>51</sup> In città come Napoli il fenomeno ha assunto una fenomenologia particolarmente amara: cfr. Anna Maria Ortese, *op. cit.*; A. Chiocchi, *Il naufragio che si racconta. La città sulla linea dell'orizzonte*, "Società e conflitto", n. 39-40, 2009.

<sup>52</sup> A G. Bachelard va riconosciuto il grande merito di aver spinto la riflessione fin dentro queste pieghe del sogno della vita e della vita del sogno: cfr. *La poetica della rêverie*, cit.; *Il diritto di sognare*, cit.

### 3. La scelta che ci sceglie

Italo Calvino, in una delle sue *Lezioni americane*, rileva che una "epidemia pestilenziale" ha colpito l'umanità nell'uso della *facoltà della parola*; vale a dire, proprio nella facoltà che più la caratterizza<sup>53</sup>. Ma egli aggiunge, subito dopo, che questa peste non ha colpito soltanto il linguaggio, ma anche le immagini che i nuovi media moltiplicano all'infinito in un fantasmagorico gioco di specchi<sup>54</sup>. Viene creata quella che egli pregnantemente definisce una *nuvola di immagini* che accentua le sensazioni di disagio emotivo ed esistenziale, anziché lenirle e cacciarle via; il motivo va ricercato – egli sostiene – nel fatto che, ormai, le immagini si dissolvono istantaneamente, alla stregua dei *sogni* che non lasciano traccia alcuna nella *memoria*<sup>55</sup>. La conclusione del ragionamento di Calvino è stringente: per lui, *l'inconsistenza* non è soltanto nella parola e nel linguaggio, ma ha abbracciato *il mondo umano* nel suo modo di esistere ed esprimersi, perché l'epidemia pestilenziale ha colpito la *vita* delle persone<sup>56</sup>.

Riprendiamo ora il nostro discorso, ripartendo da Calvino. Domandiamoci: per quale motivo i sogni, finiti prigionieri nella nuvola delle immagini, non lasciano traccia nella memoria? Per il fatto che è mancata o è stata inibita la poetizzazione dello spazio. Il sogno non ha saputo partorire uno spazio, perché la poesia non è riuscita a diventare vita, rimanendo rintanata nella non-vita o finendo stordita, come Narciso, nello specchio delle immagini. Le costruzioni poetiche evaporano, allorché finiscono con il mirarsi narcisisticamente nella vita, anziché sgorgarne. Lo specchio che imprigiona lo spazio è quello stesso specchio che incarcera la poesia. Mandare in frantumi quello specchio è l'atto fondativo

---

<sup>53</sup> Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, "L'esattezza", Milano, Mondadori, 2000, p. 66.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ibidem*.



della costruzione di uno spazio umano. È necessario costruire campi di vita poetici, entro cui spazio della poesia e poesia dello spazio siano condizione l'uno dell'altra: cioè, condizione di uno spazio umano libero.

Uno spazio umano è sempre un *continente dell'altrove*; e lo è particolarmente nella nostra epoca in cui l'altrove è sparito, risucchiato dall'uniforme<sup>57</sup>. Le città dell'uniformità segregante sono la punta di iceberg di questa profonda evacuazione e glaciazione dei nuclei energetici dell'abitare e del vivere, dove il desiderio e la passione avvizziscono, dimentichi di sé. Lì l'infanzia non incontra più il futuro e la vecchiaia sorprende a tradimento la gioventù. La memoria del tempo rimane senza spazio e la memoria dello spazio rimane senza tempo. Le città diventano lo spazio/tempo dell'invivibilità. Da questo spazio/tempo, l'invivibile tenta di tradursi e affermarsi come unica forma residua del vivente e, perfino, del vivibile. Il tempo serra alla gola lo spazio e lo spazio stringe d'assedio il tempo. Il *possibile* è premuto in questa tenaglia; ma l'*invisibile* se ne sottrae<sup>58</sup>. Nell'invisibile si innesca il sogno poetico che riafferri il cuore dello spazio/tempo del vivibile, lasciandolo palpitare e prorompere nel suo slancio.

Il vivibile è, ormai, invisibile. Occorre restituirlo alla luce, attraverso *forme* opportune. Siamo arrivati al punto che le forme del vivibile sono date solo — e per l'appunto — dalle forme dell'invisibile, perché il visibile è, ormai, uno specchio deformato. Bisogna strappare dal volto dell'invisibile la maschera del visibile e farlo rifiorire, facendone emergere il de-

---

<sup>57</sup> In questa direzione già I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 2010, p. VIII.

<sup>58</sup> Molto probabilmente, sta proprio qui l'anima poetica più pura delle "città invisibili" di Calvino. Per questo, egli può dire: "Penso d'aver scritto qualcosa come un ultimo poema d'amore alle città, nel momento in cui diventa sempre più difficile viverle come città. Forse stiamo avvicinandoci a un momento di crisi della vita urbana, e *Le città invisibili* sono un sogno che nasce dal cuore delle città invivibili" (*op. ult. cit.*, p. IX)

siderio di memoria e di libertà. Bisogna, cioè, che la luce dello sguardo si dia agli occhi del cuore.

Irrompono qui con prepotenza due interrogativi. Il primo: la dialettica avvolgente tra visibile e invisibile può essere blindata nella semantica dello spazio e segnatamente delle forme urbane? Il secondo: è la semantica dello spazio che dà definizione alle società contemporanee?

Così non pare.

L'abitare interseca il vivere organizzato che mette in spazio la storia, con tutte le sue interazioni umane e relazioni sociali. Non può, pertanto, stupire che le prime determinazioni che l'abitare tocca siano l'Io e l'Altro. Le metafore e i paradigmi sulla e intorno alla città non possono far altro che designare i circuiti comunicanti della centralizzazione e dell'emarginazione delle forme e dei soggetti viventi catturati nei reticoli spaziali. Le città, in questa cornice, hanno profondamente modificato gli scenari della storia e della comunicazione umana. Le logiche spaziali della città hanno finito col ruotare intorno a centri e periferie, fin dalla remota antichità. La città borghese e capitalistica ha accentuato e sublimato tali logiche, conducendole fino all'esplosione globale che abbiamo davanti ai nostri occhi e che vede, a un polo, la fioritura delle città planetarie e, all'altro, la degradazione estrema dello spazio urbano. A un polo, spazio globale; all'altro, caos urbano. In questa polarizzazione, la *geometria spaziale* risucchia nel suo vortice la *complessità sociale*, partorendo una semantica tanto autoritaria e totalizzante quanto devitalizzata e svilente.

È così che, al primo colpo d'occhio, si presenta la scena. Appena, però, prolunghiamo il colpo d'occhio, ben ci avvediamo che la semantica che dovrebbe essere definizione e, insieme, contenitore delle società contemporanee è spazzata via da processi ad alta intensità di conflitto. Nella scena globale, infatti, i processi e le problematiche della desolidarizzazione si combinano con la secessione urbana. Le rivolte ricorrenti nelle "periferie" di tutto il mondo costituiscono la migliore testimonianza di questa sofferenza dissidente.

La semantica della globalizzazione non riesce a occultare i mondi invisibili, i quali si scrollano di dosso quelli visibili. I mondi invisibili emergono come *mondi fuori dal mondo*. Fuori dal mondo dell'ufficialità esistono i mondi dell'umanità dolorante, emarginata ed esclusa. Mondi in parte espulsi e in parte autosufficienti; in parte negati e in parte insorgenti e risorgenti. Mondi caleidoscopici, intessuti di infinite differenze e variabili. Mondi che costituiscono il vivente delle differenze negate e sofferenti. Mondi lontani anni luce tra di loro e, tuttavia, uniti dal desiderio e dal bisogno di rivolta vitale contro i centri propulsori delle decisioni che portano la responsabilità della povertà e della miseria del mondo.

Le società globali rimproverano ai poveri e agli esclusi di non essere capaci di *divorare il tempo* che, per questo, si vendicherebbe di loro, divorandoli. La *cronofagia* delle società globali ha questa doppia valenza: per un verso, i dispositivi che regolano le relazioni sociali e interumane generano uno strangolamento produttivistico del tempo, fino a ingoiarlo letteralmente; per l'altro, laddove non è consumato, è il tempo a ingoiare esseri umani e forme sociali, sospingendoli verso il baratro maledetto della frustrazione e dell'impotenza. Si insedia qui uno spazio urbano tumefatto: la città del potere contro le città del dolore. Condannate a non poter essere del mondo, le città del dolore sono, forse, il prodotto più coerente delle società globali. Mantenere fuori dal mondo ciò che è del mondo e che proprio grazie alla sua messa al margine consente la riproduzione ristretta delle scale del potere è un capolavoro di perfidia e, insieme, un esemplare esercizio di avida razionalità contabile.

I poveri, gli emarginati e gli esclusi sono dappertutto inseguiti e circondati dai modelli e dai valori dominanti; non dispongono, tuttavia, dei mezzi e delle opportunità per poterli realizzare. La povertà e la miseria come "stile di vita" nascono in questo vortice di impotenza che finisce col somigliare a una corsa a ostacoli verso il nulla che, poi, non è che la riconferma emblematica dell'indigenza patita. Ma non poter realizzare i modelli e i valori dominanti non è un male assoluto; bensì una iattura che cela in sé una potenziale vir-

tù: mettersi in cammino per altre prospettive di vita. Alla povertà come stile di vita si contrappone, quindi, la povertà come *altro dal nulla* dell'opulenza; come *fuga* dall'onnipotenza della cronofagia del tempo; come *distacco* dai gorgi di quel potere che intende imporre ai sogni i propri deliri.

Qui siamo lontani da quella condizione sociale definita da Albert Camus come *povertà felice*<sup>59</sup>; nondimeno, la dinamica dell'indigenza e del dolore che viene qui alla luce è in tensione verso la *conquista* della felicità. Non una condizione felice, dunque; ma uno status di sofferenza che proietta la sua libertà in direzione della felicità. È in questo senso che i poveri e gli umani, in genere, sono felici: felici dell'indigenza da cui si liberano e che li libera.

I mondi fuori dal mondo rientrano a pieno titolo nel mondo, mutandolo e conferendogli una umanità che è, insieme, smarrita e inedita. Riafferrano, così, la misura della serenità cosmica che schizza fuori da quei sogni che non temono di valicare le frontiere del pensato, dell'immaginato e del costruito, di cui Bachelard è stato, forse, il più geniale cantore. I sogni dei mondi fuori dal mondo non costituiscono tanto la *scelta che non si sceglie*, quanto la *scelta che ci sceglie*. Siamo scelti da quel dolore, da quella sofferenza e da quella pressione verso la felicità che ci proiettano fuori dalle gabbie che hanno trasformato lo spazio umano in sepolcro dell'umanità. Si tratta di accogliere l'essere stati scelti, oppure di ritrarsi dalla scelta. Ma tutti siamo sempre scelti dalla scelta. Nella scelta che ci sceglie si gioca la nostra libertà; se la lasciamo scorrere invano, diventiamo cibo per la nostra illibertà e la nostra infelicità. Qui, cioè, si gioca non tanto il *riposo dell'essere*, quanto la *trasformazione* dell'essere in comunità di vita col mondo.

---

<sup>59</sup> Cfr. F. Ferrarotti e Maria Immacolata Maciotti, *Periferie, da problema a risorsa*, Roma, Sandro Teti Editore, 2009; in part., pp. 19 ss.

#### 4. Rotte innamorate

Se spostiamo ancora più avanti l'analisi, ben ci rendiamo conto che lo spazio è, insieme, rappresentabile e irrepresentabile. Non solo per le ragioni di visibilità e invisibilità che lo contrassegnano, di cui si è già cercato di dire; ma anche per il buon motivo che ogni gesto umano è creativo di spazio<sup>60</sup>. Costruire spazio significa, più propriamente, decostruirlo continuamente. La costruzione/decostruzione dello spazio procede ininterrottamente, come un sogno dentro il sogno: cioè, come vita nella vita, come mondo nel mondo. La rappresentazione deve necessariamente catturare l'irrepresentabilità della vita sognante e del sogno vivente, non per inseguire l'impossibile chimera di *fissarli* in quadri di stabilità, quanto per *mostrarli* nel dipanarsi delle loro metamorfosi. Solo nel rinunciare a rappresentare, la rappresentazione può sperare di mostrare. Tradendo se stessa, è fedele alla vita.

La poetica dello spazio, allora, è qualche cosa che va al di là della poesia; o, altrimenti detto, è più che una poetica. La poetica non attiene semplicemente allo spazio, allo stesso modo con cui lo spazio non attiene esclusivamente alla poe-

---

<sup>60</sup> Ciò è stato ben compreso da Lucio Fontana e dallo spazialismo: cfr. Cecilia De Carli, *Lo Spazialismo*, in L. Caramel (a cura di), *Arte in Italia 1945-1960*, Milano, Vita e Pensiero, 1994, pp. 121 ss. Subito dopo il breve e intenso saggio della De Carli, si trovano il "Primo Manifesto dello Spazialismo" (1947), il "Secondo Manifesto dello Spazialismo" (1948) e il "Manifesto tecnico dello Spazialismo" (1951). Su Lucio Fontana, uno dei principali artefici dello spazialismo, è utile leggere il denso testo di C. Montarsolo, *Lucio Fontana. "I tagli", "I buchi"*, in A. Avano (a cura di), *Carlo Montarsolo. Un'artista racconta l'arte*, Napoli, Guida Editore, 2002, pp. 119-126. Per una lettura dell'intensità dell'arte di Fontana, si rinvia a M. Pancera, "Lucio Fontana e l'infinito", in *Vite scolpite*, Milano, Simonelli Editore, 1999, pp. 13-26; V. Fagone, "L'esperienza dello spazio. Origini e costanti dell'opera di Lucio Fontana", in *L'arte all'ordine del giorno: figure e idee in Italia da Carrà a Birolli*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 252-255.

sia. Come lo spazio sta prima e oltre la poesia, così la poesia si divincola dai limiti della spazialità umana e, attraverso le feritoie delle porte del tempo, solca i passati, i presenti e i futuri come luoghi del cosmo.

Lo spazio è profondamente intriso di intercapedini poetiche. Tutte le arti sono poetizzabili, se superano l'arte e i suoi specialismi, in un flusso cosmico di generazione e rigenerazione sognante. Il sogno qui non interrompe le concatenazioni spazio-temporali, per poter fare ingresso nella vita vera: non insedia quella sospensione delle falsità diurne che organizza, al risveglio, il trionfo etico delle verità notturne<sup>61</sup>. Non possiamo intendere il sogno come la riserva segreta che alimenta conoscenza, etica e felicità. È esso stesso uno degli svincoli attraverso cui la vita e il mondo accedono alla luce, illuminandosi di infinito fin dalla loro nascita. E non smettono mai di ri-nascere.

Ogni gesto umano di costruzione/decostruzione dello spazio deve essere atto di rispetto poetico del cosmo. Dove non riesce, non vuole o non può poetizzarsi, là è posto in cattività o si imprigiona con le sue proprie mani; là il filtro magico dell'equilibrio del caos cosmico si schianta sugli scogli della cosmofagia del potere e delle sue arti affabulatorie. Ma attraversare l'immensità dello spazio è anche un attraversare l'immensità dell'animo umano: bisogna farsi sempre strada tra il granito dello spazio e la roccia dell'animo umano. Ogni gesto di rispetto poetico del cosmo è, dunque, uno scavo ininterrotto nella roccia, per rompere l'assedio che blinda i segni e le voci del mondo nella congiura del silenzio.

Siamo qui posti di fronte a un *salto di soglia* che è, insieme, semantico ed epistemologico. Segnare lo spazio non può più significare *rappresentarlo*: cioè, territorializzarlo, per dominarlo. Le carte e le mappe non sono, dunque, soltanto strumenti conoscitivi e descrittivi; ma anche e soprattutto mezzi di classificazione, contenimento e di dominio. Nominare lo spazio è anche dominarlo, attraverso i sistemi

---

<sup>61</sup> Come ancora nella grande opera del 1635 di Calderòn de la Barca, *La vita è sogno*, Milano, Garzanti, 2008.

di contenimento comunicativo e descrittivo dislocati dalle carte e dalle mappe. Occorre, dunque, accedere a nuovi sistemi di nominazione dello spazio. Segnare lo spazio è come attribuirgli un nome secondo, spacciandolo come suo nome proprio. La manipolazione dei nomi propri dello spazio, cancella i nomi altrui e, con essi, gli *spazi altri* che, da non rappresentati e irrappresentabili, diventano spazi invisibili. L'alterità spaziale e umana viene ricacciata in uno *spazio agonico* avvitato su se stesso che, nelle intenzioni delle logiche comunicative che presiedono al funzionamento delle carte e delle mappe, non è destinato a vedere la luce e a trovare la parola e il segno.

Per riaffermare i segni rimasti senza voce e le voci rimaste senza segno occorre *tracciare delle rotte*. Ma tracciare una rotta significa riprodurre uno spazio vivente<sup>62</sup>. Significa segnare lo spazio, intersecarlo, nominarlo, ridargli parola, far riaffiorare la luce in esso sepolta. Come dice Bateson, tracciare una mappa equivale ad attribuire un nome<sup>63</sup>; però, quando tracciamo rotte, ci attestiamo oltre la tirannia della nominazione e l'asfissia dei nomi propri, indisponibili al contatto e al contagio dei *nomi altri*. Ora, è proprio dall'indisponibilità al contagio dei nomi propri che nasce l'indisponibilità alla intersezione con gli *spazi altri*<sup>64</sup>.

*Cartografie senza carte*: il paradosso che accompagna la transizione dal Medioevo al Rinascimento<sup>65</sup>, diventa la sfida di fronte al quale siamo posti. E non soltanto la sfida; ma

---

<sup>62</sup> Cfr. L. Nuti, *Cartografie senza carte. Lo spazio urbano descritto dal Medioevo al Rinascimento*, Milano, Jaka Book, 2008; Maria Beatrice Bettazzi, *Le città dipinte. Spazio, potere e rappresentazione*, "Storicamente", n. 3, 2007; G. Mangani, *Cartografia morale: geografia, persuasione, identità*, Modena, Panini, 2006; Emanuela Casti, *L'ordine del mondo e la sua rappresentazione*, Milano, Unicopli, 1998.

<sup>63</sup> G. Bateson, *Mente e natura*, Milano, Adelphi, 1984, p. 47.

<sup>64</sup> Su questo tema, rimane centrale il contributo di M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis, 2002.

<sup>65</sup> Cfr. L. Nuti, *op. cit.*

anche e soprattutto l'opportunità creativa che ci è proposta dal salto di soglia a cui abbiamo prima fatto cenno. Dobbiamo transitare dalle cartografie senza carta alle *cartografie sociali*, le quali offrono semplicemente allo sguardo e al cammino l'intelaiatura della movimentazione degli spazi del mondo, nel loro agire vitale e patire sofferto dentro e contro la desertificazione dell'esistenza eretta dai poteri globali.

Tracciare rotte, scompigliarle di continuo, ritracciarle senza timore alcuno significa attraversare e riattraversare lo spazio come *spazio di vita*. Non si tratta semplicemente di segnare luoghi, ma mostrare, piuttosto, la vita che in quei luoghi si agita, pulsa e preme. Un luogo è prima di tutto spazio, se siamo capaci di coglierne e mostrarne la vita che lo anima e per la quale paga un prezzo salato al potere che lo colonizza. La colonizzazione dello spazio comincia con la sua trasformazione in un mosaico di luoghi agglomerati. La devitalizzazione dello spazio ingenera la produzione e riproduzione di luoghi reticolate e dei quali sono esibite carte e mappe. Ma le carte e le mappe sono anche *impalcature mentali* atte a disegnare e sorreggere la *struttura geografica* del dominio dello spazio<sup>66</sup>.

La geografia del potere trasforma lo spazio in *luoghi massa*. I luoghi massa non sono esclusivamente i luoghi dell'uniformità anonima. Prima di tutto, sono spazio implonso, intossicato dalla non-vita. La recinzione dello spazio procede con l'estensione generalizzata dei luoghi massa. Più avanza questa estensione, più il regime dell'implosione dello spazio governa la vita umana e sociale. E dunque: più questa implosione, per reggersi, ha bisogno di cartografie mentali che raffinano strutture geografiche di dominio. E allora: più cresce e si estende il bisogno di tracciare rotte, segnare passi e vie, seguire e inseguire tracce e impronte, fornendone la cartografia sociale in perenne movimento. Per opporsi alla struttura geografica del potere, non rimane che elaborare e reinventare di continuo la cartografia sociale di tutto quello e di tutti coloro che tentano di divincolarsi da

---

<sup>66</sup> Cfr. G. Mangani, *op. cit.*



essa. Il vedere, il parlare e l'ascoltare tornano in primo piano, non più separati da gerarchie di priorità anacronistiche.

L'implosione dello spazio in luoghi massa blocca, in radice, tutti i processi e i progetti della sua poetizzazione, dal foro esteriore al foro interiore. A partire dalla considerazione elementare che ne impedisce la vista e la visualizzazione. L'escrescenza dei luoghi massa acceca lo sguardo gettato sullo e dallo spazio. I luoghi massa sono i luoghi della cecità sfolgorante e dell'autismo logorroico eretti come sistemi relazionali viventi. La poetizzazione dello spazio, per questa ragione decisiva in più, non può riguardare soltanto i linguaggi poetici, ma investe tutte le dimensioni del vivere umano e sociale.

Se possiamo dire: *la poesia può ancora salvarci*, è proprio perché è la vita a generarne lo slancio futurante. Ed è proprio in questo sguardo che vita e poesia non smettono di abbracciarsi. Se, con Emily Dickinson, possiamo ancora dire: *tutto imparammo dell'amore*, è perché tutto dobbiamo imparare *dalla* vita e reimparare *dell'amore* e *della* poesia<sup>67</sup>. Il *tutto* dell'amore, della vita e della poesia agli umani è, dunque, precluso come afferramento ultimativo. Che l'amore, la vita e la poesia non si lascino imbrigliare nella comprensione e nel possesso è una delle ragioni principali che rendono lo spazio umano mai pago di sé, mai tronfio, mai concluso, sempre aperto a nuove possibilità, anche dalle cavità del dolore estremo e dello scacco. Poetizzare lo spazio, per questo motivo ulteriore, è tracciare rotte di navigazione innamorate del mondo. Se tutto imparammo *dell'amore*, è perché sempre tutto dobbiamo reimparare *dall'amore*.

---

<sup>67</sup> "Tutto imparammo dell'amore: / alfabeto, parole, / un capitolo, il libro possente, / poi la rivelazione terminò. // Ma negli occhi dell'altro / ciascuno contemplava un'ignoranza / divina, ancora più che nell'infanzia; / l'uno all'altro, fanciulli, / tentammo di spiegare // quanto era per entrambi incomprensibile. / Ahi, come è vasta la saggezza / e molteplice il vero" (Emily Dickinson, *Tutte le poesie*, Milano, Rizzoli, 2004; la trad. è di Margherita Guidacci).

## 5. Il dono di Sé e il sorriso dell'Altro

Nel "Proemio" di *Dietro lo specchio*, Lewis Carrol dà una delicata e intensa definizione della favola, intendendola come  *dono d'amore*, a cui corrisponde il sorriso di chi la riceve<sup>68</sup>. Se la favola è amore donato alla fanciulla, il sorriso della fanciulla è amore donato al narratore di favole. Come dire: l'amore può essere premiato solo con l'amore. Il dono del racconto e il sorriso della fanciulla sono entrambi dono d'amore. Se il dono d'amore non è illuminato dal sorriso di chi lo riceve, rimane monco e sospeso a metà strada: unilateralità, anziché onnilateralità. Senza il sorriso dell'Altro, non vi può essere dono di sé. L'Altro che ci sorride è stato toccato dal nostro dono e ci tocca proprio col suo sorriso. Tra dono e sorriso e tra sorriso e dono crollano i muri tra l'Io e l'Altro: l'uno si riscopre e trapassa nell'altro e insieme si trasformano, trasformando la vita e il mondo.

Far crollare i muri e le armature mentali che li puntellano è arrivare all'Altro, ripartendo dall'Altro. Significa tirarsi e tirar fuori dagli spazi agonici. Significa far saltare i chiavistelli dell'implosione dello spazio. Significa sognare e segnare nuove rotte di navigazione che abbiano l'amore per l'Altro in corpo. Significa salvare i sorrisi del mondo, dalle zone del lutto e del pianto. Come quelli di Alice, gli occhi delle nuove rotte possibili debbono essere sognanti e pieni di stupore. Solo uno sguardo sognante può perforare l'orizzonte piatto

---

<sup>68</sup> "Bimba dalla fronte pura e senza nubi / Dagli occhi sognanti colmi di stupore / Sebbene il tempo sia sfuggito ed io e tu / Siamo separati da lunghi anni di vita, / Il tuo tenero sorriso certamente premierà / questo dono d'amore: una favola .... (L. Carrol, *Alice nel paese delle meraviglie / Dietro lo specchio*, Milano, Garzanti, 1985, p. 143). La riconduzione verso questa opera di Carrol ha preso il via dalla lettura di un denso saggio su E. Bloch di Anna Czajka, *Il racconto come dono d'amore*, in Patrizia Cipolletta (a cura di), *Ereditare e sperare: un confronto con il pensiero di Ernst Bloch*, Milano, Mimesis, 2003, pp. 15-26.

della mappatura dell'esistente e stupirsi della bellezza in cui gli capita di avventurarsi.

Le rotte di navigazione sono il racconto del mondo che cerca nello stupore per il mondo il senso di sé. La loro autenticità è ricavata dall'autentico entro cui riescono a navigare, per donarlo alla navigazione. Esse non possono che donarsi al mondo; ma è dal mondo che ricevono il dono più grande: il movimento spaziale della vita e dei viventi nel loro sofferto e felice peregrinare. Ogni rotta, una volta accolto il movimento spaziale, torna dietro le quinte: il vissuto si mette in scena con le parole, le emozioni e le esperienze dei *soggetti altri* dello spazio. La scena ci parla finalmente. Il dono del racconto ha incontrato il sorriso dei raccontati finalmente. È il sorriso dei raccontati a fare il racconto, a renderlo partecipe del mondo. Le storie e i racconti che ci toccano e scuotono nelle fibre più intime, più che appartenerci, ci rendono partecipi al mondo.

All'inizio, il punto cieco contro cui ogni rotta di navigazione sbatte la testa è, così descrivibile: "nessuno sa niente dell'Altro, perché niente o poco sa di Sé". Partecipando al mondo, si comincia a uscire dal punto cieco: ognuno si imbatte nelle tracce dell'Altro e di Sé. Spesso, si tratta di tracce cancellate, ricostruite con pazienza e talento. Altre volte, di tracce ritrovate. Da queste tracce muovono rotte entro le quali il tempo e lo spazio non sono più revocabili. Il tempo non è più solo *presente*; lo spazio non è più solo *presenza*. La revocabilità diviene una forma della *cronofagia* e della *cronotopia*. Tempi e spazi irrevocabili sono tempi e spazi pulsanti che offrono sempre la misura del loro dolore e della loro gioia, riattraversabili da altri tempi e da altri spazi a cui sono irrevocabilmente collegati.

Il nostro tempo e il nostro spazio non li *ereditiamo*, ma li *apriamo*, per abitarli. Dall'apertura del tempo e dello spazio nascono l'abitare e l'ospitare. Rendere transitabili tempo e spazio, al fondo, vuole dire poetizzarli: cioè, coglierne i fermenti di futuro. È, per questo, che non v'è dono più grande che quello di aprire e rendere transitabili gli spazi e i tempi. Poetizzare lo spazio, alla fine, significa renderlo transitabile,

sfuggendo a tutti i controlli e i blocchi con cui esso è governato.

Non si sa mai prima, se il dono sarà raccolto: se, cioè, saremo capaci di suscitare e incontrare il sorriso dell'Altro. Allo stesso modo, non si sa mai prima, se le rotte segnate con fatica saranno veramente capaci di innamorarsi del mondo. Ma nell'uno come nell'altro caso, l'importante è *segnare* e *sognare* da quei margini dello spazio avidi di presente e di futuro, perché ricolmi di passato.

*(ottobre-novembre 2010)*

