



Resíduos do humano

Edição Bilingue Português-Italiano
Edizione Bilingue Portoghese-Italiano


Patricia Peterle
Andrea Santurbano

Organização

RAFAEL COPETTI
·EDITOR·

Resíduos do humano
Residui dell'umano





Este volume é fruto do I Colóquio Internacional do Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana (NECLIT), realizado com o apoio da CAPES, do CNPq e da FAPESC, de 20 a 24 de junho de 2016, na Universidade Federal de Santa Catarina.



Esta obra não pode ser vendida | apoio CAPES — PAEP

Patricia Peterle
Andrea Santurbano
Organização

Resíduos do humano
Residui dell'umano



RAFAEL COPETTI
·EDITOR·

© 2018 Rafael Zamperetti Copetti Editor Ltda., para a presente edição.

Nesta edição respeitou-se o estabelecido no Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado pelo Brasil em 2009.

Conselho editorial

Álvaro Faleiros [USP]; Andrea Santurbano [UFSC]; Andréia Guerini [UFSC]; Annateresa Fabris [ECA/USP]; Aurora Bernardini [USP]; Dirce Waltrick do Amarante [UFSC]; Giorgio De Marchis [Università degli Studi Roma Tre]; Lucia Sá [University of Manchester]; Luciene Lehmkuhl [UFPB]; Mamede Mustafa Jarouche [USP]; Maria Aparecida Barbosa [UFSC]; Maria Lucia de Barros Camargo [UFSC]; Mariarosaria Fabris [USP]; Paulo Knauss [UFF]; Pedro Heliodoro Tavares [UFSC]; Rita Marnoto [Universidade de Coimbra]; Sandra Bagno [Università degli Studi di Padova]; Stefania Pontrandolfo [Università degli Studi di Verona]; Tania Regina de Luca [UNESP/Assis]

Editor *Rafael Zamperetti Copetti*

Coordenador editorial *Raquel M. Keller*

Assistente editorial *Fabiana V. Assini*

Projeto gráfico, capa e diagramação *Paulo Roberto da Silva*

Imagem da capa *pamalero artes*

Revisão da tradução e preparação dos originais *Francisco Degani*

Revisão de provas *Patricia Peterle | Izabel Dal Pont | Fabiana V. Assini*

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Laura Emilia da Silva Siqueira CRB 8-8127)

Resíduos do humano / Patricia Peterle e Andrea Santurbano (organizadores) — São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2018.

Textos produzidos pelo Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana da Universidade Federal de Santa Catarina. Vários autores. Edição bilíngue: português e italiano.

252 p., 14 x 21 cm.

ISBN 978-85-67569-46-8

1. Literatura italiana: crítica literária. I. Peterle, Patricia. II. Santurbano, Andrea. III. Testa, Enrico. IV. Pierangeli, Fabio. V. Gialloretto, Andrea. VI. Wataghin, Lucia. VII. Romanelli, Sergio.

CDU 821.12

CDD 850.070

Índices para catálogo sistemático:

I. Literatura italiana: crítica
850.070

2018 | 1ª Edição Brasileira

Proibida a reprodução total ou parcial desta obra por qualquer meio salvo mediante expressa autorização por escrito da editora.

Todos os direitos desta edição reservados para todos os países à Rafael Zamperetti Copetti Editor Ltda. Caixa Postal 31202

Consolação | São Paulo | SP | Brasil | CEP 01309-970

Tel. 11 | 9.9930.5058

editora@rafaelcopettieditor.com.br | rafaelcopettieditor.com.br

Foi feito depósito legal.

Impresso no Brasil | Printed in Brazil

Sumário

Apresentação Repensar a palavra para repensar o humano	1
■ Resíduos do humano	5
■ Residui dell'umano.....	125
 Enrico Testa	
"Vozes trazidas por alguma coisa": a solidão da linguagem	7
"Voci portate da qualcosa": la solitudine del linguaggio	127
 Patricia Peterle	
O ver ruinoso e o escutar residual em Gianni Celati.....	31
Il vedere rovinoso e l'ascoltare residuale in Gianni Celati	151
 Fabio Pierangeli	
"Onde de seu sol / o lagarto morre". Nas periferias da existência com Silvio D'Arzo	47
"Dove del suo sole / la lucertola muore". Nelle periferie dell'esistenza con Silvio D'Arzo	167

 Andrea Santurbano	
A língua morta da literatura. Manganelli, Wilcock e companhia.....	63
La lingua morta della letteratura. Manganelli, Wilcock e dintorni.....	183
 Andrea Gialloredo	
“Ó perdido perdido perdido discurso”: resistências e colapsos da palavra poética na época do homem unidimensional (poemas tristes na poesia de Bodini, Zanzotto, Ripellino).....	77
“O perduto perduto perduto discurso”: resistenze e crolli della parola poetica nell’epoca dell’uomo a una dimensione (poesie tristi alla poesia di Bodini, Zanzotto, Ripellino).....	197
 Lucia Wataghin	
Poesia e experiência: <i>A Alegria</i> e a primeira guerra	99
Poesia e esperienza: <i>l’Allegria</i> e la prima guerra	219
 Sergio Romanelli	
A “tradução” da palavra na poética corporizada de Rina Sara Virgillito.....	113
La “traduzione” della parola nella poetica corporizzata di Rina Sara Virgillito.....	231
Sobre os autores	243

Apresentação

Repensar a palavra para repensar o humano

O sobrevivente do século XX é um homem dilacerado, o homem da contemporaneidade, momento em que as visões totalizantes (outra coisa são os totalitarismos) são colocadas em xeque, diante de um mundo em constante mudança que só consegue dar conta, quando dá, de pequenas partes, fragmentos, ruínas. Vestígios de um passado que resta e sobrevive, um leque ainda fechado que está para ser aberto. Um arquivo vivo, na desordem do nosso cotidiano, que só pervive por meio de um contato. As ruínas físicas, as ruínas do eu, aos poucos, nos territórios denominados pelo poeta Giorgio Caproni de “*luoghi non giurisdizionali*” [lugares sem jurisdição], abrem espaço para as ruínas da linguagem. Não há mais como fugir de um “saber-não-saber”, como também aponta Enrico Testa, em um ensaio dedicado a Caproni.¹

Mapeando os epicentros poéticos e filosóficos do século XX, ressoa o eco paradigmático de Maurice Blanchot: “[...] a realidade das palavras [...] agora [...] é minha única chance. [...] Sim, felizmente, a linguagem é uma coisa: é a coisa escrita, um pedaço de casca, uma lasca de rocha, um fragmento de argila em que subsiste a realidade da terra”.² A sobrevivência reside, então, na palavra, mas não mais

¹ TESTA, Enrico. “Giorgio Caproni — Ad portam inferi”. In: *Storia e Letteratura — raccolta di studi e testi* [História e Literatura — antologia de estudos e textos], n. 248. Carlo Caruso e William Spaggiari (Org.). Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2008.

² BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad.: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 336.

na palavra de uso e consumo do homem. A relação da linguagem com um horizonte humano estilhaçado, povoado de fantasmas, inexperiências, de coisas incontáveis (e se contáveis, como, de que forma?) e, ainda, de personagens perdidos em sua incerta escatologia, em sua incerteza constitucional, surge como uma possível porta para se pensar a obra de muitos poetas e escritores. Autores que questionam profundamente não apenas os limites do realismo e do historicismo, mas também os limites do subjetivismo, enfim, os limites do humano.

A literatura configura-se, então, como lugar de revolta da linguagem e lugar de revolta da história, da experiência. Ecos, vibrações, vozes silenciosas são movimentos, outras vidas e memórias de tempos naufragados. Um naufrágio que está ali, adormecido, talvez esquecido, mas pode vir à tona a qualquer momento. Eis a potência: pequenos cacos, restos, lidos por meio da escrita. “As ruínas são, como a arte, um convite para sentir o tempo”, segundo Marc Augé.³ O que está em jogo é o próprio processo do pensamento sobre os restos que se tem diante de si, e que podem alterar esse mesmo “si”. É esse saber de singularidades, colocado pela literatura, que se deseja aqui pontuar. Uma experimentação do possível? Um exercício, sem dúvida, do pensamento, que para Antoine Compagnon é também visto como “exercício de reflexão e experiência de escrita”, de forma que “a literatura responde a um projeto de conhecimento do homem e do mundo”.⁴

É nesse jogo, imbricado, de tensões, que o inventário pelo inventário, apesar de toda a organização e sistematização, com todos os bens arrolados, é uma ilusão. O mecanismo de colocar um dado ao lado do outro, numa sequência homogênea e vazia, dá lugar a um tempo saturado de “agoras” que, por seu próprio movimento, lê a história a contrapelo. “A verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia. O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do

³ AUGÉ, Marc. *Rovine e macerie*. Trad.: Aldo Serafini. Torino: Bollati Boringhieri, 2004, p. 97.

⁴ COMPAGNON, Antoine. *Literatura pra quê?*. Trad.: Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 31.

seu reconhecimento”⁵ A ruptura com uma perspectiva linear, de um inventário — acumulação — que perde significado, fica mais evidenciada na célebre imagem do anjo da história benjaminiano, que, no lugar da cadeia de acontecimentos, vê catástrofe, ruína sobre ruína, cacos dispersos, fragmentos nos quais ele se encontra imerso. E o escritor (ou escrevente, como preferia ser chamado) Giorgio Manganelli, a propósito da relação conturbada entre o autor, a linguagem e seu tempo, escreve: “Bastante imperfeito é seu colóquio com os contemporâneos. Ele é um tardio improviso, seus discursos são ininteligíveis para muitos, para ele próprio. Faz alusão a eventos acontecidos daqui a dois séculos, que acontecerão há três gerações”⁶

Nem transcendência nem imanência, o espaço da porosidade, onde as coisas acontecem, é aquele, justamente, onde há atrito, contato: o da relação. E para haver uma relação é necessário o outro. Se todo elemento de cultura é um elemento da barbárie, a perda da centralidade do “eu” é um sintoma das muitas identidades que se buscaram e que fracassaram. Portanto, como ler hoje na contramão ou nas entrelinhas de certa história literária, as vertentes que questionam os axiomas do próprio fazer literário — sujeito, palavra, personagem, contexto — e o “centralismo humanista” desse fazer?

São sete os ensaios, de Andrea Gialloredo, Andrea Santurbano, Enrico Testa, Fabio Pierangeli, Lucia Wataghin, Patricia Peterle e Sergio Romanelli, reunidos neste volume bilíngue, que demonstram a riqueza e a vitalidade do Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana (NECLIT).⁷ Todos eles, de algum modo, trazem para o debate a relação entre literatura e pensamento, colocando a problemática da linguagem como um elemento central na produção italiana do segundo pós-guerra em diante. Por meio da leitura crítica e articulada de textos de Antonio Tabucchi, Silvio D’Arzo, Gianni

⁵ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de História”. In: BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Trad.: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 11.


⁶ MANGANELLI, Giorgio. *La letteratura come menzogna* [A literatura como mentira]. Milano: Adelphi, 2004, p. 219.

⁷ Para maiores informações sobre as atividades e pesquisa do Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana (NECLIT), ver: <http://neclit.paginas.ufsc.br>.

Celati, Angelo Maria Ripellino, Giuseppe Ungaretti, Blaise Cendrars, Giorgio Manganelli, Juan Rodolfo Wilcock, Italo Calvino, Rina Sara Virgillito, em diálogo com Emmanuel Lévinas, Giorgio Agamben, José Bergamín, Maurice Blanchot, Émile Benveniste, Walter Benjamin, dentre outros, os ensaios trazem à luz uma rica experiência de diálogo e troca intelectual entre universidades brasileiras e italianas, no qual ecoa a convergência e sintonia de pesquisas e trabalhos, sem, contudo, configurar uma unidade estática de pensamento. É a partilha das atividades de pesquisa e as diferentes experiências com e pela literatura e pensamento italiano, o ponto alto deste livro.

Os organizadores agradecem a toda a equipe do Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana, aos tradutores que tornaram essa publicação possível e, sobretudo, às agências de fomento à pesquisa — CAPES, CNPq e FAPESC —, que vêm apoiando e contribuindo ativamente para o desenvolvimento da pesquisa no país.

Andrea Santurbano
Patricia Peterle



Resíduos do humano



“Vozes trazidas por alguma coisa”: a solidão da linguagem

|| Enrico Testa

O século XX é um século que sofreu aberrantes manipulações da palavra e do discurso, e é difícil encontrar um equivalente no passado: basta pensar no tratamento retórico e instrumental da linguagem utilizada pelas grandes ditaduras, com grande aceitação pelas massas populares. Daí também nasceram, mesmo já sendo ativas há algum tempo, muitas visões e interpretações críticas ou negativas da linguagem humana, caracterizadas pelo distanciamento de qualquer confiança em seu poder comunicativo e revelador. A concepção clássica da palavra como elemento distintivo do homem em relação aos outros seres vivos e como instrumento fundamental de comunicação foi progressivamente se enfraquecendo. E a palavra

acabou, assim, por se apresentar como uma realidade de traços opacos, impenetráveis e, às vezes, enganadores. Estes são temas recorrentes, com tons diversos e em obras dificilmente agrupáveis em um quadro compacto e homogêneo, em muitas obras filosóficas e literárias do século.¹

A primeira citação que é necessária fazer, para introduzir, é de *Lord Jim*, de Joseph Conrad. Um romance em que, justamente na abertura do século (apareceu pela primeira vez em capítulos na “Blackwood’s Edinburgh Magazine”, entre outubro de 1899 e novembro de 1900), se encontram declarações como:

Aliás, ainda não foi dita a última palavra da história, e decerto não o será jamais. Acaso não são nossas vidas demasiado curtas para nos dar tempo de ir até o fim de uma frase, que fica eternamente, através de nossos balbucios, em estado de intenção? Renunciei a ouvir essas últimas palavras, cujo rumor, se pudessem somente ser pronunciadas, abalaria o céu e a terra. Nós nunca temos tempo de pronunciar nossa última palavra, de dizer a última palavra de nosso amor, de nosso desejo, de nossa fé, de nosso remorso, de nossa submissão, de nossa revolta.²

O século se inicia com esta afirmação que, sem deixar saída ou indicar alternativas, sanciona a absoluta impossibilidade de dizer uma palavra definitiva e a ausência do tempo disponível para dizê-la. E também, inevitavelmente, para escrevê-la, esgotados os modos e as antigas possibilidades — que remontavam ao mundo greco-latino — de deixar uma epígrafe de si mesmos. Um dos filósofos (mas talvez fosse mais oportuno chamá-lo, considerando a vastidão dos seus interesses, seu longo isolamento e seu estatuto não ‘profissional’,

¹ George Steiner se dedicou particularmente a esta questão. Faz-se referência, somente para um primeiro enquadramento do problema, a *Grammatiche della creazione*. Milano: Garzanti, 2003 [*Gramáticas da criação*. Rio de Janeiro: Globo, 2005] e a *La poesia del pensiero. Dall’ellenismo a Paul Celan* [A poesia do pensamento. Do helenismo a Paul Celan]. Milano: Garzanti, 2012.

² CONRAD, Joseph. *Lord Jim*. Trad.: Mario Quintana. Porto Alegre: Globo, 1939, p. 176.

simplesmente escritor) que enfrentou com maior profundidade este tema foi Maurice Blanchot. Em muitas ocasiões aparecem em seus livros uma concepção negativa do nomear e uma visão niilista da linguagem. O que fica evidente, sobretudo, em um ensaio de 1949, intitulado “A literatura e o direito à morte”, no qual Blanchot escreve icasticamente “A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime [...] A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser”.³ Em suma, a nomeação coincide com uma obra de destruição. Nomear um objeto significa subtraí-lo à sua existência e à sua presença. Todavia, deve ser dito que o pensamento de Blanchot sobre este tema não pode ser reduzido a estas poucas fórmulas, mas é muito mais complexo: a morte, por exemplo, em sua reflexão não deve ser entendida nos mesmos termos da nossa desventurada experiência cotidiana, mas é algo que também traz consigo vida, força e sentido, impedindo-nos de cair no absurdo.⁴

Outro autor que se insere neste mesmo filão do pensamento “negativo” sobre a linguagem de Blanchot, é Michel Foucault. Entre suas páginas podemos encontrar uma definição de linguagem como uma espécie de astro apagado ou de estrela já cega. Assim é em “O pensamento do exterior”, de 1966. Neste caso também se faz útil uma citação, entremeada por alguns comentários: “Por muito tempo, acreditou-se que a linguagem dominava o tempo, que ela valia tanto como ligação futura na palavra dada quanto memória e narrativa; acreditou-se que ela era profecia e história”.⁵ A linguagem, portanto,

³ BLANCHOT, Maurice. “A literatura e o direito à morte”. In: *A parte do fogo*. Trad.: Ana Maria Schere. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 331.

⁴ No mesmo ensaio citado há, poucas páginas mais adiante, uma passagem como esta que permite captar melhor as várias dimensões oximóricas e aporéticas do pensamento de Blanchot: a palavra é “a advertência de que a morte está, nesse exato momento, solta no mundo, que entre mim, que falo, e a pessoa que interpelo aquela surgiu subitamente: ela está entre nós como a distância que nos separa, mas essa distância é também o que nos impede de estar separados, pois nela reside a condição de todo entendimento. Somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada”. Idem, p. 332.

⁵ FOUCAULT, Michel. “O pensamento do exterior”. In: *Ditos e escritos III — Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Manoel Barros da Motta (Org.).

no passado, era vista como um instrumento de qualquer narração, não apenas literária, e como veículo de memória e até mesmo forma de profecia (em termos religiosos, em primeiro lugar); graças a ela criava-se uma ponte ou um fio que, estendido entre diversas dimensões temporais, “trazia” o passado no futuro e tornava possível o diálogo entre diversas gerações de humanos. Mas retomemos a leitura de Foucault: “acreditou-se também que nessa soberania ela tinha o poder de fazer aparecer o corpo visível e eterno da verdade; acreditou-se que sua essência estava na forma das palavras ou no sopro que as faz vibrar”. Esta é a concepção clássica: a linguagem é investida de um poder (a “soberania”) que é exercitado tanto por quem detém o comando terreno (era suficiente a palavra de um rei para manter em vida ou mandar matar alguém) como daqueles que se fazem executores de um princípio transcendente, oficiantes de uma entidade superior que por meio da palavra — é o princípio cardeal da doutrina de São Paulo — toma consistência e “corpo”. E não por acaso Foucault reporta a fórmula “sopro que as [palavras] faz vibrar”, recorrendo assim ao princípio teológico e vital de *pneuma*, isto é, de respiro, e — por trás dele — àquele da *phoné*, numa trama de conceitos que pertencem a uma antiquíssima tradição cristã e, ainda antes, grega e latina.

Esta era — diz Foucault — a ideia (dominante) da linguagem antes do século XX. Mas depois, o que se tornaram palavras e discurso? E como foi percebida a linguagem? A resposta dele é esta: “Mas ela é apenas rumor informe e jorro, sua força está na dissimulação; porque ela faz apenas uma única e mesma coisa com a erosão do tempo; ela é esquecimento sem profundidade e vazio transparente da espera”.⁶ Ora, é difícil encontrar, senão talvez em Beckett (de quem se ouve o eco nestas páginas), uma demolição tão radical das funções tradicionais da linguagem. Aliás, seria possível dizer que a posição de Foucault, em relação à de Blanchot, mencionada anteriormente, é ainda mais forte e sombria e indelevelmente marcada pelo sinal *menos*.

Trad.: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 240-241.

⁶ Idem, p. 241.

Estas são, portanto, as premissas de meu discurso: Conrad, um exemplo literário no início do século; Blanchot na metade; Foucault nos anos 1970 quando profere a conferência que se tornará o ensaio intitulado “O pensamento do exterior”. Para ampliar o quadro da reflexão sobre a linguagem, vale a pena lembrar também as posições expressas sobre este grande tema por alguns poetas italianos, tanto em seus versos como em seus textos críticos, autorreflexões e entrevistas. Somente uma menção a dois autores sobre os quais já falei e escrevi: Vittorio Sereni e Giorgio Caproni.⁷

De Vittorio Sereni lembremos do poema “Un posto di vacanza” [Um lugar de férias]. É uma composição longa e articulada em vários “movimentos” na qual Sereni trabalhou por muito tempo, escrevendo, rescrevendo e publicando-a antes em edição autônoma, num livrinho de 1973, e posteriormente, em 1982, em sua quarta e última coletânea *Stella variabile* [Estrela variável], da qual constitui – em sua seção central – o “coração”.⁸ “Un posto di vacanza” é ambientado numa localidade próxima a La Spezia, Bocca di Magra, onde Sereni passava o verão. Em vários pontos do texto ele reflete sobre a escrita e a linguagem. Muito significativos são os seguintes versos:

Para aqueles especialistas gostaria de ter dito sobre outras
sombas e cores de certos instantes em nós, de como nos
atravessam no sono para afundar em outros sonhos sem
tempo, por quais baixios e profundidades entre coligações e
amnésias, de quantos anos gasta o olho atento ao
atravessamento e ao afundar antes que venham à tona
congelados no nome que não é
a coisa, mas apenas a imita.

⁷ Enrico Testa dedicou alguns ensaios fundamentais sobre a poesia do século XX. Vale a pena lembrar seu volume em português, fruto do curso dedicado à poesia realizado no Doutorado em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, *Cinzas do século XX: três lições sobre poesia italiana*, publicado em 2016, pela 7 Letras, que tem um capítulo sobre Vittorio Sereni e outro sobre Giorgio Caproni. [N. T.]

⁸ SERENI, Vittorio. *Poesie* [Poesias]. Edição crítica de D. Isella. Milano: Mondadori, 1995; as duas citações são da p. 232 e da p. 227.

Aqui Sereni, consciente de como o “lastro ou escudo de palavras” pode obstruir uma verdadeira comunicação, se questiona sobre a dimensão “noturna” da existência (o “sono”) e sobre o transcorrer, em cada um de nós, de “instantes” essenciais e inalcançáveis que remontam à consciência (*aggallare* [vir à tona] é verbo dantesco) para depois emergir lá onde as razões cotidianas do tempo, o antes e o depois, passado presente e futuro, não valem mais nada. Apoderar-se, ou somente dar conta, destas “sombras”, “cores” e “instantes” é tarefa destinada à falência quando confiada — e não pode ser diferente por Sereni ser tudo, menos poeta místico — aos nomes. E o nome “congela” tudo isso porque “não é / a coisa, mas apenas a imita”: mata (*congelar* significa também *matar*) o que quer significar, transforma o que enuncia num inerte, cadavérico, teatro de débeis e inautênticas imitações. Portanto, a linguagem, com seus nomes, é somente uma simples, e quase patética, ficção ou encenação de sinais vazios; os quais nada têm a ver com seus “referentes”, com as coisas que gostaria de designar. Quando quer dar mostras de nossa realidade secreta e nosso país subterrâneo de intuições, lembranças, sentimentos e sonhos, a linguagem se reduz a uma patética falência de qualquer função ou intenção comunicativa.

O mito, ativo em alguns poetas do século XIX e ainda vivo no início do século XX, que entrevia na linguagem poética a possibilidade de apadrinhar nome e coisa unindo-os, renovando ambos, numa autônoma e “outra” realidade, para Sereni não existe mais. Em seu lugar entra uma concepção um pouco funesta, ou melhor, usando o termo em seu primeiro sentido etimológico, mortificante: a linguagem mata, morti-fica o objeto de que fala.

O segundo poeta que, em anos longínquos e paralelamente a Blanchot (mas também antes), muito refletiu sobre a linguagem, é Giorgio Caproni.⁹ Mesmo antes de outros autores italianos,

⁹ Os versos citados estão em CAPRONI, Giorgio. *L'opera in versi* [Obra em versos]. Edição crítica. L. Zuliani (Org.). Introdução de P. V. Mengaldo. Cronologia e Bibliografia de A. Dei. Milano: Mondadori, 1998, respectivamente p. 115, 125, 117, 460.

“A passagem de Enéas”,¹⁰ de 1956, desenvolve uma severa e impiedosa meditação sobre o nome, vivida no embate com a experiência da morte e, sobretudo, da guerra. Esta última se torna o caminho interpretativo no qual se vagueia perdidos compreendendo, contudo, como os nomes dos mortos estejam para “o eterno abandonados / nas pedras”, versos do *Lamento I*. Também aqui, portanto, estamos no regime do “grande frio da linguagem”. Mas para Caproni isso não basta. Ele insiste ainda em outro aspecto, ou seja, de que a linguagem seja substancialmente ficção. Ele fala, de fato, em *Lamento XI*, “da relva / fácil das palavras”, de seu uso leviano, distraído e superficial; enquanto, do outro lado, pensando nos mortos da “guerra / penetrada nos ossos”, chega a decretar, em *Lamento III*, a invasiva existência do “infinito / caos dos nomes já vazios”. Nenhuma palavra definitiva, nenhum vislumbre de salvação ou esperança na linguagem: de um lado, os usos enganadores e “fáceis” da palavra da comunicação instrumental e persuasiva; do outro, o vazio, o caos, o abandono.

Ao mesmo tema, Caproni também dedica alguns ensaios críticos publicados na *Fiera Letteraria*, no imediato pós-guerra (em particular, em 1947). Porém, nunca abandonará este tema, retornando a ele nos anos seguintes e nas ultimíssimas coletâneas, nas quais são frequentes os poemas dedicados à linguagem. O mais famoso, também devido à sua memorável brevidade, é “Le parole” [As palavras] (na coletânea *Il franco cacciatore* [O franco caçador], de 1982): “As palavras. É certo. / Dissolvem o objeto. // Como a névoa as árvores, / o riacho: a barcaça”.¹¹ Também aqui é recorrente o mesmo vocabulário encontrado anteriormente: *palavras*, *objeto*, *dissolução*. Tudo está envolto em névoa. Nenhuma luz. É abandonada qualquer hipótese de nomeação adâmica ou do tipo *fiat lux*. Estamos no avesso do tecido — rasgos, feridas, desfiaduras, remendos — da visão tradicional da linguagem.

É uma concepção — não se pode esquecer — que predomina no grande século XX europeu, onde chegou ao fim a revolução artística e

¹⁰ Para os títulos e poemas (quando houver a tradução) de Caproni em português ver CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Trad.: Aurora F. Bernardini (Org.). Florianópolis: EDUFSC, 2012. [N. T.]

¹¹ CAPRONI, Giorgio. *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Op. Cit., p. 235.

gnosiológica iniciada no final do século anterior: “a ruptura do pacto entre palavra e mundo”.¹² Em suas diversas formas e intérpretes (de Nietzsche ao Círculo de Viena, da linguística moderna à psicanálise, de Mallarmé a Wittgenstein, de Kafka a Beckett), a *Sprachkritik* [Crítica do discurso] determinou “um deslocamento sísmico”:¹³ a linguagem se demonstrou “incapaz de expressar qualquer verdade fundamental e profunda”; e “a definição clássica do homem como ‘animal linguístico’, e a convicção que a singularidade e a excelência de sua condição sejam linguísticas, que teve uma influência central na racionalidade e na cultura ocidentais”, foram apagadas por muitos críticos da língua, poetas, filósofos ou cientistas, e dos defensores da rendição da palavra ao silêncio. A esse propósito, outro texto emblemático e inaugural, pelo menos equivalente ao romance de Conrad do qual partimos, é *Uma carta*, de Hofmannsthal, de 1902. Seu protagonista, para quem os termos abstratos se desfazem “na boca como cogumelos apodrecidos”,¹⁴ escreve: “As palavras isoladas inundavam-me; aglutinavam-se em olhos que me fitavam e para os quais via-me obrigado também a fitar: turbilhões, são as palavras. Sentia vertigens ao olhar para elas, girando sem parar e através das quais só se consegue chegar no vazio”.¹⁵ Ele percebe que as palavras são inadequadas diante da natureza refratária do real, da matéria existencial do mundo e de nossas vidas interiores. E termina sua confissão renunciando à escrita, já persuadido de que a única língua em que lhe seria possível pensar, “não é nem o latim, nem o inglês, nem o italiano, nem o espanhol, mas uma linguagem na qual as coisas mudas por vezes falam para mim e na qual, e talvez só no túmulo, tenha de justificar-me diante de um juiz desconhecido”.¹⁶ É possível

¹² STEINER, George. *Vere presenze* [Presenças verdadeiras]. Garzanti: Milano, 1998, p. 95.

¹³ STEINER, George. *Grammatiche delle creazioni*. Op. Cit., p. 253; as citações seguintes também são deste livro, p. 252 e p. 253.

¹⁴ HOFMANNSTHAL, Hugo von. “Uma carta”. Trad.: Márcia Sá Cavalcante Schuback. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IV, n. 8 (jan.-jun./2010), p. 29. Disponível em: <http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_8_Hofmannsthal.pdf>.

¹⁵ Idem, p. 29.

¹⁶ Ibidem, p. 33.

dizer que este breve texto seja, ao mesmo tempo, um dos pontos de partida e uma das manifestações mais incisivas da demolição da linguagem do século XX.

Ora, a este ponto, não há dúvidas de que o século tenha sido marcado por esta visão niilista. Contudo, não é possível esquecer a presença, tanto na poesia quanto na filosofia, de outras perspectivas. Na poesia italiana do final do século XX destaca-se, depois de todas as posições negativas de Sereni e Caproni, a posição de Mario Luzi. Um de seus poemas mais famosos nos permite perceber como estamos distantes do discurso feito anteriormente. A lírica pertence ao livro *Per il battesimo dei nostri frammenti* [Para o batismo dos nossos fragmentos], de 1985, e se intitula “Vola alta, parola” [Voa alta, palavra] (as escolhas lexicais do autor já nos fazem intuir como estamos para entrar em um mundo de significados bem distante do anterior):

Voa alta, palavra, cresce em profundidade
toca nadir e zênite de tua significação,
já que às vezes podes — sonho que a coisa exclame
no escuro da mente —
mas não te separe
de mim, não chegues,
te peço, ao celestial compromisso
sozinha, sem meu calor
ou ao menos minha lembrança, seja
luz, não desabitada transparência...

A coisa e sua alma?
ou o meu e o seu sofrimento?¹⁷

Na habitual modalidade interrogativa de Luzi, o texto expressa uma substancial — mesmo se atormentada pelos espinhos da história humana — confiança na língua. A ponto de convidar a palavra (um gesto verbal impensável nos poetas e nos pensadores discutidos até aqui) a tocar o “nadir e zênite” da significação, isto é, os pontos

¹⁷ LUZI, Mario. *L'opera poetica* [Obra poética]. S. Verdino (Org.). Milano: Mondadori, 1998, p. 591.

extremos de uma reta imaginária que interceptam — em cima e em baixo — a esfera celeste; e a não se separar, em um distanciamento irremediável, de quem expressou a palavra. Luzi é aqui intérprete de uma concepção da linguagem que tem suas raízes na tradição cristã: a língua é o dom, como acontece para Adão, dado por Deus ao homem, para que ele dê um nome às coisas e dirija louvores ao seu Criador. Esta ideia “bíblica” — do livro da *Gênesis* — está (sobretudo nas últimas linhas citadas) no autocomentário que Luzi dedicou ao texto: “Pode acontecer [...] que a palavra seja abstrata e não tenha mais dentro de si o calor da substância da coisa que deveria nomear: porque o homem nomeia suas coisas, querendo-as e amando-as lhes dá nome”.¹⁸ Sem reduzir o poema a um esquema confessional, deve ser lembrado que Luzi, mais de uma vez, indicou que as *Cartas* de São Paulo constituem uma referência essencial de sua poética. E é, em nossa perspectiva, particularmente significativo tanto o fato de ele recorrer a um termo que vem de Heidegger,¹⁹ cujas posições sobre a linguagem poética são bem diferentes das da tradição “negativa”, quanto o fato de usar uma expressão como “celestial compromisso” que — depois de *murmúrio*, *rumor informe*, *escudo*, *vazio*, *caos*, *destruição* — é, também do ponto de vista banalmente lexical, muito distante dos parâmetros interpretativos descritos anteriormente, e revela substancialmente uma elaboração quase “teológica” da escrita.

O quadro delineado é, em síntese, caracterizado por dois polos: de um lado, as posições “negativas”, de outro, uma posição que ainda atribui à linguagem recursos e confiança em nome de uma herança religiosa ou metafísica (é o caso do valor que Heidegger dá à linguagem poética). Seria, porém, redutivo pensar que, no século XX, o pensamento não niilista sobre a linguagem coincida somente com a segunda posição.

¹⁸ LUZI, Mario. *Naturalizza del poeta* [Naturalidade do poeta]. Milano: Garzanti, 1995, p. 296.

¹⁹ Segundo Carlo Ossola, em suas notas ao comentar o poema, o adjetivo *desabitada* em “desabitada transparência” pertence à tradição filosófica heideggeriana. In: *Antologia della poesia italiana. III. Ottocento-Novecento* [Antologia da poesia italiana. III. Séculos XIX e XX]. Dirigida por Cesare Segre e Carlo Ossola. Torino: Einaudi, 1999, p. 1365.

Um dos pontos mais altos e originais no campo hermenêutico sondado até aqui, a meu ver, é representado por Emmanuel Lévinas, um filósofo franco-judeu de origem lituana. Não sendo eu um filósofo, mas apenas um leitor de seus livros, fico somente com algumas citações deles. Em todas as suas obras mais importantes, como *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* [O contrário de ser ou além da essência], *Totalidade e infinito* [edição portuguesa], *Noms propres* [Nomes próprios], *Deus — a morte e o tempo* [edição portuguesa], nas quais Lévinas toca argumentos muito difíceis (por exemplo, a primazia da ética sobre a ontologia ou a crítica a Heidegger, frequentemente muito dura também por razões não filosóficas como o apoio de Heidegger ao nazismo, apesar das dívidas contraídas com seu pensamento), ele dedica numerosas páginas à linguagem. No entanto, em uma perspectiva completamente diferente das exemplificadas até aqui com os trechos dos autores citados.

Com um deslizamento de planos que se afasta da ideia da palavra como banalidade e humilhação da coisa, Lévinas, por exemplo, escreve que “a essência da palavra não consiste, originalmente, em seu significado e em seu poder narrativo, mas na resposta que suscita. A palavra não é verdadeira porque o pensamento que se enuncia corresponde à coisa ou revela o ser” (o ponto sobre o qual, substancialmente, se concentravam, em positivo ou negativo, todos os pensadores antes citados). “A palavra é verdadeira quando permite a reciprocidade da relação, suscitando a resposta e instaurando a pessoa singular, a única capaz de dar resposta”.²⁰ Só há palavra se há interlocução: quando alguém dirige a você uma palavra e quando você espera dele uma resposta. Enfim, o comportamento fundamental da linguagem não está voltado para um fechamento, não termina em um enunciado bem definido (como se costumava, no mínimo, pensar no passado, numa perspectiva estática e “gramatical”), mas é percorrido por sobressaltos, jogos alternados entre figuras que dele participam,

²⁰ LÉVINAS, Emmanuel. *Nomi propri* [Nomes próprios]. Casale Monferrato: Marietti, 1984, p. 31.

“sacudidelas”, retomadas e desaparecimentos. Ganha cada vez mais força uma ideia “dinâmica” da linguagem baseada na relação.²¹

A esse respeito é fundamental (mas me limito somente a uma menção) a distinção que Lévinas faz entre Dito e Dizer, em que o Dito é a linguagem como sistema linguístico, como *logos* e como proposição ou enunciado, que é o aspecto ao qual Lévinas presta menos atenção. Do outro lado, está o Dizer: o discurso em que se insere todo diálogo com as outras pessoas — um tema tratado (e este elemento do tom assumido é particularmente importante) sem retórica, mas com força.²² Para Lévinas, a linguagem é “uma comunicação elementar”,²³ o que dito por um filósofo que passou anos lendo o Talmude não é uma afirmação qualquer; é “infância do discurso, inserção muito desajeitada na famosa *língua que fala*, no famoso *die Sprache spricht*, entrada como mendigo na *morada do ser*”. Aqui, Lévinas discute sobre Paul Celan e sobre a linguagem da poesia. Acredito que esta definição, que se refere justamente ao discurso poético, seja maravilhosa. Tanto por si só como por ser forjada em aberta antítese a uma famosa fórmula de Heidegger. A linguagem como “entrada como mendigo na morada do ser”, enquanto que

²¹ “Supomos à transcendência da linguagem uma relação que não é palavra empírica, mas responsabilidade, ou seja, também resignação diante do risco de um mal-entendido (como no amor — exceto quando não se ama mesmo — é preciso se resignar de não ser amado), do risco da falta e da recusa de comunicação [...]. A comunicação com outros só pode ser transcendente como vida perigosa, como um grande risco a se correr”. LÉVINAS, Emmanuel. *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza* [O contrário de ser ou além da essência]. Milano: Jaca Book, 1983, p. 151.

²² Cf. pelo menos: “O Dizer é comunicação, certo, mas enquanto condição de toda comunicação, enquanto exposição [...]. O sujeito do dizer se aproxima ao próximo exprimindo-se, expelindo-se (no sentido literal do termo) de qualquer lugar, não *habitando* mais, não pisando mais nenhum solo [...]. O Dizer, passividade mais passiva, não se separa da paciência e da dor; pode também se refugiar no Dito reencontrando ali, a partir da ferida, a carência em que a dor sobressai e, disso, o contato e o saber de uma dureza ou de uma brandura, de um calor ou de um frio, e, disso, a tematização. Por si só, o Dizer é o sentido da paciência e da dor; através o Dizer o sofrimento significa nas formas do *dar*, mesmo se, ao preço da significação, o sujeito corre o risco de sofrer sem razão”. LÉVINAS, Emmanuel. *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*. Op. Cit., p. 61-64.

²³ LÉVINAS, Emmanuel. *Nomi propri*. Op. Cit., p. 47.

para Heidegger a linguagem (da poesia) era, pelo contrário, o lugar onde gloriosamente se manifestava a luz do ser e os poetas eram por ele investidos do papel de “guardiões da linguagem”.²⁴ Aqui não há guardiões, apenas um mendigo desajeitado à porta. Estamos, portanto, numa realidade pré-reveladora, em que o que conta são a proximidade e a busca de uma resposta, o que Lévinas mais de uma vez chama de “ao outro”: “O poema vai em direção ao outro. Espera chegar até ele livre e vacante. A obra solitária do poeta, que cinzela a matéria preciosa das palavras, é o ato de *desentocar* um *cara a cara*. O poema se torna diálogo, e frequentemente diálogo apaixonado...”²⁵

Não é possível reduzir um discurso tão complexo a esta breve síntese. Espero, contudo, ter fornecido pelo menos uma ideia ou ter suscitado alguma curiosidade. Façamos agora dois exemplos de uma visão que, mesmo não sendo possível conduzi-la àquela que acabamos de citar, registra uma diferença sensível em relação às posições “clássicas” e às do século XX, que consideram a linguagem como ficção e humilhação. Exemplos de tal gênero podem ser encontrados na obra e no pensamento de dois narradores italianos. O primeiro deles é Antonio Tabucchi, do qual foi retirado o título deste ensaio: “Vozes trazidas por alguma coisa”. O texto “Vozes trazidas por alguma coisa, impossível dizer o quê”, foi publicado no livro de contos de 1991, *Anjo negro* (uma citação de Montale, poeta muito apreciado por Tabucchi).²⁶ No conto, o protagonista é um eu falante, ou monologante, que caminha pelas ruas de uma cidade sem nome. Em seu vagamundear escuta o que se diz ao redor. A escuta é como se fosse um jogo, um passatempo quase estetizante e conduzido do alto, da posição superior do escritor que consigo

²⁴ Lembremos somente este trecho: “O que mostra a experiência poética com a palavra quando o pensamento a pensa? [...] Deve-se dizer que ela se dá [...]. A palavra: a doadora. Mas o que dá a palavra? Segundo a experiência poética e de acordo com a tradição mais antiga do pensamento, a palavra dá: o ser”. HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad.: Márcia de Sá Cavalcante Schubak. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 150-151.

²⁵ LÉVINAS, Emmanuel. *Nomi propri*. Op. Cit., p. 48.

²⁶ TABUCCHI, Antonio. *Anjo negro*. Trad.: Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

mesmo pensa “mas vejamos o que dizem as pessoas”. Com o objetivo de encontrar, quem sabe, entre tantos discursos, o mote para dar vida a uma história e escrever um conto. Parte, portanto, de uma posição instrumental em relação aos discursos das pessoas: dois que brigam, duas mulheres que contam suas aventuras sentimentais etc., e ele ali pronto para escutar. Porém, este jogo que parece uma banal *flânerie* abre imprevistas e perigosas vertigens. E isso porque entre as muitas vozes que escuta chega-lhe uma que não é das pessoas que estão, propriamente, conversando. Num determinado momento, num bar — os bares são muito importantes na literatura italiana do século XX — irrompe o inesperado: entra uma voz que diz “*nunca consegui dizer-lhe antes, mas agora é preciso que você saiba*”.²⁷ Então se põe à procura de quem poderia ter lhe dito esta frase; e aos pedaços começa a surgir uma história anterior da qual nós não sabemos nada e da qual, ao final do conto, dominando o não dito, saberemos menos ainda. É a história de um certo Tadeus, uma pessoa má que teve uma história de amor com uma mulher, Isabel, e a decepcionou, feriu e até destruiu. E o responsável disso tudo, em certa medida, foi o eu. Na continuação do conto, há um segundo episódio, ambientado em outro bar, onde a voz que chega, “nasal e levemente irônica”,²⁸ diz, sobre o mistério do destino de Isabel e das reponsabilidades do eu narrante, que se trata de “*uma coisa que até você também pode descobrir, só precisa escutar ao redor do lugar mais alto da cidade*”.²⁹ O protagonista, então, dizendo para si mesmo “não foi minha culpa, eu de nada sabia”,³⁰ corre para este encontro misterioso “no fim da avenida perimetral, e aquele é o lugar mais alto da cidade, é ali que ele quer que você vá para que saiba”.³¹ Uma vez chegado ao ponto estabelecido, olha ao seu redor maravilhado, “mas realmente não há mais ninguém, está sozinho lá em cima, sente-se traído”.³² Naquele

²⁷ Idem, p. 17.

²⁸ Ibidem, p. 22.

²⁹ Ibidem, p. 23.

³⁰ Ibidem, p. 23.

³¹ Ibidem, p. 23.

³² Ibidem, p. 25.

momento inicia a chover e da torre, onde subiu, tocam os sinos das seis da tarde: ele é invadido por arrepios, por tremores, por vertigem e entende que não pode se dizer inocente: também ele foi, de algum modo, responsável pelo drama que Tadeus fez viver à mulher que o amava, e de quem causou a “perdição”.³³

Não me interessa muito a aventura, que grosseiramente resumi, mas sim o fato de que a voz estranha que irrompe no cotidiano — esta voz que leva a uma outra dimensão e recupera uma narrativa e um pedaço de vida — nasce, por assim dizer, na *couche* [camada] sonora instituída pela escuta das vozes dos outros. Ali, no exercício auditivo, no estar atento às palavras dos outros, irrompem o remoto, o passado, o estranho e a culpa. Tudo havia começado como um jogo, mas esse jogo se tornou trágico. E a passagem tornou-se possível (e é isso que importa para nós) por uma concepção — peço desculpas pela dupla negação — não negativa da linguagem. Enquanto Heidegger, por sua vez, teria dito que nos bares só se conversa e predomina o “se fala”, aqui essas conversas são uma espécie de húmus ou viveiro em que podem subitamente nascer plantas preciosas, tremendas ou trágicas. A dita conversa revela, então, um fundo duplamente inquietante e também, em termos levinassianos, a filigrana de uma relação com o outro que, no caso do conto de Tabucchi, coincide com a mulher vítima da crueldade de Tadeus.

O último exemplo é bem breve, mas tem alguma relevância porque mostra o que pensa sobre a linguagem Gianni Celati, um dos maiores narradores italianos contemporâneos. Em *Conversazioni del vento volatore* [Conversações do vento voador], de 2011, um livro de entrevistas, ensaios e intervenções várias, há (e, não de propósito, voltamos mais uma vez aos bares) uma passagem como esta: “Uma das atividades que eu fazia era ficar por tardes inteiras nos bares da zona rural e escutar o que diziam os fregueses. A todo momento escutava mencionarem histórias possíveis, e dali me parecia entender como nascem as narrativas”.³⁴ Mas não é tudo: “A outra coisa que me

³³ Ibidem, p. 21.

³⁴ CELATI, Gianni. *Conversazioni del vento volatore*. Macerata: Quodlibet, 2011, p. 75.

vinha em mente é a ideia de que nós vivemos dentro do ‘ouvir falar’ coletivo, ou seja, que, para nós, o mundo todo seja como que forrado pelo ‘ouvir dizer’”. O *ouvir dizer coletivo* não é mais percebido como incômodo como acontecia no início do século XX, quando era forte a desconfiança para com as conversas comuns ou, mais exatamente, o bate-papo. E Celati continua escrevendo: “O ‘ouvir dizer’ é como um alfinete: alguém me espeta com aquele alfinete e me leva a fazer perguntas para entender do que se está falando [...]”. O que liga os homens são as perguntas que os homens se fazem: não as afirmações, mas o pensamento interrogativo”.³⁵ Não é sem significado que as palavras que chegam ao eu do conto de Tabucchi sejam representadas por Tadeus com a seguinte semelhança: “A frase chegou de estalo até os seus ouvidos com a surpresa de uma ferida que dói de repente, uma agulha ou uma pua”.³⁶ *Alfinete, agulha, pua* — uma constelação figurativa comum em que as vozes dos outros são representadas com uma força quase invasiva e com uma espécie de potencialidade de penetração em relação ao eu.

Delineia-se, assim, uma visão da linguagem substancialmente diferente daquela testemunhada pelos textos dos quais partimos. Uma visão da linguagem marcada por uma perspectiva, em relação ao mundo e ao instrumento verbal, distante, tanto de qualquer quadro cruamente niilista quanto da abordagem um pouco retórica da oração dirigida por Luzi em *Vola alta, parola*. Para usar uma expressão cara a Celati (que é derivada de Zavattini)³⁷ vem à tona “a atenção relativa à *qualqueridade* da vida”,³⁸ e para suas formas linguísticas, mesmo aquelas aparentemente mais banais.

Tal passagem ou evolução da visão da linguagem nos textos literários segue, sob certos aspectos, em paralelo com a evolução do pensamento linguístico. Do plano da análise concentrado em unidades mínimas, em dados formais separados do sentido,

³⁵ Idem, p. 75-76.

³⁶ TABUCCHI, Antonio. *Anjo negro*. Op. Cit., p. 16.

³⁷ Trata-se do roteirista, escritor, poeta, pintor e cineasta Cesare Zavattini (1902-1989). [N. T.]

³⁸ CELATI, Gianni. *Conversazioni del vento volatore*. Op. Cit., p. 132.

em regras abstratas do sistema e em uma consideração limitada à palavra ou, no máximo, à frase ou enunciado, passamos a perceber unidades mais amplas, “assistemáticas” e efêmeras: os textos falados e escritos, o discurso em toda sua complexidade histórica e pragmática, a comunicação como ação concreta englobando na pesquisa fenômenos que a linguística do início do século XX não levava em consideração e dos quais não conseguia dar uma explicação convincente. De uma linguística do Dito a uma linguística do Dizer, para usar — pensando em nossos objetivos — a terminologia de Lévinas.

Nesta linha de pensamento, um precursor foi Émile Benveniste, especialmente com o ensaio de 1970, “O aparelho formal da enunciação”.³⁹ Seu objeto de estudo não é exatamente o enunciado, mas sim a enunciação: não um dado estático, mas uma realidade dinâmica. Ele afirma que no centro da pesquisa devem ser colocados a “conversão individual da língua em discurso”,⁴⁰ os modos em que o sentido toma forma em palavras e, então, a enunciação como um “processo em que o discurso, sob a forma de um diálogo, estabelece uma colaboração entre os indivíduos”.⁴¹ Se a linguística olha para língua como um fluir contínuo, é necessário — e é o que faz Benveniste — se dedicar, particularmente, aos fenômenos da língua viva ou em ação, como aqueles em que quem “se declara locutor e assume a língua, implanta o *outro* diante de si”.⁴² E assim os índices de pessoa (a relação *eu-tu*, sem esquecer o inquietante e efêmero estatuto da terceira pessoa) e de ostensão (tipo *este, aqui*), os elementos fáticos ou de conato e tudo o que comporta “a *acentuação da relação discursiva com o parceiro*, seja este real ou imaginado, individual ou coletivo”.⁴³

É significativa a convergência, por um lado completamente diferente, com as posições de Lévinas (a atenção pelo outro) assim

³⁹ BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. Trad.: Marco Antônio Escobar. Campinas (SP): Pontes, 1989, p. 81-90.

⁴⁰ Idem, p. 83.

⁴¹ Ibidem, p. 88-89.

⁴² Ibidem, p. 84.

⁴³ Ibidem, p. 86.

como é singular que Celati, quando, em *Fata Morgana* [Fada Morgana], inventa uma população primitiva,⁴⁴ dedique algumas páginas aos dêiticos (a categoria linguística em que se enquadram os fenômenos assinalados antes), ou mesmo ao que é necessário para indicar o *ego-hic-nunc* do discurso, a sua ancoragem à situação na fala e a sua reconstrução ficcional no texto escrito.

Em síntese, afirmou-se no pensamento linguístico dos últimos anos do século XX uma visão da linguagem mais dinâmica do que a do início do século e aberta a fenômenos pragmáticos e comunicativos, em que a relação com o outro se torna fundamental. Nisso tudo é possível também ver uma recuperação ou um inesperado retorno da grande tradição linguística alemã da primeira parte do século XIX (romântica e pré-romântica). A obra que, nesse sentido, deve ser lembrada é *Einleitung* [A diversidade das línguas], de 1836, de Wilhelm von Humboldt, um autor sobre o qual Heidegger se debruçou muito, direcionando-o, porém, para os objetivos do seu pensamento.⁴⁵ Para nós, muito mais simplesmente e em sintonia com a posição dada pela linguística mais recente, é importante destacar como para Humboldt a língua seja “algo de continuamente, em cada instante, transeunte”, como ela resida “no ato de seu produzir-se”,⁴⁶ e como “somente ao discurso enquanto tal” se deva “sempre

⁴⁴ CELATI, Gianni. *Fata Morgana*. Milano: Feltrinelli, 2005; cf. especialmente p. 105-106. Mas Celati, também na construção das suas narrativas, sempre foi especialmente sensível a esta dimensão da linguagem. Também reflete sobre isso em *Conversazioni del vento volatore*, Op. Cit., p. 43.

⁴⁵ Cf., por exemplo, a leitura de Humboldt feita em algumas páginas de *A caminho da linguagem*. Op. Cit.; em particular p. 190-199; uma interpretação voltada, contudo, para o “Dizer original”, p. 198; e de uma concepção da linguagem como “morada do Ser”, p. 208. Muito mais próxima à nossa perspectiva, a leitura de Maria-Elisabeth Conte, que isola, da construção teórica humboldtiana, dois pontos em particular: o princípio dialógico e a tese da prioridade do discurso. Cf. CONTE, Maria-Elisabeth. “Frammenti di pragmatica humboldtiana (1992)” [Fragmentos de pragmática humboldtiana (1992)]. In: CONTE, Maria-Elisabeth. *Vettori del testo. Pragmatica e semantica fra storia e innovazione* [Vetores do texto. Pragmática e semântica entre história e inovação]. F. Venier e D. Proietti (Org.). Roma: Carocci, 2010, p. 323-341.

⁴⁶ Em Humboldt “o falar enquanto atividade é o *prius* da língua”. Idem, p. 334. A este ponto pode-se ver, ainda, como existe mais de uma analogia entre Humboldt

pensar no verdadeiro e primeiro elemento em todas as pesquisas que pretendem penetrar na essência vivente da língua”.⁴⁷ Para Humboldt, a linguagem não é sequência de abstrações, instrumental convenção

e Benveniste. Se pensarmos também que Martin Buber retomou, em seus textos, o princípio dialógico de Humboldt e que, por sua vez, Buber é uma referência importante — mesmo se submetido à crítica e discussão a propósito do caráter recíproco Eu-Tu ao qual opõe a assimetria — da filosofia de Lévinas (cf., In: *Nomi propri*. Op. Cit., p. 21-43), dá vontade de dizer — mas é só um gracejo — que tudo volta. Entretanto, não é um gracejo afirmar que o século XX é percorrido por uma “corrente” de pensamento linguístico que, partindo de Humboldt e de outros autores alemães de sua época, aparece bem distinta tanto dos vários niilismos quanto das retóricas hiper-valorizadas da palavra. Ao que já foi dito, podemos juntar os nomes de Benvenuto Terracini e de Lubomír Doležel, com sua *Poetica occidentale. Tradizione e progresso* [Poética Ocidental. Tradição e progresso]. Einaudi: Torino, 1990. Sobre o “retorno a Humboldt”, cf. também VENIER, Federica. *La corrente di Humboldt* [A corrente de Humboldt]. Roma: Carocci, 2012, p. 68-78.

⁴⁷ Por mais que seja longo, o trecho relativo às citações mencionadas, deve ser citado por inteiro: “A língua, em sua essência real, é algo de continuamente, em cada instante, transeunte. Até a sua conservação por meio da escrita é sempre somente uma conservação incompleta e mumificada, que requer sempre, por sua vez, que se torne sensível à viva dicção. A própria língua não é uma obra (ἔργον), mas uma atividade (ἐνέργεια). Sua verdadeira definição não pode ser, por isso, genética. Ou seja, ela é o trabalho eternamente reiterado do espírito, cujo objetivo é tornar o som articulado capaz de expressar o pensamento. Em sentido estrito e imediato, esta é a definição do ato individual do falar; mas, num sentido verdadeiro e fundamental, é possível considerar língua somente, por assim dizer, a totalidade deste falar. Visto que, no caos disperso de palavras e regras que estamos habituados a chamar de língua, está presente apenas o único elemento produzido por aquele falar, e nunca em modo completo, necessitando também ele um novo trabalho para que seja reconhecido nele a natureza do falar vivente e para dar uma imagem verdadeira da língua vivente. Exatamente o que há de mais elevado e delicado não se deixa reconhecer naqueles elementos separados e pode ser percebido ou intuído somente na concatenação do discurso, o que é uma confirmação a mais de que a língua propriamente dita reside no ato de seu real produzir-se. E é somente no discurso enquanto tal que se deve sempre pensar como no verdadeiro e primeiro elemento em todas as pesquisas que pretendem penetrar na essência vivente da língua. A fragmentação em palavras e regras não é senão um morto artifício da análise científica”, HUMBOLDT, Wilhelm von, *La diversità delle lingue* [A diversidade das línguas]. Tradução e Introdução: D. Di Cesare (Org.). Prefácio de T. De Mauro, Roma-Bari: Laterza, 2000, p. 36.

comunicativa,⁴⁸ repertório de dados inertes, figura de solipsismo, mas atividade, *enéergheia*, força, diálogo (“todo o falar se baseia no diálogo”).⁴⁹ Os falantes estão imersos em um fluxo ou atmosfera verbal: no ar das palavras. O que é um indubitável enriquecimento da ideia de linguagem herdada pela tradição novecentista que, convencionalmente, em uma tentativa de simplificação, chamamos de niilista.

Nesta perspectiva, a linguagem nos aparece, retomando ainda Lévinas, não tanto na veste de *lógos apophantikós* — linguagem da verdade, enunciados sobre coisas certas, sistema de regras —, mas naquela de *lógos spermáthikós*: concreta relação interlocutória e, servindo-se de uma certa liberdade, difusão de esporos verbais, elementos geradores de novas relações. Mas sem qualquer ecumenismo ou suposta inerte pacificação. O corpo da linguagem é muitas vezes sulcado por feridas. Sobre sua pele agem (vimos antes) espetadas, puas, alfinetes. E, justamente aqui está, para esclarecer a segunda parte do título do nosso discurso, a frequente possibilidade da solidão da linguagem. Do que se trata? Para tentar esclarecer, talvez seja necessário enquadrar a nossa relação com a linguagem em um duplo plano. O primeiro é o do uso da linguagem que fazemos em diversas ocasiões e adotando suas diversas formas, registros e funções. O segundo é o do nosso pertencimento à linguagem: nunca é uma coisa só nossa, mas estamos nela querendo ou não, possuídos ou, no mínimo, intérpretes de uma partitura usada várias vezes e recebida como presente, ou melhor, em herança.

O elemento dominante no primeiro plano é — confirmam os estudiosos citados e alguns narradores citados — a relação, mas como “fulguração de instantes sem continuidade, que fogem a uma

⁴⁸ A concepção instrumental ainda está viva nas atuais tendências da filosofia analítica em um conúbio — um pouco perigoso — com a aspiração a um código cibernético e a uma linguagem formalizada.

⁴⁹ Também em *Über den Dualis* [Sobre Dualis], de 1827; a citação é tirada de CESARE, D. De. “Introduzione a W. von Humboldt” [Introdução a W. von Humboldt]. In: HUMBOLDT, Wilhelm von. *La diversità delle lingue*. Op. Cit., p. XLII.

existência ininterrupta e padronizada”.⁵⁰ A relação, exatamente para se conquistar alguma “significação como um pelo outro, sem assumir o outro a parte do um” e sem intenções hegemônicas, traz implícita e “supõe a possibilidade do puro não-senso invasivo e ameaçador da significação”.⁵¹ Como no amor, as palavras caem, em geral, no vazio ou nas armadilhas dos desentendimentos e dos equívocos. E a solidão aqui não é, com um fácil psicologismo, somente do sujeito falante, mas da própria linguagem que vê precipitar no nada suas possibilidades e dispersar suas riquezas. A este mesmo destino vai-se ao encontro na comunicação dominada por razões imperativas com o conseqüente triunfo das frases feitas, dos lugares comuns, do conformismo, dos discursos persuasivos da doxa. Sucumbem não só os que acham inaceitáveis situações semelhantes, mas também a linguagem que parece quase, diante de sua paródica e artificiosa duplicidade, se retirar a um desdenhoso eremitério. Igualmente, no caso da prática da escrita, quando se busca combinar palavras e fazer seguirem-se as linhas, estamos sozinhos com nossas obsessões, fantasmas ou imagens — sozinhos com uma linguagem que, mesmo que com todas as heranças que se traz consigo, vive a mesma solidão. E quando são abandonadas no mundo as coisas que escrevemos, elas estão sós sem sabermos nada — absolutamente nada — de seu destino: e aqui a solidão da linguagem é a de nossa linguagem, daquilo que usamos, inventamos ou desentocamos.

A solidão da linguagem nasce — poder-se-ia dizer — da deflagração de sua natureza dialógica. Para usar os termos de Humboldt, quando *Andere* (“dirigir-se a um outro”, “alocução”, “apóstrofo”) não é seguido de *Erwiderung* (“resposta”, “reação”). E isso acontece, avançando de distinção em distinção, ou por razões contextuais: quando prevalece o discurso imperativo e o diálogo se reduz a uma difícil pantomima, e quando é desconhecida, sendo desconhecido o horizonte em que cairão, a sorte de nossas palavras; ou por razões imanentes à própria função elocutiva: já foi dito que o diálogo padece de inevitáveis quedas (é uma das

⁵⁰ LÉVINAS, Emmanuel. *Nomi proprii*. Op. Cit., p. 33.

⁵¹ LÉVINAS, Emmanuel. *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*. Op. Cit., p. 64.

lições não secundárias de Lévinas em polêmica com Buber) tanto mais evidentes se pensarmos como é ingênuo acreditar que o fio linguístico que nos liga aos outros homens seja percorrido sempre por uma tensão elétrica.⁵²

Chega-se, assim, ao segundo plano — aquele relativo ao nosso pertencimento à linguagem e ao movimento em que ela nos envolve e transporta. Se aqui, paralelamente ao traço dominante no primeiro nível (a relação), elegemos como símbolo representativo, a *énérgheia* humboldtiana, não é possível deixar de refletir sobre alguns fatos.

O primeiro deles aqui representado pelo “acaso” ilustrado pelo conto de Tabucchi: as palavras — e é mais comum do que se pensa —

⁵² Foi dito tantas vezes, também aqui, que o elemento dialógico é ativo também no monólogo no quadro que Benveniste chamou de “enunciação, sui-reflexiva” (“O aparelho formal da enunciação”, *Problemas de linguística geral II*. Op. Cit., p. 88). Com desdobramento entre eu locutor e eu ouvinte e sua dramatização. Um esquema básico que inerva muitas obras primas literárias, como provou Mikhail Bakhtin em sua interpretação de Dostoiévski. Mas não podemos nos limitar a esta realização. Existe também um discurso endofásico, no qual “quem fala por si incorre na sanção social reservada aos loucos, aos desviantes”. Da mesma forma que existe um discurso interior que é “a sistematização em forma linguística do fluxo de consciência, daquela matéria magmática que espera para ser semioticamente organizada e segmentada dentro das malhas de um discurso: é uma espécie de constante nas mais diversas doutrinas religiosas que este fluxo ainda não formado [...] seja o inimigo a exorcizar, ou melhor, sujeito dentro das coações de um procedimento psico-verbal: e isto é afirmado de forma muito nítida no Evangelho, quando é criticado o escrúpulo pela contaminação externa; não é o que vem de fora que contamina, mas o que vem de dentro: ‘É o que sai do homem que o contamina. Uma vez que dentro do coração dos homens existem pensamentos maus, adúlteros, fornicções, homicídios, furtos, cobiças, malícias, fraudes, lascívia, mau-olhado, blasfêmia, soberba, estupidez. Todas estas coisas más saem de dentro do homem e o contaminam’ (Marcos 7, 20-23)”. Um murmúrio interior que é “um deixar espaço para a entropia, por assim dizer, de nossas forças e pulsões”, que encontra um terreno fecundo em contextos sociais e políticos hostis à individualidade e à autonomia da pessoa e, mais comumente, quando se quebra a ligação, pelas mais variadas razões (dos distúrbios psicológicos à desatenção para com o outro), com o próprio parceiro discursivo. As citações anteriores são tiradas das belíssimas páginas sobre a linguagem da interioridade reunidas em CARDONA, Giorgio R. *I linguaggi del sapere* [As linguagens do saber]. C. Bologna (Org.). Prefácio de Antonio Asor Rosa. Roma-Bari: Laterza, 2006; precisamente das p. 341, 362 e 363.

em geral nos “chegam” sem que estejamos conscientes, “trazidas por algo, não se sabe o quê”: sem paternidade. Exatamente sozinhas. E, às vezes, são estas as mais importantes.

Em segundo lugar, se as línguas são consideradas em termos de força e energia, não se pode esconder a possibilidade de desenvolverem fases, por assim dizer, entrópicas: que avancem na direção de uma anulação das diferenças e articulações internas e um sempre maior grau de desordem, dispersão e capacidade informativa: queda do sinal e energia degradada. Se “a existência das línguas é um meio muito simples, e universal, de enganar o nada”,⁵³ neste caso o nada começa a reclamar seus direitos. E aquela língua particular cai numa solidão em que, de si, olha somente o que resta dos louros de quem — muito materialmente — “venceu”. Tenho a consciência de que o que estou dizendo é muito impopular e talvez sem qualquer base científica. O pensamento predominante considera que as línguas se transformem e regenerem sozinhas com um mecanismo homeostático (aquele que se perde de um lado e se ganha do outro) e marca discursos deste tipo com o estigma do apocalíptico. Também deve ser verdade. Contudo, também é verdade que a *facies* da fase anterior ao processo entrópico de uma língua se torna uma espécie de fantasma: abandonado e entregue à solidão (basta pensar na quantidade de léxico em uso e bem compreendido pela maioria da população italiana cinquenta anos atrás, soe misterioso e escuro a todos os meus estudantes de hoje).

Por fim, um terceiro fato, bem documentado e sobre o qual também resistentes otimistas devem convir: as línguas morrem. Se “as mudanças da sociedade e das relações econômicas” não podem deixá-las intactas, refletindo as línguas culturas e ideias,⁵⁴ acontece também que muitas desaparecem a cada dia (calcula-se que a cada ano morram cerca de vinte e cinco línguas).⁵⁵ E este é o grau extremo

⁵³ HAGÈGE, Claude. *Morte e rinascita delle lingue. Diversità linguistica come patrimonio dell'umanità* [Morte e renascimento das línguas. Diversidade linguística como patrimônio da humanidade]. Milano: Feltrinelli, 2002, p. 13.

⁵⁴ Idem, p. 32.

⁵⁵ É a estimativa feita por Hagège na abertura do seu volume: p. 7. Dados mais recentes preveem que, das línguas no mundo hoje (entre 6 e 7 mil), quase a

da solidão. Deste risco somente as línguas dominantes — neste momento — podem se considerar isentas.

Minha conclusão é oferecer às dúvidas e questionamentos o esboço de uma situação um pouco paradoxal: a escrita literária é obrigada hoje a se mover entre dois extremos aparentemente inconciliáveis: de um lado a força, a riqueza, a capacidade de relação essencial da linguagem; do outro, visto que “não é totalmente ilegítimo tratar a língua como um ser vivo”,⁵⁶ o sentimento de sua solidão, envolvido naqueles riscos que cada ser vivo é obrigado a correr: a perda do sentido, o inútil dispêndio, o desperdício, a exibição do vazio e do falso. Uma condição a ser vivida sem atrasados niilismos de retorno e sem retóricas do poder criador das palavras, sem ilusões de “magníficos destinos e progressivos” e sem complacências estetizantes do macabro. Mas simplesmente refletindo sobre um fato. Que se falando, lendo ou escrevendo, nos sentimos sozinhos sobre a terra é porque estamos à escuta de uma outra solidão: a da linguagem.

(Tradução de Patricia Peterle)

metade irá desaparecer até o final deste século. Informações a esse propósito estão disponíveis no site: <<http://www.unesco.org/culture/languages-atlas/>>. Também online é possível ler, dedicado à glotodiversidade, o ensaio de Raffaele Simone, “Lingue — Lingue minacciate” [Línguas — Línguas ameaçadas]. In: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/lingue_\(Il-Libro-dell'Anno\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/lingue_(Il-Libro-dell'Anno)/>).

⁵⁶ HAGÈGE, Claude. Op. Cit., p. 21.

O ver ruinoso e o escutar residual em Gianni Celati

|| Patricia Peterle

Nunca foi fácil olhar-se ao espelho. Para fazer este gesto, é preciso antes de tudo a presença física de um olho e que este seja capaz e disponível para ver; isto é, confrontar-se com o que pensa ou espera ver, mas, sobretudo, com as coisas e detalhes inesperados e não previstos — mesmo além da própria visão.¹ O cenário não é,

¹ Significativa a este respeito é uma cena de Celati retirada do conto “Baratto”: “Subindo a escada em caracol que leva ao quarto de dormir, ele tira a camisa, no quarto se despe. E vendo-se ali completamente nu no espelho do armário, pensa: ‘Em que poderei pensar agora?’ Fica vacilante diante do espelho, mas nenhuma frase lhe vem em mente. Sobre a tábua de passar está um pequeno despertador elétrico, e Baratto observa os saltos do ponteiro dos segundos sem

portanto, o já previsto ou previsível, existe um em que muitas vezes devemos nos confrontar com uma suspensão e uma confluência de tempos, que podem até ter uma força evocativa. Os sinais, os resíduos flagrados podem ter a força de “clarões de imagens”, para retomar a expressão usada por Gianni Celati, da qual brotam pensamentos, histórias, recordações. Estes são momentos únicos, aberturas, infrações vitais, que suspendem no frenesi cotidiano o modo mecânico de ver e se relacionar com o externo, ou seja, com o que está diante de nós e ao qual, ao mesmo tempo, pertencemos. O laboratório artístico de Gianni Celati tem a tendência de acionar exatamente este processo de ver, que sempre requer uma distância, física ou não (“Basta pensar em quantas coisas não teriam sentido se devêssemos abolir nossas projeções imaginativas e reduzir tudo a conhecimento positivo”).² De fato, se de um lado uma paisagem ou um objeto qualquer se aproxima mais de nossos olhos e se torna menos visível, perdendo a nitidez original de detalhes e tornando-se uma massa ou, melhor dizendo, uma mancha — às vezes amorfa —, por outro lado, apenas com alguns tons de cor a mesma paisagem ou objeto, quando afastado, oferece maior capacidade imaginativa e compositiva que surge justamente por causa da distância. De fato, quando algo nos toca, em um instante muitas operações se cruzam, como, por exemplo, a afetividade, a reminiscência, o esquecimento e o devaneio.

A complementariedade aproximação-distanciamento potencializa, portanto, a percepção, o olhar atento aos detalhes mais diminutos, as coisas que à primeira vista são descartadas, é isto exatamente que Celati, um dos maiores narradores italianos

saber o que querem indicar a ele pessoalmente. Ainda se questiona um pouco, sempre vacilando, mas não lhe vem em mente nenhuma ideia. Então pega o pênis e pensa: ‘Fiquei sem pensamentos’”. CELATI, Gianni. *Quattro novelle sulle apparenze* [Quatro contos sobre aparências]. Milano: Feltrinelli, 1987, p. 12. Para uma análise mais aprofundada ver PETERLE, Patricia. “Potenza e sopravvivenza: Bartleby e Baratto” [Força e sobrevivência: Bartleby e Baratto]. In: *Krypton*. Università di Roma Tre, n. 2, 2013, p. 91-98.

² CELATI, Gianni. *Conversazioni del vento volatore* [Conversações do vento voador]. Macerata: Quodlibet, 2011, p. 105.

contemporâneos, privilegia. A distância, como afirmou o escritor em um encontro na Universidade de Trieste, em 2005, faz com que o processo de ver também venha à luz; não interessa apenas ver alguma coisa, mas, antes de tudo, o fato de que se veja o ver, que se olhe o olhar e, por fim, que se perceba o ato de perceber: “a exposição ao inesperado, ao fora, a uma situação contingente que se torna uma dimensão externa do inconsciente”.³ Ou ainda, “não o ‘como se vê’”, mas “como algo se apresenta à percepção”.⁴ Com estas palavras, Celati destaca não o resultado do que se vê ou foi visto, mas justamente o processo em ato. No fazer-se ver, há a possibilidade de uma cintilação indefinível e inexplicável, que pode nos abrir outros e novos caminhos ainda não percorridos. Os sinais colhidos pelo olho são inenarráveis, só é possível “dizer que existem e fazem parte de nossa imanência”.⁵ O termo “exploração” é uma palavra-chave do laboratório desse narrador-viandante, que nasce da experiência, do *aqui e agora*; exploração como tentativa de entender as sensações. A experiência está, portanto, ao centro de sua escrita, ela sempre já é outra coisa, porque a experiência em si, quando o evento cessa, não existe mais: o que resta são os resíduos que ela deixa como sinal do *aconteceu*. Tudo o que tem a ver com as percepções ou as reminiscências já está no limiar de uma terceira via: “A visão de um lugar certamente surge não como um discurso com respostas prontas, mas como um pensar-imaginar sobre como é feito o mundo”.⁶ Neste sentido, deve-se considerar também outro aspecto mencionado por Celati: não existem lugares ou coisas que vemos com olhos virgens ou neutros; mesmo que pareçam novos

³ Idem, p. 52: “O ritual de escrever prevê este efeito, como um afastamento das percepções, para subtrai-las à casualidade e levá-las à transparência do inteligível. Só nestes termos consigo escrever, e suporto pouco quem escreve como um reflexo de sua experiência pessoal ou da chamada realidade nua e crua, sem ver o processo ritual ao qual as palavras devem ser submetidas (métrica, ritmo, tonalidade de cor, distância focal)”.

⁴ Ibidem, p. 82.

⁵ Ibidem, p. 69.

⁶ Ibidem, p. 64.

naquele momento, trazemos dentro de nós expectativas, coisas que lemos, ouvimos dizer e imaginamos. Uma experiência que, por sua vez, é uma experiência outra da história, que implica em uma nova concepção de tempo (kairológica) e, conseqüentemente, também um relacionamento diferente com a linguagem (outra preocupação importante na trajetória desse escritor).

O escrever apresenta-se a Celati, assim como a fotografia a seu amigo e companheiro de viagem Luigi Ghirri, uma exploração do cotidiano, ou seja, uma particular atenção para com o “olhar”, um modo de arejar o pensamento, já que “estar no mundo quer dizer fazer projeções imaginativas e criar campos afetivos em tudo o que nos circunda”.⁷ Escavar, portanto, o mundo externo que se apresenta aos nossos olhos sem alfabetos determinados a priori: na verdade o gesto deles, seja o do escritor ou o do fotógrafo, é um gesto de escavar um alfabeto (talvez também mutável e plástico) que já existe, mas está quase sempre coberto e tornado ilegível pela pressa e pelo caminhar mecânico da contemporaneidade. Um alfabeto ruinoso e residual, feito de concreções das ações humanas e das ações da natureza, em que os símbolos não constituem por si só um significado, mas oferecem aberturas e fazem vibrar as atividades imaginativas. Como afirma Marco Belpoliti, a figura de Celati vai além da figura do escritor (e não só porque, de fato, foi além), ele seria um explorador para todos os efeitos. Além disso, seus interesses e sua pesquisa seriam dirigidos para um fora, um fora de nós, para a observação do mundo, como se deduz de seus vários contos e crônicas de viagem, como no conto “Dagli aeroporti” [Dos aeroportos]:

Quase correndo ao ar aberto, deixava atrás de si aquela casa que se tornara seu ambiente, não feito de muros e divisas, mas de imagens que tinha de si mesmo, as quais criavam um halo ao redor das coisas e a aparência de uma vida duradoura; então, a trilha não asfaltada e depois um terreno aberto, os campos cultivados, um cemitério rural abandonado, imediatamente eram outros lugares de

⁷ Ibidem, p. 105.

imagens, a variedade do mundo diante da qual sempre desejara tomar notas.⁸

Isto para Celati, sem dúvida, é um olhar antropológico (“a variedade do mundo”), como se anunciava desde o projeto da revista *Ali Babà*, pensado juntamente com Italo Calvino, Carlo Ginzburg, Enzo Melandri e Guido Neri.⁹ O início dos anos 1970 são de grande intercâmbio de ideias entre eles, há uma efervescência inicial, entretanto o projeto não foi levado adiante. Um dos textos programáticos da revista é justamente “Il bazar archeologico” [O bazar arqueológico], de Celati, publicado primeiramente em “Verri”, 12 de dezembro de 1975, e depois na coletânea *Finzioni occidentali* [Ficções ocidentais] (1986). Outro texto base do projeto é “O olhar do arqueólogo”, de Calvino, publicado no volume *Assunto encerrado*.¹⁰ Na nota que precede seu ensaio, Celati indica com precisão alguns pontos de seu laboratório poético, de seu olhar e, em consequência, de sua relação com o mundo:

Este artigo nasce de um projeto de revista elaborado entre 1970 e 1972 por mim, Calvino, Carlo Ginzburg, Enzo Melandri e Guido Neri. O projeto se referia a uma série de temas coligados em torno do núcleo dos traços, dos resíduos, dos fragmentos de ordem invisíveis ao quais se chega por uma via que nada tem a ver com os critérios de evidência, nem com o conhecimento sistemático do objeto de estudo.

⁸ CELATI, Gianni. “Dagli aeroporti”. In: *Romanzi, cronache e racconti* [Romances, crônicas e contos]. Marco Belpoliti e Nunziata Palmieri (Org.). Milano: Mondadori, “I Meridiani”, 2016, p. 790-791.

⁹ BARENGHI, Mario; BELPOLITI, Marco (Org.). *Ali Babà. Progetto di una rivista 1968-1972*. Riga 14, Milano: Marcos y Marcos, 1998.

¹⁰ CALVINO, Italo. *Assunto encerrado. Discursos sobre literatura e sociedade*. Trad.: Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. A introdução do ensaio de Calvino diz: “De 1972. Inédito. Proposta de texto programático para uma revista que nunca chegou a ser feita, projetada com Gianni Celati, Guido Neri, Carlo Ginzburg e outros amigos. O texto integrava os materiais preparatórios a serem submetidos à discussão comum e refletia em parte argumentos em que havíamos descoberto estar de acordo, e em parte minhas orientações pessoais”, p. 312.

E é a região da arqueologia, ou do avesso da história, onde muitas disciplinas [...] nos pareciam encontrar um terreno comum.¹¹

O olhar de Celati vai em direção à porosidade das coisas, ou seja, é uma tessitura não lisa, também composta por variações; uma composição que se produz também por um processo de decomposição. A atenção desse escritor, interessado nos detalhes das coisas, cai — e não poderia ser de outra forma — sobre fragmentos, vestígios, resíduos. Nesse gesto de ver é impossível haver a priori uma expectativa clara do que se pode encontrar, ao contrário, delinea-se um exercício cujo percurso pode ser dado apenas pela sua execução. É algo, portanto, que se produz internamente ao próprio ato. De fato, no trecho citado acima, a “evidência” é descartada, bem como o “conhecimento sistemático”, o qual não permite a seleção de uma peça que não tenha a “forma certa”, deixando no esquecimento tantas outras peças, talvez até mais importantes. O gesto de Celati se revela desse modo uma verdadeira força: ele é um colecionador como Benjamin, que ao preferir a porosidade ao liso, os vestígios às evidências imediatas, desativa e torna inoperante um modo de proceder, abrindo-o ao novo e possível: “a maestria não coincide com a perfeição formal, mas sim com a conservação da potência no ato, salvação da imperfeição na forma perfeita”.¹²

O trecho já citado, retirado de “Dagli aeroporti”, conto presente no volume *Narratori delle pianure* [Narradores das planícies] (1985)¹³

¹¹ CELATI, Gianni. “Nota a ‘Il bazar archeologico’” [Nota a “O bazar arqueológico”]. In: *Finzioni occidentali: fabulazione, comicità e scrittura* [Ficções ocidentais: fabulação, comicidade e escrita]. Torino: Einaudi, 1980, p. 225-227.

¹² AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Trad.: Patricia Peterle e Andrea Santurbano. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 13.

¹³ Italo Calvino, em 1984, assim falava deste volume composto por 30 contos que dialogam com a tradição italiana e com a figura do narrador oral tratada por Walter Benjamin: “Depois de vários anos de silêncio, Celati retorna agora com um livro que tem em seu centro a representação do mundo visível, e mais ainda, uma aceitação interior da paisagem cotidiana no que menos pareceria estimular a imaginação”. In: CELATI, Gianni. *Romanzi, cronache e racconti*. Op. Cit., p. 1751.

e escrito anos depois de “Il bazar archeologico”, traz indicações não diferentes de imagens que podem se abrir a outras imagens — aqui, mais uma vez, evidencia-se um descarte do evidente; e, sobretudo, um termo que aparece várias vezes neste volume, “aparência”, dois anos depois ocupará um lugar de absoluto relevo, ou seja, o de título, *Quattro novelle sulle apparenze* [Quatro novelas sobre aparências], que mais uma vez destaca e problematiza o ‘ver’ e a relação com o externo.

Em outra passagem de “Dagli aeroporti”, que vem um pouco antes da já citada, o personagem (cujo nome nunca é dado, como em outros trechos do livro) fala com os azulejos da cozinha: “Eu dizia aos azulejos: ‘Eu não sou o seu patrão, mesmo se são meus olhos que os olham. E é inútil que vocês venham todas as manhãs sacudindo o rabo como objetos familiares, porque nossos caminhos são bem diferentes’”.¹⁴ Ou ainda, em “Storia di un apprendistato” [História de um aprendiz], a voz narrante se interroga e afirma: “o que é a vida: uma trama de relações cerimoniais para manter unido algo de inconsistente”.¹⁵ É, portanto, dentro desta trama que a escrita de Celati opera, não podendo evitar se deparar com as problemáticas da linguagem e da palavra que marcaram todo o século XX literário e filosófico;¹⁶ aliás, seria possível dizer que o gesto de observar o mundo e seus detalhes mais diminutos põe em jogo o conflito da linguagem com sua capacidade de exprimir o que se vê e se percebe (as sensações). Também por isso, o texto de Celati pode parecer uma forma informe ou, se quisermos, um resíduo ruinoso. Não é por acaso que algumas de suas referências sejam Calvino (mesmo se, talvez, às vezes demasiado cartesiano), Manganelli, Wittgenstein, Vico, Leopardi, Heidegger.

A este propósito é interessante retomar a correspondência que Celati tem com Calvino por ocasião da publicação de seu primeiro livro, *Comiche* [Cômicas] (1971). Calvino, além de

¹⁴ Idem, p. 791.

¹⁵ Ibidem, p. 762.

¹⁶ Devemos lembrar que nos anos 1980 Celati se dedica ao estudo de textos de Wittgenstein.

comparar o mundo de Celati com o de Klee, afirma que a paisagem de Celati se assemelha a um desenho infantil, em que as coisas aparecem e desaparecem em um fundo intercambiável entre escola, manicômio e hotel de praia.¹⁷ Mas nesse “quadrinho” o autor das *Comiche* não se reconhece e por isso, até pela amizade que os liga, responde a Calvino, que entre outras coisas ele o havia estimulado a fazer uma reflexão sobre si mesmo: “nada me interessa como a disputa”. O uso do termo “disputa” é mais do que emblemático. De fato, Celati mira nos momentos de crise, em que se está a ponto de perder todo o controle ou possibilidade de subterfúgios. Ele continua a resposta dizendo que está atento a “quando todos brigam, tudo explode, desmorona, os papéis se confundem, o mundo se mostra como é, ou seja, histérico e paranóico”. Outro aspecto que o impressiona é a aproximação que Calvino tem com a infância, e que Celati inverte e potencializa quando declara vê-la como capacidade criativa, como Benjamin; de fato, a infância não significa aqui uma adaptação ao mundo dos adultos, um momento de “modelar” a criança, mas um momento de “carências”, ou seja, de aberturas, descobertas e liberdade. A língua da infância é uma “língua de pura carência”, mas em si é plena de força. Esta visão não vem de teorias ou especulações, como afirma o próprio Celati em sua resposta, vem do corpo a corpo, em suma, da experiência vivida quando ensinava em uma escola rural:

¹⁷ Lembremos das últimas produções deles, o *Palomar* de Calvino, cartesiano por natureza, e o perambular de Celati em *Verso la foce* [Em direção à foz]. Apesar de suas diferentes posições, como afirma Calvino na entrevista a Camon “Revistas ou coisas assim, fala-se de vez em quando, fazem-se projetos. Com Gianni Celati, sobretudo, que é uma espécie de vulcão de ideias, o amigo com quem a troca de ideias é mais vigorosa”. In: CAMON, Ferdinando. *Il mestiere di scrittore* [A profissão do escritor]. Milano: Garzanti, 1973, p. 191. Para entender melhor a intensa relação e as diferentes posições do olhar de Calvino e Celati, indico RIZZANTE, Massimo. *Il geografo e il viaggiatore. Variazioni su I. Calvino e G. Celati* [O geógrafo e o viajante. Variações sobre Italo Calvino e Gianni Celati]. Pavia: Effigie, 2007. Lembremos que Rizzante, nesta obra, também faz referência ao ensaio de José Bergamín, *La decadenza dell'analfabetismo* [A decadência do analfabetismo], que será citado mais adiante.

Os garotos escreviam no italiano deles, em sua hábil (pois era fruto de uma experiência já secular) adaptação do italiano, com uma capacidade de ironia e de tensão que me espantavam; não era infantilismo; seus equívocos eram, desejados ou não, obras primas de contestação. O professor de italiano intervinha corrigindo exatamente onde o efeito era mais agradavelmente anárquico, onde a frase seguia a curva da fala, onde a frase se alongava extraordinariamente por uma espécie de incontinência fabulatória; onde as elipses saltavam necessidades que o italiano escrito conserva como formas atrofiadas. A desadaptação da língua é desadaptação ao mundo escrito-paranóico-verbo delirante.¹⁸

Diante dos textos dos alunos, o professor de escola de primeiro grau ficava espantado não por um suposto caráter infantil, mas pela plasticidade com que se relacionavam com a linguagem. Um rasgão no correto que logo era remendado pelo professor de italiano, interrompendo assim um possível ritmo outro que era imediatamente atrofiado. A “desadaptação” não é vista como um valor absolutamente negativo, mas como um valor que em sua negatividade estimula uma positividade encoberta: por isso, Celati está do lado da disputa, do bafafá. A ideia de um fio linear é suspensa por ele, é o bazar que lhe interessa, e este só passa a ser possível por meio de uma confusão, do mesmo modo que a lógica pode ser alógica. Interessa-lhe, portanto, aquele fio delgado, não sistemático, que liga a voz à escrita, como afirma em um texto dedicado a Vittorio Imbriani: “a escrita começa com rabiscos quando somos crianças, e é obrigatoriamente destinada a terminar em um rabisco”.¹⁹ O que Celati coloca em cena é justamente aquilo que é intrínseco ao rabiscar, ao gesto que traça sinais a “esmo” em uma folha, naquele tipo de estado de embriaguez que é inerente às crianças. Neste seu discurso, sempre entrelaçado de ironia, Celati coloca em dúvida o

¹⁸ CELATI, Gianni. *Repubblica*, 03/10/2008. Disponível em: <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/10/03/caro-calvino-non-mi-hai-capito.html>>.

¹⁹ CELATI, Gianni. *Studi di affezione per amici e altri* [Estudos de afeição por amigos e outros]. Macerata: Quodlibet, 2016, p. 147.

caráter racionalista, visando, em suas observações, a *qualqueridade* e o ouvir dizer.

Essa visão da infância e sua relação com a escrita não estão muito distantes do que em uma conferência bem conhecida, pronunciada nos anos 1930, o espanhol José Bergamín chamou de “decadência do analfabetismo”. O ponto central de seu discurso é o conceito de “letras como perturbadoras da vida e do pensamento: como inimigas da verdadeira cultura”.²⁰ Bergamín destaca, a propósito da decadência do analfabetismo e de suas consequências, a letra como algo redutivo e a ordem alfabética como algo falso, que em sua atenção para a organização — o termo ordem não é casual — deixa de lado tantas outras coisas. A letra, também expressão de poder, teria, em poucas palavras, a presunção de poder dar conta de um mundo que por si só é irrepresentável em sua totalidade, fugindo a qualquer tentativa de apreensão:

perseguir o analfabetismo é perseguir rasteiramente o pensamento: persegui-lo por seu rastro, luminosamente poético, na palavra. As consequências literais desta perseguição são a morte do pensamento; e um povo, como um homem, só existe mais quando pensa, que é quando acredita que joga.²¹

Como consequência, o poeta e ensaísta espanhol afirma um pouco mais adiante: “A decadência do analfabetismo é, simplesmente, a decadência da poesia”.²² E de sua parte, Celati afirma, sempre em “Dagli aeroporti”: “Talvez só perdendo algumas formas de sensibilidades tornemo-nos racionais”.²³ E aqui voltamos à resposta de Celati a Calvino, a propósito de sua experiência de professor e, sobretudo, de como se aprende a escrever (tema ao qual voltará várias vezes), não apenas à imagem do rabisco que permeia

²⁰ BERGAMÍN, José. *La importancia del demonio* [A importância do demônio]. Madrid: Ediciones Siruela, 2006, p. 10.

²¹ Idem.

²² Ibidem, p. 51.

²³ CELATI, Gianni. *Romanzi, cronache e racconti*. Op. Cit., p. 792.

todo o ensaio “Imbriani, il favolare, l’ingenuità e lo scarabocchio” [Imbriani, o fabular, a ingenuidade e o rabisco]: rabisco como um desenho geralmente mal feito, sem delineamentos, sem uma forma precisa — ao contrário da letra —, que, no entanto, exatamente aqui assume sua força, na desagregação, no ir além de um único e preciso significado. A mão que desenha o rabisco é semelhante àquela citada por Dante: “o artista / que tem o hábito da arte tem mão que treme” (*Paraíso* XIII, 77-78). São justamente a porosidade, os resíduos e principalmente as tensões, que marcam o campo do artista e seu gesto. O tremer da mão torna-se assim outra possível abertura, dada pelo vacilar, pelo balbucio, por um saber-não-saber, por uma matéria que é ao mesmo tempo informe e imaterial.²⁴

As palavras são muito pouco,
o silêncio é muito mais.
Quando calamos parece
que dizemos a verdade.

Raízes, diz o ditado,
são mais profundas que o ar
e não se podem ouvir.²⁵

As palavras, em certo sentido, podem ser comparadas a um desenho preciso, evidentemente, diferente de um rabisco. Neste poema de Bergamín, retirado de *Duendecitos y Coplas* [Duendezinhos e Coplas] (1963), as palavras não valem tanto por si, como se lê desde o primeiro verso, sendo muito mais no vazio, naquele espaço a que elas não têm acesso, que reside a sua força, isto é, no silêncio. A verdade somente é possível em uma espécie de silenciosa pluralidade, dita quando se cala — só assim tudo pode ser dito. Na segunda estrofe há um significativo paralelismo: ar, solo, raiz. Como imaginar uma raiz mais profunda do que o ar?

²⁴ AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Op. Cit., p. 13. Ver também do mesmo autor *Infância e história: destruição da experiência da história*. Trad.: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

²⁵ BERGAMÍN, José. *Poesias completas I*. Madrid-Valencia: Editorial Pré-Textos, 2008, p. 206.

As raízes rizomáticas se espalham como o ar, se misturam a outras raízes. Aqui, talvez, Bergamín desvele a descentralização, o deslocamento e, enfim, o não se deterem das palavras nelas mesmas e, conseqüentemente, um movimento inerente à própria linguagem. Aqui está em jogo, como em Celati — o bafafá ou a língua carente —, uma realidade vista como heterogênea, latente; e é exatamente nesse sentido que as palavras, assim como o que vemos, podem nos ensinar a escutar, ou melhor, a nos colocarmos à escuta: “As palavras são palavras” e “Ao dizer como ao calar / Cabe um só sentido / Que é ensinar-te a escutar”.²⁶ De modo que não é uma simples coincidência o fato de que o “Fondo Libraio Gianni Celati”, doado em 2012 à Biblioteca Panizzi de Reggio Emilia, conserve um exemplar da *Decadenza* [Decadência] de Bergamín, publicado pela Rusconi em 1972, com prefácio de Giorgio Agamben.

Voltando ao ensaio sobre Imbriani, encontramos outra definição de rabisco, interessante para a economia de nosso discurso: “O rabisco talvez seja o sonho de uma desarticulação total e sinuosa das palavras, que bloqueie seu significado demasiado invasivo, levando-as para a pura garatuja, para um despretenso *doodle* de sons”.²⁷

Palavras sinuosas, que na desordem, no caótico — um rabisco sempre é uma falta de ordem linear e lógica — encontram sua força expressiva. Não por acaso, outro trecho da resposta de Celati a Calvino soa assim: “Eis o falar natural; o falar sem saber o que significa o que se diz”. O personagem do conto já várias vezes citado, “Dagli aeroporti”, ocupa um papel de destaque no presente discurso, uma vez que se trata de um “cientista” que “fazia tudo se encaixar no final, graças à precisão dos termos usados”.²⁸ Depois de muitos anos vividos na América do Norte, este protagonista decide voltar ao continente de origem, mas no final, o lugar onde se sente mais

²⁶ BERGAMÍN, José. Idem, p. 242. O poema completo: “As palavras são palavras / Quando dizem, porque dizem, / Quando calam, porque calam. // Ao dizer como ao calar / Cabe um só sentido / Que é ensinar-te a escutar / Com esse ‘terceiro ouvido’ / Que não te podem tirar. // O tempo avaro guarda / O ouro dos silêncios / Para cunhá-lo em palavras”.

²⁷ CELATI, Gianni. *Studi di affezione per amici e altri*. Op. Cit., p. 128-129.

²⁸ CELATI, Gianni. *Romanzi, cronache e racconti*. Op. Cit., p. 789.

à vontade é no aeroporto. Um não-lugar, para recordar Marc Augé, sobretudo para alguém que já não tem uma língua própria.

Assim se inicia o breve conto:

Há muito tempo já não tinha uma língua própria com que falar e escrever. Um trabalho desenvolvido unicamente com palavras técnicas de uma língua estrangeira, em um continente onde nunca conseguira entender bem o que os outros lhe diziam, criara a paisagem definitiva de seu rosto e a música lenta de sua voz. Já que ficara no mundo mais tempo do que uma pessoa com quem dividira suas viagens e sua vida, um dia resolvera voltar ao próprio continente de origem, ficando à vontade sobretudo nos aeroportos, onde finalmente parecia-lhe estar em companhia de outros com as mesmas metas.²⁹

Os deslocamentos e as experiências vividas por esse personagem ao voltar para casa disparam todo um processo de estranhamento, aliás, de desambientação, que acontece paralelamente a algumas mudanças de percepção do mundo externo. De fato, é a partir de sentir-se estranho — desfamiliarizado — que ele, que declara não ter uma “língua própria”, começa a ver o mundo sob outra perspectiva. Tendo voltado ao seu país de origem, e perdido o olfato, começa a pensar nos cheiros, nos perfumes, a imaginá-los; percebe que aquilo que se lhe apresenta à primeira vista como limites, se torna um percurso outro e possível, uma “estrada, traçada somente por sua infinita incapacidade de fazer outras coisas”.³⁰ Também começa a perder os outros sentidos, e quando já está um pouco surdo, “o sistema dos nomes dados às coisas parecia-lhe um grande delírio abstrato”,³¹ ou seja, um absurdo, algo de incongruente.

Todos os nomes dados pelos homens às coisas, aos lugares, às ervas, aos modos de viver e de sentir, tudo o que para ele representava a Triste História, era nada mais do que

²⁹ Idem, p. 789.

³⁰ Ibidem, p. 792.

³¹ Ibidem, p. 793.

uma pequeníssima inconstância; e ridículos os pequenos falsários como ele, falsários científicos modernos, que buscavam uma pequena constância fantástica pela abstração dos nomes dados às coisas: os nomes novos, os nomes técnicos, os nomes de lugares que todos citam como se fosse algo de preciso, os adjetivos, os advérbios. Somente os verbos lhe pareciam bastante rigorosos, mesmo pensando nas estrelas.³²

Agora, em sua surdez, o personagem prefere se fiar nos acentos, nas entonações, em suma, nas inflexões de uma oralidade, ou seja, no puro ouvir dizer, em um cantar mutável de situações. Não existe mais uma língua que permita ler a realidade: o mundo que se abriu e que oferece tantas outras aberturas e dobras é possível somente no momento em que ele perdeu sua língua e se entrega ao cantar da pluralidade, dos cochichos, dos barulhos, isto é, ao infinito vozerio. O perambular por lojas e bares desse personagem, exposto aos vários fragmentos de língua, é uma experiência cultivada também pelo próprio Celati (*Narratori delle pianure* e *Verso la foce* nasceram assim),³³ feita primeiramente com alguns fotógrafos, entre eles Ghirri, e depois sozinho. Como conta na entrevista a Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa, era comum se enfiar nos bares, ficar escutando — gesto que requer disposição —³⁴ e tomar notas.³⁵ O que emerge

³² Ibidem, p. 792-793.

³³ Não se pode deixar de lembrar do filme *Strada provinciale delle anime* [Estrada vicinal das almas] (1991), feito por um convite da Rai3. Uma viagem íntima, lugares, amigos e parentes, até a foz do Pó. Um documentário-diário, pleno de memória e revisitações.

³⁴ Cf. TABUCCHI, Antonio. “Voci sperdute fatte racconto. Il nuovo libro di Gianni Celati” [Vozes perdidas feitas narrativa. O novo livro de Gianni Celati]. In: *Il manifesto*, 22 de junho de 1985; NANCY, Jean-Luc. *À Escuta*. Trad.: Fernanda Brandão. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

³⁵ E a propósito de como nasceu *Narratori*, afirma: “*Narratori* era um experimento do gênero: partir de ‘fatos da vida’ e usá-los como material imaginativo, ficando dentro das regras de troca nas narrativas cotidianas [...]. Eu escrevia sem me perguntar como iria terminar uma história, e se em meia hora não ia bem a jogava fora. Assim, em um mês escrevi trinta contos, tipo aqueles duocentistas do *Novellino* [...]. Mais frequentemente sentia a naturalidade da narrativa que

são, portanto, retalhos de vida, ruínas de experiências passadas e do imaginário coletivo, que afloram no e do “ouvir dizer”; resíduos de percursos, um contínuo relatar de histórias, escolhas que nos questionam e nos permitem imaginar e fantasiar, porque, como nos diz afinal Celati, “estar no mundo quer dizer estar com os outros do início ao fim”³⁶.

(Tradução de Francisco Degani)

surge como uma série de automatismos, de modo simples, quase sozinho”. In: CELATI, Gianni. *Conversazione del vento volatore*. Op. Cit., p. 127.

³⁶ CELATI, Gianni. *Conversazione del vento volatore*. Op. Cit., p. 77.

“Onde de seu sol / o lagarto morre”.
Nas periferias da existência
com Silvio D’Arzo

|| Fabio Pierangeli

Seria permitido, esmagados pelo cansaço de viver, depois de décadas de uma existência de dificuldades levada religiosamente, irmos embora um pouco antes, com o consentimento da Igreja? Permitirá o Senhor caridoso, se realmente tem um olhar de amor para com suas criaturas sofredoras, a ação suicida, justificada pela dureza insuportável dos anos da velhice? Uma pergunta vibrante, de alguma forma persuasiva, já que colocada de baixo, pelo cansaço real, humilde, da velhinha de uma aldeia dos Apeninos, sem violência antagônica e blasfemadora ou justificativas filosóficas de professores ou intelectuais. Um desses é o genial matemático

Giuseppe Bertola, protagonista de *Passo d'addio* [Passo de adeus], romance de Giovanni Arpino, que pede repetidamente aos seus familiares e, sobretudo ao seu melhor aluno para lhe presentear com a doce morte. Perturbado e duvidoso, o jovem evita tomar uma decisão, enquanto será uma irrequieta garota, apaixonada intelectualmente pelo professor ancião, a satisfazer seu desejo de doente incurável, obrigado à enfermidade total. A velha, naturalmente católica, inserida em uma tradição bem precisa de aldeia, só pode fazer esta pergunta às autoridades religiosas de sua vila, ao representante de Deus naquela terra inóspita.

Se o pároco de Georges Bernanos, no final de sua vida sofrida, pode gritar “tudo é graça”,¹ o pároco de Silvio D'Arzo, num contexto bem menos heroico, o do célebre conto “Casa d'altri” [Casa de outros], se rende diante do reconhecimento (anestesiado na oportuna toca da monotonia de uma aldeia perdida) de um enigma angustiante, ligado à presença inevitável do sofrimento na vida humana que se expressa naquela pergunta, colocada por sua beata anciã, a velhinha lavadeira. Não há respostas de caráter existencial, tampouco teológicas, quando os fatos colocam diante dele, depois de tantos anos de hábitos feitos por ritos e liturgias, o semblante da dor em forma de um esforço desumano. Seria a ocasião, mesmo na dificuldade, para redescobrir a prece autêntica: em vez disso, o homem decide não se deixar questionar pela realidade que o chama naquela aldeia perdida dos Apeninos emilianos, inóspita figuração atemporal de um desconforto.

Apesar de sua formulação, de alguma forma contra a criação, essa pergunta remete os eventos a um nível sagrado, quando não sublime, com relação à indolência do hábito resignado. Nesse sentido, o conto mais famoso de Silvio D'Arzo e grande parte de sua inspiração se inserem com extrema pertinência no âmbito de uma literatura que se interroga sobre o fim, sobre o destino, sobre os resíduos do humano, por força daquela pergunta sobre a doce morte que contém tantas outras, apesar de ser proferida por um personagem periférico e de alguma forma insignificante, como a velhinha do conto.

¹ Trata-se do pároco do romance *Diário de um pároco de aldeia*, do escritor francês Georges Bernanos (1888-1948).

A própria biografia de D'Arzo, pseudônimo de Ezio Comparoni, se desenvolve desde o início no limite extremo pela condição de filho de pai desconhecido, nascido na Reggio Emilia, em 1920, de Rosalinda Comparoni. A partir desse contexto, das condições econômicas desfavorecidas, parcialmente compensadas pela intensa relação com sua mãe, resultam, transformados em personagens com perfis muito diferentes, os temas profundos da orfandade e da estranheza, magistralmente descritos pelo sintagma “casa dos outros” com diversos sinônimos, espalhados em uma obra narrativa na qual coexistem o reconhecimento, em formas próximas ao existencialismo,² de uma presença superior, de caráter divino, e este sentimento de hostilidade, de não identidade.

Anna Luce Lenzi lembra o rigoroso motivo autobiográfico que desencadeia a narrativa:

Além disso, o componente autobiográfico de “Casa d'altri” não foi até agora esclarecido concretamente. Sabe-se qual era o caráter, fechado e zelosamente reservado, de D'Arzo: entretanto, pela amizade fraterna de Canzio Dasioli foi possível ter uma revelação muito importante para entender a essência autobiográfica do conto: “Você deve ter entendido que é a história autobiográfica de minha mãe”, foi o que Comparoni disse ao amigo depois dele ter lido “Casa d'altri”.

² Leia-se, a propósito, o convincente ensaio de Alberto Bertoni, “Verso l'opera mondo. Per un'introduzione a Silvio D'Arzo” [Em direção à obra mundo. Para uma introdução a Silvio D'Arzo]. In: D'ARZO, Silvio. *Opere* [Obras]. Parma: M.U.P., 2003, p. VII-XXIV. Transcrevo o início do ensaio: “Não há dúvidas de que convivem em Silvio D'Arzo, antes de tudo, uma matriz existencialista e uma religiosa”. No que diz respeito à matriz religiosa, o atento estudioso cita os laços, por meio dos amigos da Reggio Emilia, especialmente com Giannino Degani que amorosamente reuniu as obras inéditas quando da morte de seu amigo, com um “Newman e um Marcel, quase um existencialismo católico. Por outro lado, digam ou não, não são poucos os personagens de D'Arzo que conduzem seu processo de formação entre as polaridades da incapacidade e da obediência às regras, da vida reduzida à coisa e do grau necessário de pureza a salvaguardar”. Arquétipo de todos os trabalhos posteriores é a intensa monografia de LENZI, Anna Luce. *Silvio D'Arzo (“una vita letteraria”)* [Silvio D'Arzo (“uma vida literária”)]. Reggio Emilia: Tipografia emiliana, 1977.

A declaração, que naquele momento surpreendeu o próprio Dasioli, pode ser naturalmente entendida com reservas: bem distante da crônica, tal “história” não era mais do que uma história “possível” e, no que diz respeito à representação artística, o ponto de partida, a inspiração, fruto de uma longa e dolorosa reflexão sobre as preocupações causadas no filho por algumas afirmações da mãe. Ela, de fato, na insatisfação da vida miserável que sempre vivera, muitas vezes dizia, talvez sem dar muita importância às suas palavras, que “se não fosse pecado”, “se não se fosse para o inferno”, a única solução seria parar de viver.³

Um trecho comovente, em que a interrogação, envolvendo a esfera biográfica, dirige-se ao zelo religioso da mãe, sempre tolerado de bom humor por Ezio, mas aparentemente incapaz de fornecer respostas diante de tão alta e ardente intensidade.

Como pede uma explicação, a interrupção tão precoce da vida do promissor escritor promissor, aos 32 anos. D’Arzo pertence à geração de Pasolini, Calvino, Testori, Pomilio. É como se Pasolini, assassinado ainda jovem, com 53 anos, tivesse parado nas *Cinzas de Gramsci* e Calvino em seus primeiros contos, na *Trilha dos ninhos de aranha*, escrevendo *O Visconde partido ao meio* (que talvez fosse publicado póstumo, como aconteceu com o jovem Comparoni com “Casa d’altri”). Quem sabe quantas outras obras-primas uma vida truncada pela doença poderia ter-nos dado, além das obras, publicadas e inéditas que perfazem, na louvável coletânea completa da editora universitária de Parma, novecentas densas páginas.

A preocupação com a morte precoce, presente em Comparoni, com o avanço da doença. Segue um testemunho incisivo de Romano Spattini (aluno do professor Comparoni em 1948-1949 no Instituto Técnico Angelo Secchi):

³ LENZI, Anna Luce. *Silvio D’Arzo (“una vita letteraria”)*. Op. Cit., p. 72. Lenzi ainda escreve sutilmente sobre a questão religiosa, com relação, desta vez, aos leitores do conto: “Se não é de todo convincente inseri-lo no âmbito ‘da escassa literatura religiosa italiana’, no entanto, não há dúvida de que ele, como diz Geno Pampaloni, ‘consegue nos dar a sensação vertiginosa, insondável e [...] meta-histórica da dimensão espiritual do homem’”. Idem. Op. Cit., p. 74.

Muitas vezes me perguntei como ele encontrou tempo para ler tão vasta e desafiadora quantidade de textos a não ser adentrando à madrugada. Talvez venha daí o seu aspecto pálido e doentio que era evidente e aquela sua aparência muitas vezes absorta e ausente. É verdade que fumava muito e que havia rumores de seu precário estado de saúde, mas num dia da primavera de 1949, durante uma de suas últimas aulas, interrompeu repentinamente a aula e, muito sério, depois de alguns momentos de silêncio, disse: “Estou certo de que vou morrer logo”.

Ficamos confusos e perplexos com aquelas palavras, pronunciadas com tom intenso, mas sem ênfase. Escreveram que em Silvio D’Arzo conviviam uma matriz existencialista e outra religiosa: qual das duas estava predominando? Relembrando aquela afirmação, a qual nenhum de nós presentes foi capaz, naquele momento, de avaliar a trágica extensão, mais uma vez coloquei-me algumas perguntas. De onde vinha aquela certeza? Ele tivera confirmação do agravamento do mal que sofria e que o levaria ao túmulo com pouco mais de trinta e um anos?

E por que uma pessoa de comportamento tão profundamente reservado, quando se tratava de seus assuntos pessoais, sentiu a necessidade de nos comunicar, sem qualquer reticência, aquela notícia, que efetivamente acabou infelizmente fundada, transformando-a, de fato, no prenúncio do fim de sua breve existência? Era uma tentativa de exorcizar o trágico destino de quem, para usar as mesmas palavras que Sêneca utiliza em suas lições sobre a vida, sente-se abandonado pela própria vida exatamente quando se prepara para vivê-la? Ou era uma forma de resistência, na certeza do fim iminente, a uma passiva preparação para a morte?⁴

⁴ SPATTINI, Romano. “Comparoni disse: ‘Io sono certo che morirò presto’” [Comparoni disse: “Estou certo de que vou morrer logo”]. In: *Ricordo di Silvio D’Arzo. Testimonianze inedite e documenti*, [Recordação de Silvio D’Arzo. Originais inéditos e documentos]. Elisa Pellicani (Org.). Reggio Emilia: Consulta librieprogetti, 2012, p. 62-63.

Com apenas quinze anos, publicando um livro de poemas dedicado ao coração de sua mãe “que só pode sentir o meu”, D’Arzo demonstra-se, embora com amargura, consciente da tarefa do poeta, desta vocação, destrutiva por natureza, ao absoluto que, sem conceder nada ao mito do amaldiçoado ou do super-homem encerra sua existência:

Com os olhos brilhando
pela conquista e o arrepio
do risco, o homem tenta,
porque dos valentes é a ousadia, a ânsia dos vis.⁵

E ainda, neste primeiro poema, de caráter nitidamente (e ingenuamente) existencialista desde o título, “Luomo” [O homem], seguem as estrofes centrais:

E o homem sabe que viver
é miserável para ele
se do sono não se ergue
para fender os abismos do desconhecido.

No escuro desconhecido seio
da alma genitora
de tesouros fecunda,
nobres os sinais de seu engenho impressos.⁶

Ele se define um “menestrel do século XX”, ao qual a natureza não deu músculos, mas apenas um bom cérebro. Está explícita, nesses dois poemas citados e em outros da coletânea *Luci e penombre* [Luzes e penumbras], publicada pela editora La Quercia em Milão, em 1935, a corrosão do mito e, portanto, da poesia áulica e a tomada de consciência da realidade que caracteriza a fulminante carreira narrativa durante os atípicos quinze anos em que D’Arzo permaneceu substancialmente em seu ambiente, na região

⁵ Os poemas de D’Arzo podem ser lidos em *Opere*, Op. Cit., a partir da página 645. *Luomo*, da qual se extrai a citação, é a primeira da série.

⁶ Idem.

de Reggio Emilia; com a pausa para os estudos de Letras e Filosofia em Bolonha, na universidade em que também estudou Pasolini, poucos anos depois, ou seja, na instituição em que atuaram Longhi e Calcaterra. Seu epistolário é abundante de trocas com importantes editores da época, de Vallecchi, a Garzanti, a Einaudi, e atesta aplausos e rejeições, um longo e complicado trabalho de revisão, ao qual o jovem escritor se submete constantemente e no qual é difícil estabelecer sua última vontade, mesmo em relação a redações muito diferentes por extensão e tom, como por exemplo "Una storia così" [Uma história assim], publicada no periódico fascista "Quadrivio" e depois reescrita de forma muito mais extensa.

O pesar ao folhear o volume de *Opere*, é também pelos trabalhos promissores e incompletos, como "Essi pensano ad altro" [Eles pensam em outra coisa], "L'uomo che camminava per le strade" [O homem que caminhava pelas ruas], "Un ragazzo d'altri tempi" [Um rapaz de outros tempos], várias vezes repensados, com títulos diferentes, enquanto os que podemos considerar romances breves, sempre em torno dos anos 1940, são *All'insegna del Buon Corsiero* [Sob o signo do Buon Corsiero] e *L'Osteria* [A osteria], mais definidos, embora desse último restem apenas as provas tipográficas. Há também quatro narrativas infantis, com destaque para *Penny Wirton*, sobre o tema da orfandade e da procura pelo pai, além de alguns perspicazes ensaios literários.

Como afirmado por Bertone e Frasnedi, em suas respectivas introduções ao volume de *Opere*, e anteriormente no amoroso e inteligente trabalho de Anna Luce Lenzi, descobre-se, examinando a totalidade dos manuscritos e dos trabalhos publicados em revista ou livro, um escritor felizmente poliédrico para sua idade e o brevíssimo tempo disponível: segue as asas da fantasia, mesmo em seus livros infantis, e consegue oferecer páginas intensas sobre a guerra, dignas de Fenoglio.

Um *corpus* narrativo que se desenvolve, como mencionado no início, entre alteridade vislumbrada e estranheza, dominado pelo cansaço e pela tristeza, quase um refrão, como por exemplo em "L'aria della sera" [O ar da noite], em que a morte chega lembrando um rapaz morto em uma ação na Segunda Guerra Mundial. Muito

mais alegre e muito mais bonito do que o protagonista: porque quem tem vontade de viver está destinado à morte, parece perguntar-se o autor, profetizando a árdua tarefa do escritor, o seu próprio precoce destino?

Um ar de aceitação parece pairar no final da narrativa, descrito no diálogo entre a mãe e o filho que voltou da guerra (ao contrário de seu amigo morto). “Desempoeiremos” o coração é o convite do rapaz, não é preciso pensar mais nisso e fechar a janela (ao mundo e às desgraças lá fora). Resta, porém, naquele modo quase silencioso de D’Arzo, a mesma expressão que forma o refrão de “Casa d’altri”. Soa como um trejeito amargo, num tempo em que a prosa, depois dos conflitos mundiais, definitivamente esmagou o desejo de poesia: “O tempo passou. Meu pai está morto. Giovanna está morta: Davide, a seu modo, é um rapaz feliz. Tudo isto é um pouco ridículo, não?”⁷

Ou ridículo, ou monótono: a existência, na labuta cotidiana ou no não se doar às últimas razões para viver, oscila entre essas duas sensações, causando tristeza ou resignação. Estes são os principais elementos da “casa dos outros”, de um estranhamento retratado fielmente, com minúcia realista. Nesse teatro, a morte domina. Atinge a todos, mas cada um a observa com olhar diferente. Desde o olhar juvenil do extraordinário conto, três páginas, “Alla giornata” [Na jornada], em que o jovem partigiano, diante do pedido das velhas que devem sepultar um francês morto pelos alemães, para dar um nome ao cadáver desconhecido, dá seu próprio nome: “Sim... Talvez seja melhor assim”, disse ele. ‘Como carregar a mochila. Mas ainda mais ... Ainda mais ... sem ao menos um confronto’. E continuou a caminhar”⁸

A audácia do jovem é a consciência da extrema fragilidade das condições do *partigiano* e mais em geral, da vida “sempre”; mas isso não elimina o aspecto característico de uma alegria espontânea. Nem mesmo o narrador que lidera o grupo de *partigiani* pode saber com certeza o destino, suspenso entre a vida e a morte: “e eu estava

⁷ D’ARZO, Silvio. *Opere*. Op. Cit., p. 523.

⁸ Idem, p. 509.

lá para começar a entender. Sim: dezoito anos, é óbvio. Sem dúvida, a coisa mais jovem do mundo. Ou ainda a mais velha, quem sabe”⁹

A morte também paira no sentido paradoxal de dádiva, dando à vida comum, tão triste e ridícula, um significado sagrado. É preciso levá-la em justa conta, em minha opinião, mesmo no que pareceria uma situação oposta: o pedido de terminá-la antes do tempo, com o suicídio, por parte da velhinha de “Casa d’altri”.

Como assinala Bertoni, na citada introdução ao volume de *Opere*, o escritor expressa esse tema em um ensaio dedicado a Homer Clapp, personagem da *Spoon River Anthology*, traduzido na Itália por Fernanda Pivano com o apoio decisivo de Cesare Pavese, em 1943. A história de Clapp é, precisamente, comum (portanto maçante e ridícula no sentido darziano):

Tão banal a história, eu dizia, a ponto de parecer completamente nova, como todas as coisas que se olha de olhos entrecerrados, por medo de descobrir significados que acabem por se referir um pouco a nós. Mas a dádiva moral da morte — de vez em quando não dispensadora de glória, ou repouso, ou piedade, mas unicamente restituidora da dignidade humana — parece-me algo notável. O fato de que o homem, mesmo o mais fraco, ou banal, ou superficial, pela simples razão de ser submetido a uma medida tão austera, reconquista no mesmo instante da provação, toda sua dignidade e nobreza originárias: esta ação, em suma, não mais cega, mas então de algum modo restauradora da morte, certamente, são coisas que fazem você pensar.¹⁰

D’Arzo nos leva à essa fonte, à essa interrogação, permanecendo no fio trágico, mas límpido, entre a vida e a morte, naquele espaço onde a monotonia e também o sofrimento são iluminados por uma luz cristalina. Deste lado da linha, em sua maior parte, o mundo darziano descreve a paralisia das ambições juvenis, ou o estranhamento aos eventos que remetem ao próprio eu, em personagens com características e histórias cotidianas sempre

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem, p. 561.

diversas; como na esplêndida “Elegia alla signora Nodier” [Elegia à senhora Nodier], com o memorável início “durante algum tempo, vivíamos uma vida que não era propriamente nossa”.

Subitamente chega o nosso dia, único, aquele em que nos é dado recuperar um sentido, uma perspectiva (para a senhora, o casamento com um general). Mas então de novo a morte (essa malvada) vem para interromper a consciência de identidade e a pergunta radical, a nível das pessoas comuns: Oh meu Deus, por que justamente comigo?, que cai mais uma vez, no tempo da consolação, em uma “suportável infelicidade”, dentro de outros eventos que beiram o ridículo. No final do conto, para selar tal impasse com uma imagem, a senhora manda embalsamar a cachorrinha que pertencia ao falecido marido. Quando a cachorrinha lhe foi trazida viva, recusou-se a ficar com ela. Depois decide pelo embalsamamento e chama um camponês para sacrificar a cadela com a finalidade de torná-la um inofensivo emblema do passado. Uma história verídica, diz D’Arzo (análogo estilema que vem de “uma história assim”), ou ridícula, naquela simbólica paralisia da vida que é o embalsamamento da cadela!

Interessam-lhe essas situações ridículas: nesse sentido, o início do conto “Due vecchi” [Dois velhos] pode ser considerado uma declaração de poética: “Não sei se é excesso ou falta de sensibilidade, mas é fato que as grandes tragédias me deixam quase indiferente. Há dores sutis, certas situações e relacionamentos que me comovem muito mais do que uma cidade destruída pelo fogo”.¹¹

Uma filigrana sutil, desvelada em uma lírica. *Preghiera come un'altra* [Uma prece como outra qualquer], que só aparece em uma carta a Vallecchi, provavelmente inacabada, com o parêntese que não fecha e reticências que continuam, no silêncio, a exortação:

Deus
se o ouro de uma auréola,
do qual sorri quem pescou as almas
e os peixes em quentes águas
de um doméstico Oriente,

¹¹ Ibidem, p. 535.

mais não dá do que uma frágil pena
e de ti, — nosso mal — ironia, um arrepio,
nos abandonas, Deus.

Assim sozinho é aquele que nas magras
margens do fosso (onde de seu sol
o lagarto morre...) ¹²

“Casa d’altri”, cuja primeira versão era intitulada “Lo prete e la vecchia Zelinda” [O padre e a velha Zelinda], foi publicado na revista “L’Illustrazione Italiana”, com o pseudônimo de Sandro Nedi, em 1948, para sair postumamente com este título em 1952, em “Botteghe Oscure” e no ano seguinte em um livro pela Sansoni, ¹³ foi considerado um dos melhores contos da segunda metade do século XX e agradou a Montale, a Bilenchì, a Bertolucci e até aos mais jovens Tondelli e Piersanti. Um caso fascinante, filologicamente. Estudiosos das variantes tendem a mostrar a complexidade das camadas do texto, sua não homogeneidade, a riqueza laboratorial de hipóteses, do canteiro de obras ainda em construção. Outros, como Silvio Perrella, valorizam a perfeição formal. Permanece o emblema do resíduo, do “enigma insolúvel” no mistério de uma vida terminada muito cedo, provavelmente destinada a uma segura fortuna literária, como me

¹² Ibidem, p. 673.

¹³ Para os eventos relacionados à complexa redação e publicação do conto, ver D’ARZO, Silvio. *Casa d’altri. Edizione critico-genetica* [Casa de outros. Edição crítico-genética]. Stefano Costanzi (Org.). Torino: Aragno, 2002; *Casa d’altri. Il libro* [Casa de outros. O livro], Paolo Briganti e Andrea Briganti (Org.). Reggio Emilia: Diabasis, 2002. D’ARZO, Silvio. *Casa d’altri. Tre redazioni* [Casa de outros. Três redações]. Nova edição. Ivan Tassi (Org.). Reggio Emilia: Diabasis, 2010. Ver a bibliografia das obras e a crítica, bastante rica, e da qual se dá uma breve lista ao final deste ensaio, em D’ARZO, Silvio. *Opere*, Op. Cit., p. 971-975, e na edição acima mencionada de Ivan Tassi. Particularmente afortunada, com relação a edições, *Casa d’altri*: indico, pela introdução de Eraldo Affinati, a edição da Einaudi: Torino, 1999. Os três principais originais do conto, as três edições reunidas por Tassi, são os seguintes: 1) o manuscrito conservado no Fundo Degani, amigo e primeiro conservador das obras de D’Arzo, na Biblioteca Panizzi de Reggio Emilia; 2) O conto “Lo prete e la vecchia Zelinda”, publicado em revista, mas com o pseudônimo de Sandro Nedi, para “L’Illustrazione Italiana”, em 1948; 3) a versão de 1952, de “Botteghe oscure”.

parece autorizar a esplêndida leitura linguística, de conteúdo e das variantes, de Enrico Testa.

Como bem destaca Ivan Tassi na introdução da enésima edição do afortunado conto darziano com a reprodução das três principais redações, o escritor não tem nada a ver com um chamado genérico à fraternidade, não insiste de maneira populista na pobreza por si mesma, como fenômeno social. Ser humano significa:

representar na página escrita os infernos da “condição humana”, quebrando os grilhões do isolamento em si mesmos, sem nunca fechar os olhos diante das contradições do personagem-homem que, dissecado pelos instrumentos de pesquisa do escritor, acaba sempre por revelar “alguma coisa de mais ou de menos” que um problema.¹⁴

Esse problema específico, reconhecido como tal, juntamente com a pesquisa das estratégias narrativas funcionais à sua representação, torna-se o corolário imediato de uma insistente teoria do destino, sob a ótica de um trágico cristão do século XX, como na eficaz leitura de Giorgio Bàrberi Squarotti:

No âmbito da vida cotidiana, o suicídio significa uma demonstração clamorosa [...] da impossibilidade de prolongar uma vida impiedosa, sem sossego nem saída, apenas uma fadiga contínua, contínua infelicidade. A velha de “Casa d'altri”, de Silvio D'Arzo, não tem um problema diferente: a velha que lava os trapos no canal, no verão e no inverno, e que quer de seu pároco permissão para se matar, quando não aguenta mais, tenta primeiro com astúcia, com uma mentira de casamentos e anulações, e somente quando é pressionada, depois de muito tempo, diz a verdade “[...] Então, sem desrespeitar ninguém, queria saber... Não, mas eu já imagino sua resposta. — Sem desrespeitar ninguém... — Sim, na carta estava escrito que em alguns casos especiais, completamente diferentes dos outros, sem desrespeitar ninguém, alguém poderia ter permissão para terminar um pouco antes. Voltei-

¹⁴ TASSI, Ivan. “Sentieri per *Casa d'altri*” [Trilhas para *Casa d'altri*]. Introdução a D'ARZO, Silvio. *Casa d'altri. Tre redazione*. Nuova edizione. Op. Cit.

me sem ter entendido bem. — Até se matar... sim — explicou ela com uma tranquilidade de menina. E se pôs olhar seus tamancos”. O padre não é capaz de responder com uma palavra sequer: nem mesmo aquelas aprendidas no seminário, aquelas das preces e dos livros, nem com aquelas de algum conforto, de solidariedade humana [...] reage desconsolada, a velha, desiludida pelo silêncio do padre; mas este se cala exatamente porque, diante de um pedido de permissão para se matar, por um caso muito especial de uma vida de pena, fadiga e aflição, [...] não consegue encontrar uma boa razão para negar.¹⁵

O trágico está instalado, o velho pároco não pode continuar sua vida de hábitos, onde o hábito já não tinha nenhum significado fora dos ritos a serem administrados, sem infâmia e sem louvores, assim como outros profissionais da aldeia, o dono do bar ou o camponês. A solidão daquele lugar emblemático agora parece absurda, ridícula: casa dos outros. Nem mesmo a jovem ousadia do novo pároco de Braino, pouco antes de irromper a revelação, conseguira demover o resistente padre da montanha de seu ceticismo sistemático, não mau, mas pior, caracterizado pela indolência.

Também é útil recordar o enxuto resumo de Eugenio Montale:

Passa-se em uma simples aldeia dos Apeninos. Personagens, um velho padre e uma lavadeira sozinha no mundo, destruída pela idade e pela fadiga. Ela gostaria de se matar, mas é religiosa e sente que necessita de uma “dispensa excepcional” do padre. Uma autorização. Pede-lhe de modo muito evasivo e só formula tarde seu extraordinário pedido: o padre se escandaliza e os dois não se veem mais. Finalmente, a velha morre (aparentemente de morte natural) e o padre manda vir de Bobbio as carpideiras.¹⁶

¹⁵ BÀRBERI SQUAROTTI, Giorgio. *Le sorti del tragico* [Os destinos do trágico]. Ravena: Longo, 1978, p. 84-86.

¹⁶ MONTALE, Eugenio. “Letture. Silvio D’Arzo” [Leituras. Silvio D’Arzo]. *Corriere della sera*. 10 de março de 1954. Também em: *Il secondo mestiere (Prose 1920-1979)* [O segundo ofício (Prosas 1920-1979)]. V. 1. Milano: Mondadori, 1996,

Uma visão superficial do problema que permanece a nível das normas cristãs, do escândalo nos costumes de uma sociedade rural. Entretanto, trata-se do próprio fundamento da fé vacilante. O sacerdote já não tem qualquer vínculo com a sacralidade, vai embora, escreve Tassi, com seu “silêncio falimentar”. Pode uma vida tão desesperada vir de Deus?

Bàrberi Squarotti ainda indica o significado específico da velhinha de D'Arzo em relação a outros casos de suicídio ou violências extraordinárias, como uma rebeldia desesperada à fadiga insuportável da vida (ver o Valino de *A lua e as fogueiras*, de Cesare Pavese, que, antes de se matar, queima a casa e mata sua esposa e, devido a uma rápida fuga, o pequeno Cinto, seu filho, se salva da morte): paradoxalmente, tudo acontece em um espaço ainda determinado pela fé. Eis a outra face do drama: um sentimento religioso tão inabalável quanto a consciência da impossibilidade de viver que vem da mãe do escritor, como já foi dito. A velhinha gostaria de ser autorizada, pela Igreja, a morrer, quase como um gesto de caridade, apenas por um caso muito especial, sem ofender ninguém. Permanecendo na fé, simples, de Deus. Sem transgredir os mandamentos. O pároco não pode fazer nada além de olhar a velha de longe, depois de lhe ter contraposto um silêncio incerto. Por dias e dias. Nada o convence de existir, vive como numa pátina enevoadada, impedindo-se de olhar além, para depois tomar a decisão mais fácil: ir embora daquelas colinas: “Então cada vez mais penso que já é hora de preparar minhas malas e sem estardalhaço partir para casa. Acho que até tenho a passagem. Tudo isso é muito monótono, não?”¹⁷

O costume foi perturbado por aquela hierofania do avesso, e ainda assim o padre só deseja voltar, em outro lugar, à posição inicial. Tudo é monótono substitui tudo é graça, que se compara à outra expressão do bem calibrado grotesca darziano: tudo é ridículo. Só um milagre poderia salvar. Como o milagre do Falstaff shakespeariano, ao menos na esplêndida leitura de Charles Moeller,

p. 1665-1667. Ver a notável leitura estilística, no equilíbrio entre tendências líricas e prosa em, LENZI, Anna Luce. *Silvio D'Arzo*. Op. Cit., p. 56-74.

¹⁷ D'ARZO, Silvio. *Opere*. Op. Cit., p. 425.

de *Henrique V*, em que o cavaleiro barrigudo e fanfarrão, ladrão e dissoluto, simpático e bêbado, morre (para depois ser ressuscitado, mas também ridicularizado nas *Alegres comadres de Windsor*). No momento da morte. Uso esta comparação pelo evidente contraste com a monotonia final de “Casa d’altri”, e porque, em duas ocasiões, o pároco é definido, por sua compleição, um Falstaff. Ele encarna o pior modelo, o hipócrita:

Se Falstaff não quer ouvir falar do Paraíso, no entanto não nega sua existência e conserva a consciência do pecado; ele sabe que deverá prestar contas; não tenta chamar de bem aquilo que é mal; mas é muito fraco para mudar sua conduta. Então, morrendo, parece invocar a Deus e se salvar [...] “teve o melhor fim que já se viu, e morreu como um bebê recém-nascido”.¹⁸

Estamos em casa, não exilados e provisórios, e não apenas no momento da morte, quando a curiosidade do bebê recém-nascido permanece, evoluindo na gratidão de adulto, que, embora no sofrimento, encontrou sua identidade, em uma relação equilibrada entre o coração e a criação, no início necessário ao outro de si. Em um sentimento de pertencimento não egoísta.

(Tradução de Lucas Serafim)

¹⁸ MOELLER, Charles. *Saggezza greca e paradosso cristiano* (1948) [Sabedoria grega e paradoxo cristão]. Brescia: Morcelliana, 1978, p. 82.

A língua morta da literatura. Manganelli, Wilcock e companhia

|| Andrea Santurbano

A linguagem comum, cotidiana, é uma espécie de Jano Bifronte: nós a usamos para nos comunicar, a usamos em sentido utilitário e, no entanto, desconfiamos dela. Uma desconfiança inata, eu poderia dizer. Apenas para citar um caso frequente, confundimos sistematicamente litotes com eufemismos. Estamos inclinados a dar preferência, na prática comum, a uma interpretação figurada, que prescinde da especificidade lexical e sintática. Por exemplo, “não gostei muito” muitas vezes quer dizer, quando não sempre, “não gostei”, e não, “gostei sim, mas não muito”. De fato, por uma curiosa mistura, nos recusamos a nos render à literalidade do discurso e fossilizamos seu sentido usando figuras retóricas, mais próximas da literatura, mas ao mesmo tempo teimamos em interpretar a literatura como se

se tratasse de uma linguagem comum, que deva nos “comunicar algo”, que deva alegoricamente nos revelar verdades ocultas do cotidiano. Isso, obviamente, ao custo de inevitáveis generalizações.

Ora, se o sentido das palavras é determinante para o sujeito que habita o mundo, não é obrigatório deixar de existir uma literatura sem sujeito. Em que, aliás, o autor possa até ser dispensado. Em um conto de Alan Bennett, escritor sagaz e contundente ao enxergar o grotesco na esfera do familiar (um pouco à maneira de Freud, que no familiar identificava o *estranho*), o mundo perfeitamente convencional de um casal britânico, da melhor burguesia londrina, que sofre um roubo completo em seu apartamento, se apoia na precisão lexical cobrada pelo marido. *The clothes they stood up in* (1996) se abre assim: “Os Ransome foram alvo de roubo. ‘Roubados’, disse Mrs. Ransome. ‘Alvo de roubo’, corrigiu-a o marido. Coisas são roubadas, pessoas são alvos de roubo. Mr. Ransome era advogado de profissão e achava que as palavras eram importantes”¹

A inadequação da esposa, portanto, se dá a partir de um leque limitado de vocabulário (aliás, o marido até se surpreende quando ela usa termos mais rebuscados). E no momento em que a mulher começa a acompanhar programas de grande consumo na TV, com pretensão informativa, os quais proporcionam linguagens setoriais para as situações mais delicadas (sexo, alcoolismo etc.), ela também começa sua aprendizagem social: os momentos de possíveis infrações e excepcionalidades são estandardizados mediante convenções linguísticas; ou seja, tudo é reconduzido à regra de saber dizer as coisas certas no momento certo. Especular e ironicamente, o marido sofre então um derrame, e seu universo desmorona justamente porque vem a se criar um desmembramento dos nexos lógicos entre as palavras e seus significados, entre as palavras e as coisas, para dizê-lo com Foucault.

¹ Na ausência de uma tradução em português, tomei a liberdade de propor uma versão bastante livre, que mantivesse a carga semântica do original (“The Ransomes had been burgled. ‘Robbed,’ Mrs. Ransome said. ‘Burgled,’ Mr. Ransome corrected. Premises were burgled; persons were robbed. Mr. Ransome was a solicitor by profession and thought words mattered”, disponível em: <<https://www.lrb.co.uk/v18/n23/alan-bennett/the-clothes-they-stood-up-in>>. Acesso em: 29 ago. 2017.

Talvez seja esta linguagem acometida por esclerose que pode aproximar o conto de Bennett do exemplo dado no início; isto é, uma ordem do discurso (inclusive no caso do litote) que pede uma adesão convencional e não tolera contestações. E isso pode valer para vários âmbitos, o do cotidiano, do profissional, do acadêmico, do crítico, do próprio literário, e assim por diante.

É possível, a este ponto, lembrar a famosa definição de Roland Barthes sobre o fascismo da língua, que consistiria mais em obrigar a dizer do que em impedir de dizer. Sem esquecer que já Maurice Blanchot, no *Livro por vir*, havia falado do ditador como homem do “dictare”: “O ditador, palavra que faz refletir. Ele é o homem do *dictare*, da repetição imperiosa que, cada vez que se anuncia o [perigo] da palavra estrangeira, pretende lutar contra ela pelo rigor de um comando sem réplica e sem conteúdo”.² Essas premissas servem para esclarecer de que forma e com quais ônus (os bônus, por outro lado, não me parecem muitos) *certa* literatura se encarrega de expressar dissenso no tocante ao uso da linguagem, sem querê-la substituir com *outro* discurso, mas sim desonerando-a, radicalmente, de funções utilitárias, éticas e humanistas.

A plasticidade do aspecto fônico, a neutralização dos horizontes de significado, o despedaçar-se, ou melhor, os repetidos entraves do estatuto sujeito-enunciador — sobre o qual nem sequer se pode ter certeza da condição de estar vivo ou morto (pensemos desde já em autores como Manganelli, Beckett, Rulfo) —, traçam então novas coordenadas quanto ao uso da palavra. Agora ela se torna indistinta, contínua, poderia até se dizer telepática. Com todas as devidas distinções, necessárias em se considerando perspectivas de investigação nem sempre congêneres, nos anos de 1950, 1960 e também 1970, algumas vertentes pós-estruturalistas insistiam, não por acaso, no mesmo campo semântico, marcado pelo recurso a termos como rumor, barulho, murmúrio, tagarelice, balbucio e assim por diante. Afirma ainda Blanchot em *A parte do fogo*:

² BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 322-323. Nesta versão brasileira, é usado erroneamente o termo “período” ao invés de “perigo” (*danger*, no original francês).

A frase da narrativa e a frase da vida diária têm ambas um papel de paradoxo. Falar sem palavras, fazer-se compreender sem nada dizer, reduzir o peso das coisas à agilidade dos sinais, a materialidade dos sinais ao movimento de sua significação, é esse ideal de uma comunicação pura que existe no fundo da conversa universal; dessa maneira de falar tão prodigiosa, em que as pessoas falam sem saber o que dizem e compreendem o que não ouvem, as palavras, em seu emprego anônimo, são apenas fantasmas, ausências de palavras e, por isso mesmo, fazem reinar, no meio do barulho mais atordoador, um silêncio que deve ser realmente o único no qual o homem pode descansar enquanto vive.³

Em *O rumor da língua* (e já estamos em 1975), de acordo com o título do livro, Barthes sugere a utopia de uma língua cujo aparato semântico seja constituído por uma autêntica trama sonora, mesmo não renunciando completamente a um horizonte de significado, ainda que impenetrável e inominável, que vem a representar uma espécie de miragem, um “ponto de fuga do gozo”.⁴ E ainda antes, Foucault, a partir do lema de Blanchot (“escrever para não morrer”), insistia, no ensaio “A linguagem ao infinito” (1963), em termos como rumor e murmúrio, em particular naquele “murmúrio sem fim que se chama literatura”.⁵ Entendendo com isso atribuir-lhe o sentido de uma linguagem marcada pela continuidade, em condição de proliferar, por um lado, graças à sua capacidade de se autorrepresentar e, por outro, como espelhamento ao infinito de um movimento que nos signos visíveis e indelévels da forma escrita encontrou um antídoto para a morte. De uma perspectiva ontológica, mais do que fenomênica, eu diria, portanto, que Foucault associa à perpetuação

³ BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad.: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2001, p. 85.

⁴ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad.: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 95.

⁵ FOUCAULT, Michel. “A Linguagem ao infinito”. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Ditos & Escritos III. Trad.: Inês Autran D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2009, p. 53.

da palavra, dentro do espaço protelador da literatura, a exigência de se subtrair à exterminação da morte.

Mais recentemente, Roberto Esposito, no parafrástico *As pessoas e as coisas* (2014) — estudo, dessa vez, sobre o homem em sua posição ética e jurídica em relação às coisas e não mais como agente/organizador do conhecimento mediante sua relação com a linguagem — retorna ao nexos entre palavras e coisas:

O único tipo de linguagem que “salva” as coisas é o literário. E isso se dá não por esse guardá-las em seu ser, mas por ter como óbvio que, atribuindo-lhes o sentido, as destrói. O ideal da literatura, como lembra ainda Blanchot, é não dizer nada. Ou dizer o nada, sabendo que a palavra escrita deve seu sentido ao que não existe. A não ser que se entendam as mesmas palavras — os lugares em que elas se depositam, uma folha de papel, uma lasca de rocha, a casca de uma árvore — como coisas, as únicas que permanecem vivas. Se a linguagem comum deixa as coisas separadas das palavras, a da literatura faz das palavras coisas novas, que justamente vivem do nada nelas inserido. A literatura assume as coisas em sua gênese e em seu destino último. Não procura tirá-las, inutilmente, do nada. Acompanha-as em sua deriva. A literatura é, de um lado, essa força extrema de destruição — a mais violenta devastação do caráter natural das coisas; de outro, a forma de suprema atenção para o que resta delas, para a cinza que o fogo deixa atrás de si.⁶

Em suma, a língua da literatura seria contígua à morte, ao menos em uma dupla acepção: na primeira, no sentido de movimentar-se em um espaço de palavras que sabem que não podem designar um objeto externo sem condená-lo à destruição; a segunda, no sentido de se autoalimentar de uma trama escritural que se desenvolve e perpetua como um canto ininterrupto, suspendendo infinitamente a experiência da morte, antes, fazendo desta morte a própria impossibilidade do morrer. E é exatamente sobre estes

⁶ ESPOSITO, Roberto. *As pessoas e as coisas*. Trad.: Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016, p. 68.

espaços literários, em que as palavras se confrontam com sua insignificância, perdendo-se em balbucios, vanilóquios e silêncios, ou tornando-se estrangeiras e incompreensíveis, sobre espaços suspensos um passo “além”, no limiar de uma narração que não é mais relato de fatos, mas sim centro de força em que a linguagem tem sempre a possibilidade de um novo começo, e sobre espaços, enfim, que apontam para possibilidade de a literatura diferir-se em um movimento próximo à inexperiência de morte, que traçamos aqui a tentativa de um mapeamento paradigmático. Em particular, é impossível não citar logo Giorgio Manganelli e não lembrar, antes de mais nada, seu *Rumori o voci* [Ruídos ou vozes]:

Mas poderá certamente acontecer que, sem possibilidade de dúvida, um som não explicável por fatos mecânicos irrompa na noite; e que onde quer que vocês estejam, tenham ou não ultrapassado o espaço firmemente governado pela ponte, do rápido mas silencioso rio, vocês deverão se dizer que reconheceram uma voz, e talvez continuarão a supor que se trate de um “uivo”, em suma, de uma voz de animal, e àquela voz prestarão uma atenção obsessiva, pois não podem mais evitar a pergunta, de que espécie de som animal se trata, qual voz e que espécie de vida ousa exibir sua foneticidade naquele lugar, ousa existir como som e, portanto, tratando-se de som, ou de voz ou ao menos uivo, deverão perguntar o que significa aquele uivo, qual alusão carrega em suas costas de ar, desespero, fome, horror, solidão, amor, desilusão, espanto, fuga, exaustão, todas elas vozes, vocês sabem, que na verdade vocês extraem do seu léxico, aquele catálogo de nomes com que vocês descrevem a si próprios, mesmo agora, no coração do burgo noturno, a pouca distância de um rio, vocês, digo, tomados por um insondável, tenaz, obstinado cansaço.⁷

Para Manganelli, o “silêncio não é redução a zero do ruído, mas algo diferente, um alhures com respeito ao ruído”⁸. Nesta obra

⁷ MANGANELLI, Giorgio. *Rumori o voci*. Milano: Rizzoli, 1987, p. 14.

⁸ Idem, p. 33.

procura-se atribuir um valor em literatura à pausa e ao silêncio, ou seja, preenchendo todos os interstícios do texto: não se trata de espaços em branco, mas sim de “figurações fônicas” no papel. Em “Morte do último escritor”, de novo em *O Livro por vir*, Blanchot sugere itinerários parecidos: “no dia em que essa luz se extinguir, não será pelo silêncio, mas pelo recuo do silêncio, por um rasgão na espessura do silêncio”.⁹ Em suma, é em função de um novo ruído que se anunciará uma época sem palavras. Como vimos, também para Blanchot a literatura é um murmúrio, um vazio falante, que se opõe a uma imensidão falante (do mundo?), interpondo-lhe uma barreira, uma morada de um silêncio que não é, portanto, ausência, ou melhor, é a presença de uma ausência, uma ausência vista em sua dobra (pro)positiva. Também cumpre falar de um episódio talvez pouco lembrado: Blanchot correu o risco de ser fuzilado em 1944, em Quain (há indícios a esse propósito em *O instante da minha morte*, testemunho que se torna ficção, de que fala Derrida), e quase ao mesmo tempo Manganelli também correu o risco de ser fuzilado. A partir deste momento, é como se a literatura de ambos pudesse ser considerada dentro do espaço de uma morte infinitamente suspensa (basta pensar nos muitos lugares metamórficos ou anamórficos presentes em Manganelli). E se pensarmos num fragmento do texto de Blanchot, “O tenente tartamudeou numa linguagem estranha [...]”,¹⁰ podemos ver que aqui também a morte está aliada a uma desagregação de sentido. Cabe ressaltar como nenhum dos dois escritores faça referências explícitas à guerra (com exceção, evidentemente, do curto texto citado). Sabe-se que das coisas mais íntimas nem sempre se quer, se consegue falar, ficando elas imóveis e mudas; ou podem ser elas a tal ponto inatas ao sujeito que não se sente a exigência de exteriorizá-las (em relação à música, de fato, a uma pergunta do musicólogo Paolo Terni, Manganelli afirmou não falar de música em suas obras por esta se encontrar presente de modo

⁹ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Op. Cit., p. 319.

¹⁰ BLANCHOT, Maurice. *O instante da minha morte*. Trad.: Fernanda Bernardo. Porto: Campos das Letras, 2003, p. 11.

sistemático, de tal forma que ele não precisava tornar explícita essa relação).¹¹

Na literatura italiana do século XX, é possível descortinar um percurso interessante que gira em torno do desmoronamento da cadeia significado-significante em línguas desconhecidas. Um exemplo é constituído por Antonio Delfini, em “Il ricordo della Basca” [A recordação da Basca], conto que se encerra com uma lírica misteriosa, que em seguida é reconhecida, um pouco verdade à La Palisse, como escrita em ... basco. Segue aqui o texto, para reafirmar o direito das palavras à sua materialidade, prescindindo de sua exegese:

*Ene izar maitea
ene charmagarria
ichilik zure ikhustera
yten nitzaitu leihora;
koblatzen dudalarik,
zande lokharturik:
gabazko ametsa bezala
ene kantua zaitzula.*¹²

Giorgio Agamben, em *Categorias italianas*, destaca o jogo língua real/língua imaginária na instigante e, se quisermos, anarquista construção narrativa de Delfini, perpassada por um autobiografismo que se perde nas nuances do sonho e da imaginação. A esse propósito, me parece possível identificar nas referências de Agamben ao aspecto glossolálico da linguagem também certa importância reconduzível à sua dimensão fônica, enquanto abertura para uma libertação das potencialidades de sentido da palavra: “A Basca entra em cena através da doçura de uma língua ignota e dela sai no murmúrio inapreensível de uma glossolalia”.¹³

¹¹ Ver TERNI, Paolo. *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale* [Giorgio Manganelli, ouvinte maníaco]. Palermo: Sellerio, 2001 (texto reeditado em MANGANELLI, Giorgio. *Una profonda invidia per la musica* [Uma profunda inveja pela música]. Andrea Cortellessa (Org.). Roma: L’Orma, 2014), em particular p. 21-22.

¹² DELFINI, Antonio. “Il ricordo della basca”, In: *I racconti* [Contos]. Milano: Garzanti, 1963, p. 212.

¹³ AGAMBEN, Giorgio. *Categorias italianas*. Trad.: Carlos Eduardo S. Capela e Vinicius N. Honesko. Florianópolis: Editora UFSC, 2014, p. 188.

Exemplo ainda mais pertinente e que se abre a interpretações múltiplas é o das línguas “estrangeiras”, ou até misteriosas, de Tommaso Landolfi. Emblemático em tal sentido é o conto *Dialogo dei massimi sistemi* [Diálogo sobre os máximos sistemas], em que o protagonista aprende com um marujo de passagem uma língua desconhecida que acredita ser o persa, e nela compõe três poemas episódicos. Mas um dia ele descobre que não é persa e que nem sequer seu “professor” se encontra em condição de lhe dar uma chave de acesso àquela língua misteriosa. A conclusão paradoxal é que esse idioma, até já esquecido pelo próprio autor, não está mais acessível, senão por meio de uma tradução imprecisa que não faz jus ao que estava destinado a ser dito tão somente *naquela* língua.

*Aga magéra difúra natun gua mesciún
 Sánit guggérnis soe-wáli trussán garigúr
 Gúnga bandúra kuttávol jeris-ni gillára.
 Lávi gírrésцен suttérer lunabinitúr
 Guesc ittanóben katir ma ernáuba gadún
 Vára jesckilla sittáranar gund misagúr,
 Táher chibill garanóbeven lixta mahára
 Gaj musasciôr guen divrés káes jenabinitúr
 Sòe guadrápútmijen lòeb sierrakár masasciúsc
 Sámm-jab dovár-jab miguélcia gassúta mihúsc
 Sciú munu lússut junáscru gurúlka varúsc.¹⁴*

Uma conversa com um crítico prestigiado, que pretende ser esclarecedora sobre o valor artístico dos três poemas, termina em uma série de paradoxos, alguns carregados de ironia, como: “Isto significa que de agora em diante, ao se escrever poemas, pode-se se iniciar pelo som ao invés da ideia [...] colocar juntas palavras belas e sonoras, ou sugestivas e obscuras, e depois atribuir-lhes um significado, ou mesmo ver apenas no que deu?”¹⁵ E ainda: “Então [...], uma obra de arte também pode não ter um sentido comum: pode ser feita apenas de

¹⁴ LANDOLFI, Tommaso. *Dialogo dei massimi sistemi*. Milano: Adelphi, 2007, p. 86-87.

¹⁵ Idem, p. 89.

sugestão musical e sugerir a cem mil leitores cem mil coisas diferentes. Pode, em suma, não ter nenhum significado”.¹⁶

É necessária apenas uma distinção em relação ao fato de que as inscrições antigas, ainda que fragmentárias, remetem pelo menos a uma língua outrora em uso, ao passo que a poesia em questão não possui nenhum substrato. E isso nos faz de novo voltar a Manganelli, ao Manganelli que escolhe como epígrafe do *Discorso dell'ombra e dello stemma* [Discurso da sombra e da insígnia] (1982) “med fhfhfekid”, isto é, uma inscrição encontrada numa joia antiga, a Fibula Prenestina, demonstrando com isso, mais uma vez, seu interesse pelas línguas antigas, raras, “menores”, e, ao mesmo tempo, instaurando um curto-circuito que joga com o próprio objeto “falso” da literatura. Este testemunho quase único da língua latina arcaica havia sido, em um primeiro momento, considerado falso (e esta é a versão defendida por Manganelli no livro) sendo só depois certificado como autêntico. O escritor milanês tem paixão pelas línguas, paixão confirmada por Giovanni Terranova, seu capitão nos tempos da guerra e depois amigo, que relata: “Giorgio estudava gramática húngara; era a época em que os livros de Ferenc Körmendi eram populares na Itália. Mas a atenção de Giorgio estava se orientando para a literatura escandinava, ainda pouco conhecida entre nós”.¹⁷ Paixão que depois se transformaria em viagens e reportagens. E paixão que, como vimos, além de alimentar sua voracidade lexical, o aproxima dessa vertente narrativa que vai de Landolfi a Delfini, em que são até usadas palavras de línguas imaginárias, ressaltando que a palavra pode se esfarelar, desvendar seu vazio, se nela só se busca o símbolo de um significado.

Gostaria, a este ponto, de mencionar Rodolfo Wilcock, argentino naturalizado italiano, principalmente em termos literários. Tem, com efeito, plena cidadania nos itinerários aqui propostos um poema contido na coletânea intitulada, não por acaso, *La parola morte* [A palavra morte]:

¹⁶ Idem, p. 90.

¹⁷ TERRANOVA, Giovanni. “Bagatelles”. In: PAPETTI, Viola (Org.). *Le foglie messaggere*. Scritti in onore di Giorgio Manganelli [As folhas mensageiras. Escritos em homenagem a Giorgio Manganelli]. Roma: Editori Riuniti, 2000, p. 226.

Vazio, deus, nada, são nomes de coisas,
 mensagens claras sem ruído,
 mas se o ruído aumenta e a palavra
 se esfarela, se desfaz, se obscurece,
 aparece o nome do inominável,
 do que está fora da linguagem,
 não vazio como extrema rarefação
 mas sim futy gksatyrj rith islej gkbos
 não deus como caos ordenado
 mas iostpe net ooruti jamozp ner
 não nada como ausência de algo
 mas oefryth ki loppru tirp plutje lé
 não morte como ausência de alguém
 mas uero thopa jutfop sertyved.¹⁸

Ou seja, os “nomes de coisas” estão enclausurados em categorias não individualizáveis, fragilmente suspensas no precário equilíbrio da intocabilidade. Mensagens “claras” até permanecerem signos. Entretanto, se tocadas pela logorreia do ruído — mais uma vez este “ruído”, sublinhado também por Wilcock — não sustentam a prova de uma existência única, não efêmera, e cedem de vez sob o peso da inconsistência, sob o peso do inominável que está fora da linguagem. Ao redor deste fulcro, do rumor que revela a sombra da morte que se aninha atrás das silhuetas ordenadoras das palavras, os caminhos de Manganeli e Wilcock podem convergir. Até mesmo, talvez, na encruzilhada de uma “origem”, a cada vez nova, epifânica, no momento da articulação do som. Acrescenta, ainda, Wilcock, destacando, mesmo que pelo avesso, aquela sutil e insinuante ligação que une a palavra significante à morte:

Quem não tem nome não pode morrer,
 a besta ignora seu nome e vive,
 quem não tem a palavra não falece.¹⁹

Compartilho da análise comparada que Andrea Gialloreto faz dos dois escritores em *I cantieri dello sperimentalismo* [Os canteiros

¹⁸ WILCOCK, Juan Rodolfo. *Poesie* [Poesias]. Milano: Adelphi, 1993, p. 89-90.

¹⁹ Idem, p. 86.

do experimentalismo], falando de posições também inconciliáveis, sobretudo na medida em que o ítalo-argentino não abdica da tarefa de narrar histórias, não cedendo ao circuito autorreferencial da linguagem literária;²⁰ no entanto, a distância entre os dois na concepção do valor da linguagem me parece diminuir com a semelhança de *La parola morte*, e outros escritos. Sobre este ponto talvez seja possível insistir mais na comparação; creio que a posição deles sobre o valor da palavra não seja muito distante. Concordo plenamente que a palavra esconde a morte, a linguagem é uma “armadilha mortal”, como alertam Wilcock e Manganelli, blanchotianamente. Sua literatura renuncia a uma diegese mais tradicional exatamente por ser um rumor ininterrupto, é a tentativa de preencher uma ausência que não é um vazio, mas sim a contrapartida (às vezes até paródica) de uma empolada verborragia que quer impor seu estatuto de realidade. Em suma, Manganelli não quer cair no fosso, este sim opaco e hipócrita, da ordem do discurso.

A introdução de Rodolfo Wilcock para a edição italiana de *A nuvem púrpura*, de Matthew Phipps Shiel, romance sobre a quase total extinção do gênero humano, começa assim:

Na origem, a linguagem tem por objetivo a comunicação útil; na condição de interjeição a comunicação útil ainda é total; a partir deste estágio qualquer aperfeiçoamento da linguagem tende à comunicação inútil.

[...] tal como a evolução da linguagem leva à comunicação zero, a evolução literária leva sempre mais estritamente ao contato do autor consigo. Isto é, ao fato de escrever para si próprio.²¹

Em termos mais absolutos, novamente Blanchot, em *O espaço literário*, escreve que o escritor “pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro,

²⁰ Cf. GIALLORETO, Andrea. *I cantieri dello sperimentalismo*. Milano: Jaca Book, 2013, em part. p. 33.

²¹ WILCOCK, Juan Rodolfo. Prefácio. In: SHIEL, Matthew Phipps. *La nube purpurea*. Milano: Adelphi, 2004, p. IX-X.

que nada revela”, acrescentando: “O tom não é a voz do escritor mas a intimidade do silêncio que ele impõe à fala o que faz com que esse silêncio ainda seja o *seu* [...]”.²² Além disso, Michele Mari, a propósito da inevitável relação entre literatura e morte, afirma: “Mas se a vida é angústia, então a angústia será a vida: removê-la significaria, portanto, morrer, poder ser escritores só como mortos, escrever numa língua morta, dialogar com outros mortos, recrutar os personagens dentre os mortos [...]”.²³ E, nesta sequência ideal de vozes, Lévinas lê a morte em Blanchot, em seu ensaio intitulado *Sur Maurice Blanchot* [Sobre Maurice Blanchot], nesses termos: “A obra literária nos aproxima da morte, pois a morte é esse rumor interminável do ser que a obra faz murmurar”.²⁴

Vou terminar mencionando o caráter de circularidade (exatamente como a concepção de tempo dos antigos) ligado à literatura aqui citada. Circularidade que, mais uma vez, coloca sempre um passo adiante (que também pode ser para trás) lugares, espaços e contos. Ou poderia dizer “desconclusões”, retomando um feliz título de Manganelli, que indica uma dimensão pós-realista que não admite começo nem fim, suspensa numa irreduzibilidade visual e perceptiva. Manganelli, partindo de seu vivíssimo universo linguístico, mesmo que relegado a fantasma, simulacro, se medido pela dimensão do veríssimo, faz, neste livro, o narrador guardar o pai em uma gaveta: em *Lo stereoscopio dei solitari* [O estereoscópio dos solitários], obra, poderia se dizer, manganelliana, Wilcock faz guardar nas gavetas de um armário uns velhos bonecos, que por tédio e inação acabam se dedicando à literatura, tornando-se escritores. Entre eles há um poeta que uma vez por mês rescreve os mesmos versos, trocando as rimas:

²² BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 17 e 18.

²³ MARI, Michele. “La maniera di Manganelli” [A maneira de Manganelli]. In: *Le foglie messaggere*. Op. Cit., p. 21.

²⁴ LÉVINAS, Emmanuel. *Sur Maurice Blanchot*. Montpellier: Fata Morgana, 1975, p. 15. “*L’oeuvre littéraire nos approche de la mort, car la mort est ce bruissement interminable de l’être que l’oeuvre fait murmurer*”.

Pobres
os
pobres.²⁵

Desconcluo assim, sem me aventurar a uma improvável conclusão.

(Tradução do autor)

²⁵ WILCOCK, Juan Rodolfo. *Lo stereoscopio dei solitari*. Milano: Adelphi, 1972, p. 136.

“Ó perdido perdido perdido discurso”:
resistências e colapsos da palavra poética
na época do homem unidimensional
(poemas tristes na poesia de Bodini,
Zanzotto, Ripellino)

|| Andrea Gialloreto

Só podemos nos forçar a sobreviver, não cedendo às fórmulas e ao balbucio das modas, permanecendo nós mesmos, mesmo se com aparência de anacronismos¹

Em *Cibernética e fantasmas*, ensaio fundamental de 1967 sobre a narrativa combinatória, Italo Calvino ressaltou a vertigem das

¹ RIPELLINO, Angelo Maria. “Di me, delle mie sinfoniette” [Sobre mim, sobre minhas sinfonietas]. In: *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde* [Notícias do dilúvio, Sinfonieta, O esplêndido violino verde]. Torino: Einaudi, 2007, p. 295.

associações de materiais verbais e icônicos compreendidos como os constituintes de módulos textuais sujeitos a variação e encaixe. Não hesitou, todavia, em indicar a rota de fuga da oprimente sistematicidade do método. Se o conjunto de símbolos alfabéticos é o ponto de partida e derivado da manipulação de um esquema definido enquanto estendido, então a busca artística deverá visar criar uma passagem através da qual o inesperado e o vetado possam se insinuar. O além da linguagem, enquanto espaço poroso para o qual gravitam silabações e células espalhadas de um “discurso perdido”, balbucios e ecolalias tomadas aleatoriamente entre semântico e asemântico, é portanto o campo de intervenção principal de um reconvertido *engagement*: “A batalha da literatura é precisamente um esforço para exceder os limites da linguagem; é da borda extrema do dizível que ela se estende; é o chamado daquilo que está fora do vocabulário que move a literatura”.²

A página escrita é percebida como desafio e como perseguição a uma ulterioridade subtraída às imposições da expressão esclerosada e convencional, reconhecida como tal em virtude da aquisição do “vocabulário”. Note-se, nesse sentido, o quanto Calvino está distante das teorizações da neovanguarda, propensa ao uso de materiais de transferência com Balestrini, às línguas mortas e à retórica em *chez* Manganelli, à adoção de registros setoriais decorrentes de uma verdadeira obsessão pelo efeito conotativo e à pseudomimética nas narrações de Germano Lombardi, às reescritas em falsete caras a Arbasino, e, por fim, aos enxertos babélicos preparados por Sanguinetti e às “tautologias/fonias” de Giuliani. A demolição do posicionamento da cultura burguesa pelos membros do Grupo 63 não comporta o abandono da tradição em nome de uma simplificação voltada a alcançar uma maior aderência às exigências da sociedade (à maneira do tardo Vittorini de “Menabò”), apoia-se, antes, no conflito entre os gêneros e os paradigmas que estavam no auge na época pré-moderna e nas formas da comunicação alienada difundidas no contexto do capitalismo avançado.

² CALVINO, Italo. “Cibernética e fantasmas (notas sobre a narrativa como processo combinatório)”. In: *Assunto encerrado. Discursos sobre literatura e sociedade*. Trad.: Roberta Barni. São Paulo: Companhia da Letras, 2009, p. 159.

A presença simultânea e o atrito entre as evidências descontextualizadas da memória literária e os detritos produzidos pela obra de atualização dos instrumentos comunicativos, colocam em circulação energias antes somente latentes ou reprimidas, favorecendo a crítica ao *status quo* e justificando o ataque lançado aos defensores de poéticas fundadas em um realismo ilustrativo ou sobre a introspecção psicológica. Em uma fase histórica que vê prevalecer o descontínuo e o fragmentário, como advertia Calvino em seu ensaio, a linguagem mostra as engrenagens de seu mecanismo agregativo e serial, oferece-se como “permutação de um conjunto finito de elementos e funções”. Competir com os computadores e procurar esgotar as combinações possíveis é tentação de muitos, incluindo o próprio autor das *Cidades invisíveis*. Nele, porém, ainda há a alma do narrador de histórias e contos de fadas; invertendo a argumentação desenvolvida até aquele momento, ele discorre sobre as raízes antropológicas da necessidade de narrar, uma exigência que nasce da vontade de explorar o desconhecido, de recorrer ao mistério reconhecendo o espaço do não dito e do indizível.

Calvino atribui uma tarefa precisa à escrita, a de liberar-nos/se do constritivo arbítrio de uma linguagem que designando delimita, reduz as margens da descoberta e do desenvolvimento de enredos romanescos passíveis de variações, integrações e “bifurcações” incomensuráveis. Além disso, o próprio autor da Ligúria experimentou com sucesso, no decênio 1969-1979, formas inéditas de comunicação icônica (tarôs, alegorias de cidades “possíveis”) para exorcizar o risco da afasia no momento exato em que sentia prepotentemente a sua sedução. Mais tarde, quando de *Palomar* e *Sob o sol-jaguar*, serão as certezas e, acima de tudo, as dúvidas derivadas das percepções sensoriais que suplantarão a função heurística prerrogativa da língua.

Se todo idioma regrado é um leito de Procustes que falsifica as proporções e trai a verdade fenomenológica das coisas reais, será preciso reconhecer a poesia como o gênero de fronteira, destinado a sofrer em maior grau a angústia do caminho que é forçada a percorrer, beirando de um lado os nobres edifícios do passado, frequentação que — se exclusiva — arrisca esterilizá-la em criptografias para

iniciados, e de outro aproximando-se da comunicação ordinária que a vincula a um número restrito de soluções retiradas da cotidianidade mais humilde. O olhar retrospectivo lançado à poesia do século XX por Gian Luigi Beccaria, em sua mais recente coletânea de estudos, evidencia o aborrecimento de muitos intelectuais, partindo dos escritores da revista *La Voce* até chegar aos cantores/compositores, com relação aos códigos expressivos rígidos e elevado índice de formalização:

A linguagem é, por um lado, ponto de observação e de catalogação do mundo, nós não captamos nem mesmo o pensamento, a não ser quando está em conformidade com os esquemas da língua, mas, por outro lado, a linguagem se coloca como barreira entre o homem e o mundo: a linguagem pode então se tornar uma prisão, da qual o homem não pode escapar. Os sistemas simbólicos governam a cultura humana... uma semiose totalizante, penetrante, que estrutura o mundo.³

O distanciamento da linguagem como sistema e organização reticular do mundo não assinala certamente o abandono a uma referencialidade irracional e intolerante a filtros e mediações, ainda que implique no reconhecimento da inutilidade de uma tradição exausta, a do Grande Estilo e da língua culta, carente de receber nova seiva dos depósitos da oralidade, da fala, das hibridizações prosásticas. Um equívoco, mas necessário retorno à realidade, direciona, portanto, a pronúncia poética média dos anos 1960 para o rebaixamento tonal, das licenças antiliterárias e da valorização do italiano *standard* (ou, até mesmo, do *neostandard*).

As consequências de tal processo de reajuste dos estatutos operacionais do fazer poesia investiram o campo literário como um todo, também no que se refere às questões abertas no âmbito do debate cultural na Itália entre os anos 1960 e 1970. Tratou-se, de fato, de um debate acalorado, focado em temas de atualidade,

³ BECCARIA, Gian Luigi. “Caproni, detto e non-detto” [Caproni, dito e não-dito]. In: *Le orme della parola. Da Sbarbaro a De André, testimonianze sul Novecento* [Os rastros da palavra. De Sbarbaro a De André, testemunhos sobre o século XX]. Milano: Rizzoli, 2013, p. 62.

tais como as contribuições das ciências humanas, o aproveitamento do território e os fenômenos de urbanização selvagem, o boom econômico e a integração dos intelectuais na grande indústria, o encontro entre as “duas culturas”, a cultura científica dominante e a cultura humanista residual, a morte do romance e as antologias militantes de poesia organizadas por Giuliani, pela dupla Berardinelli-Cordelli, por Antonio Porta e por Giancarlo Pontiggia e Enzo di Mauro.

O movimento da poesia “em direção à prosa”, identificado por Berardinelli, um pouco forçado e com a omissão das correntes alternativas, se traduziria no retorno ao visceral (discurso que parece ser mais aplicável aos “efeitos de deriva” da jovem poesia), enquanto não inteiramente convincente parece a referência à instância política atribuída ao ensinamento de Benn e Eliot (ainda menos, exceto por Fortini, valeria lembrar de Brecht). Ao primeiro, Gottfried Benn, interessava a descida ao fundo original e biológico da existência para assistir à luta primordial entre a alógica do corpo e a acuidade da mente dissecadora do real (dela deriva o recurso a uma palavra traumática e absoluta enquanto reflexo do mito, ou sujeitada a um registro expressionista do perecimento iminente do homem contemporâneo). Em Eliot, ao contrário, o alegorismo e a estrutura articulada da produção poética baseada no mito e no grande código da palavra cristã impedem de se falar em “documento” e em “verdade nua” em presença de uma verticalidade que rumo ao transcendente, embora na moldura de um ditado que não economiza precipitações sapienciais e tropismos atribuídos a máscaras autorais ou a prosopopeias de anti-heróis da cotidianidade.⁴ Ambos poetas são aedos da regressão, um à

⁴ “Assim, ao invés de uma fuga da realidade, poderíamos ler na poesia moderna um retorno à realidade: a irrupção do não-formalizado e do não-formalizável no interior de uma forma poética que se esforça cada vez mais para organizar e dominar esteticamente os seus materiais. Os primeiros poemas de Eliot e de Benn demonstram uma capacidade de percepção realista muitas vezes não inferior à da prosa contemporânea, de Joyce a Döblin a Céline. Mais que se afastar da prosa e da percepção naturalista dos materiais, seguem o caminho inverso. Sua força inovadora tem ainda um caráter de “documento”, e o escândalo que a sua difícil decifração suscita deriva de uma espécie de choque por suspensão intermitente do

dimensão aorgiaca, o outro à dimensão do sagrado, e não se fazem portadores de uma visão pacífica do estabelecer-se do homem na concretude da experiência.

Restabelecer a autenticidade de valores poéticos ao relato fiel do vivido, ou às dinâmicas sociais da consciência civil coletiva, ou do homem-massa, significa privar a poesia de muitas das suas possibilidades. Blanchot estava bem consciente disto quando observou que “a emoção poética está, ao mesmo tempo, muito perto e infinitamente distante da existência”, esclarecendo ainda que para muitos “a poesia é um modo de mimetizar o que não é vivido. O poeta sonha uma possibilidade da qual ele é ‘o amante infeliz’ e que realiza apenas idealmente”.⁵ Para o crítico e escritor francês, não somente a poesia deve reivindicar a própria específica e plurissemântica função linguística, bem distinta da função de troca de informações, mas ousa aspirar à redução a zero do ruído de fundo da comunicação, processo de desnudamento do supérfluo e de refinamento que pode chegar ao silêncio, núcleo incandescente que contém potencialmente todo o exprimível:

A linguagem poética lhe parece associada a uma possibilidade que não apenas corrige e elimina os valores do discurso de todos os dias, mas corresponde ao que é a linguagem em sua essência, à sua capacidade de nomear as coisas, de exprimir a nossa natureza em sua essência. Essa linguagem essencial abraça a expressão em toda a sua amplitude: vai da palavra ao silêncio, inclui a vontade de falar e a vontade de não falar, é o fôlego e a respiração muda, é linguagem pura porque pode ser vazia de palavras. A poesia nos orienta em direção a essa linguagem destruindo a linguagem cotidiana, e sua ambição é agora dupla: pretende fundar o discurso e lhe propõe o silêncio como objeto supremo.⁶

estilo, bem como de uma imissão da “verdade nua” ou da realidade imediata no texto poético” (BERARDINELLI, Alfonso. “As muitas vozes da poesia moderna”. In: *Da poesia à prosa*. Trad.: Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 28-29.

⁵ BLANCHOT, Maurice. “Poesia e linguaggio” [Poesia e linguagem]. In: *Passi falsi* [Passos falsos]. Trad.: E. Klersy Imberciadori. Milano: Garzanti, 1975, p. 151.

⁶ Idem.

Canto e silêncio convergem no ato de repúdio da relação de indivisibilidade e apoio mútuo vigente entre a realidade e o manto linguístico que satisfaz seus contornos e asperezas dando ao homem o poder de dar sentido e ordem às coisas até vencer, por intermédio da imposição da palavra, a sua refratariedade ao entrar na paisagem mental do eu. O sujeito não detém mais o controle da natureza por meio da nomeação. Tampouco ele é a contraparte de uma realidade indubitável, da qual se faz olho e consciência julgadora. O discurso se torna tautologia, enxame de ecos autorreferenciais: “eu, eu mesmo / falo a mim mesmo” articula Zanzotto na abertura de *Prima del sole* [Antes do sol], da antologia *Vocativo*. A identidade vacilante reabsorvida na língua e certificada somente no ato de falar de si é prova suficiente da desintegração da pessoa, que viu seu papel de agente e motor da história ser restringido ao papel de solipsista de locutor:

É na instância de discurso na qual *eu* designa o locutor que este se enuncia como “sujeito”. É portanto verdade ao pé da letra que o fundamento da subjetividade está no exercício da língua. Se quisermos refletir bem sobre isso, veremos que não há outro testemunho objetivo da identidade do sujeito que não seja o que ele dá assim, ele mesmo sobre si mesmo.⁷

Se em Zanzotto perdura a extenuante nostalgia de uma justificativa suprema da instável conexão dos fragmentos do real (“Repropostas realidades / aqui do vazio que esmorece / lhes aguardo para que eu seja. Do céu / é a piedade que faz o mundo consistir”),⁸ o eu — entre estes — é o mais deficitário. Mórula informe que tende ao remate e ao existir, a instância fática, que é ao que se reduz frequentemente a presença do sujeito a si e ao mundo, é constantemente ameaçada por processos de dispersão, desmembramento, absorção pelo ventre-túmulo da natureza,

⁷ BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Trad.: Maria da Gloria Novak e Luiza Neri. São Paulo: Companhia Editora Nacional e Editora da Universidade de São Paulo, 1976, p. 288.

⁸ ZANZOTTO, Andrea. “Dal cielo” [Do céu], v. 70-73. *Vocativo*. In: *Le poesie e prose scelte* [As poesias e prosas escolhidas]. Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta (Org.). Milano: Mondadori, “I Meridiani”, 1999, p. 184.

evidência proliferante diante da necrose do fato histórico-cultural. A tomada da palavra, o apelo ao outro se traduz assim no deliquescente debulhar de sílabas e fonemas ativado pelo “Caso vocativo”, prótese gramático-linguística do desejo de pertencer e de se pertencer, de encontrar um lugar no vasto fervilhar das formas de vida: “ávido vocativo / descerebrado anseio”.⁹ O efêmero habitar na linguagem do falante (se *in natura* o falar designa aquele que está destinado a morrer, a ser engolido no silêncio)¹⁰ contamina também as próprias raízes do veículo comunicativo humano por excelência. Entre as inumeráveis estratificações do solo e da língua sobre as quais se funda a arte do poeta “geólogo”, como o definia Goffredo Parise, a sedimentação da vicissitude histórica abre vazios, fendas na continuidade da representação que o homem fez de si e de suas instituições sociais e culturais através da comunicação verbal. “Eu falo nessa / língua que passará”, recita a epigrafia fechada do texto.¹¹ Em um dos textos mais “descentralizados” e emblemáticos das linhas prospettivas de *Vocativo*, “Ideia” [Ideia], Zanzotto prepara um idílio viscoso de humores e substâncias, de animais e plantas, com intenção de situar o fenomênico — nunca tão transpirante, concreto e selvagem (“tépido verde o fulgor dos dias / oculta, suave os irriga”) — no espaço abstrato, e portanto de exclusiva pertinência do sujeito pensante, da mente que “antecipa” o existente; é uma luta sangrenta que se inicia entre o lampejo cerebral ao qual diz respeito à ilusão de controle sobre o real e a fecundidade impudica e envolvente da natureza que exhibe nudez, desejos cegos, intumescimentos eletrizados por um *pathos* irracional (o “palpitar dos frutos”, os “cabelos revelados” e o “dulcíssimo sexo de

⁹ “Caso vocativo”, v. 3-4, idem, p. 145.

¹⁰ É de extremo interesse, nesta perspectiva, a coletânea de 1968 *La parola morte* [A palavra morte], de Juan Rodolfo Wilcock.

¹¹ “Caso vocativo”, v. 21-22, Op. Cit. Escreve Stefano Dal Bianco em seu louvável comentário: “este sujeito aterrorizado continua falando, se agarra à língua como sua única possibilidade de resistência, mesmo sabendo que esta mesma língua *passará*. O dístico final da parte I é ambíguo, uma vez que a menção ao *falar* se remete à cultura oral e dialetal, ameaçada pelo desenrolar histórico como qualquer outra tradição autóctone [...], mas a língua dessa poesia, e de todo *Vocativo*, é a língua da tradição literária italiana, também esta ameaçada, e o dístico se torna uma declaração de poética” (idem, p. 1442-1443).

Diana”). Ambos adversários, porém, saem alternadamente vencidos e vencedores da batalha, porque a natureza “pensada” e subjugada à ideia torna-se “inanimada”, enquanto a consciência é lábil como um fósforo que os terrores da escuridão, o destino e a lei biológica apagarão. Permanece uma especular consciência, que a inteligência do homem dá à esfera natural e, de outra parte, o trauma ligado ao sentimento do tempo e da morte que ambiente se propaga do ao eu e se exprime na linguagem, todavia enfraquecida e desarticulada em grito (que é como dizer impulso impensado, transbordamento da emotividade): “meu brevíssimo fulgor / de células mentais, interrompida auréola / de gritos e de pensamentos / imprevistos e eternos”. Leiamos o poema:

E todas as coisas ao meu redor
capto anteriores ao existir.
Tépido verde o fulgor dos dias
oculta, suave os irriga,
de insetos e pássaros se agita e cintila.
Tudo está cheio e perturbado,
tudo, obscuro, triunfa e se prostra.
Também por ti, minha linguagem, faísca
e adversidade, por sono sem consolo
por erros e desfalecimentos
por preguiças fundas e inacessíveis,
pois te formaste corrupta e absoluta.
Tu também meu brevíssimo fulgor
de células mentais, halo truncado
de gritos e pensamentos
imprevistos e eternos.
E exânime o palpitar dos frutos
e das árvores e da seda e dos
cabelos revelados de Diana,
de seu feliz e dulcíssimo sexo,
e, acre e vívida, a ardência
que nas unhas penetra e nas messes
prontas para ferir,
e o nunca silente nunca convicto coração,
tudo é rico e perdido
morto e insurgente

todavia na luz
em minha vã clareza de ideia.¹²

O estado de pânico e de (des)equilíbrio dos opostos resulta em contradições múltiplas — por meio da figura do oximoro — apenas limitadamente em uma forma de compreensão lógica, enquanto na esfera do pressentimento, do “antecipar”, do próprio dizível do mistério-mundo (“minha linguagem, faísca / e adversidade”, “corrupta e absoluta”), os pares antinômicos encontram disposição de acordo com os ditames da transformação cíclica da matéria: “Tudo está cheio e perturbado, / tudo, obscuro, triunfa e se prostra” e, ainda, “tudo é rico e perdido / morto e insurgente”.

Vocativo abre caminho a outras reflexões sobre a crise do eu e da linguagem, sobre a sua perda de referências. O presente ensaio visa detectar pontos de tangência entre as obras de três autores que, ao longo dos anos 1950-1960, deram curso a uma cerrada reflexão metalinguística sobre os recursos ainda disponíveis da poesia. Andrea Zanzotto, Vittorio Bodini e Angelo Maria Ripellino sentiram lucidamente a crise dos estatutos tradicionais contribuindo em grande escala para a ampliação do dizível em literatura. Me parece, porém, que em relação a outros eles tenham tido a convicção de que o elevado grau de formalização da palavra literária permite relançar as eternas questões sobre a condição humana¹³ melhor do que a expressão empobrecida, minimalista e mimética de muita poesia da época. A rendição incondicional ao espírito dos tempos se esconde facilmente se vista de viés, a indignação se faz resiliência dissolvida na profusão de maus-humores, paródias, invectivas mordazes e patéticas autocomiserações do homem “unidimensional”. Marcuse, vigilante e atento ao captar as capitulações do fronte intelectual, detectou

¹² ZANZOTTO, Andrea. *Idea* [Ideia]. *Vocativo*. Op. Cit., p. 161.

¹³ Zanzotto, por exemplo, acredita que estivesse salvaguardada, seguindo os exemplos da grande poesia do passado, a “intimação interrogativa que provém da palavra” (ZANZOTTO, Andrea. “Con Hölderlin, una leggenda” [Com Hölderlin, uma lenda]. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *Tutte le liriche* [Todas as líricas]. Luigi Reitano (Org.). Milano: Mondadori, “I Meridiani”, 2001, p. XX).

a força crítica, de negação, da arte; tal capacidade de oposição ao sistema é diretamente proporcional ao nível de complexidade e de elaboração formal do material da experiência. O teórico de Frankfurt não tem medo de resgatar o conceito de “sublimação estética” em uma nova chave libertária e individualista:

A transcendência da realidade imediata destrói a objetividade reificada das relações sociais estabelecidas e abre uma nova dimensão da experiência: o renascimento da subjetividade rebelde. Assim, na base da sublimação estética, tem lugar uma *dessublimação* na percepção dos indivíduos — nos seus sentimentos, juízos, pensamentos; uma invalidação das normas, necessidades e valores dominantes. Com todas as suas características afirmativo-ideológicas, a arte permanece uma força dissidente.¹⁴

O poeta evita se refugiar em seu isolamento, mas faz da marginalidade e da ótica alienada os fundamentos de uma leitura original da realidade. Para quem é um *aplazado* como Bodini, um Orfeu desmembrado como Zanzotto ou um funâmbulo melancólico e hamlético como Ripellino, a fraqueza e a débil consistência do ego são convites à tentação do canto, abordada sem correr o risco da retórica ou, pior, da religião da ontologia poética. A relação que eles estabeleceram com o meio expressivo herdado da tradição é necessária, alheia pela angústia da influência e destituída de qualquer superficial identificação autocelebrativa. Aliás, o modelo é o poeta indefeso e sacrificial, o louco manso e devoto das musas lânguidas: na escolha de mestres como Leopardi e Lorca, por Bodini, Hölderlin, por Zanzotto e Ripellino, atua a preferência por uma pronúncia alta, trágico-elegíaca. Zanzotto, o poeta de Pieve di Soligo, poderia muito bem declarar a propósito de seu encontro com o *dichter* de Tubinga [Hölderlin] que “a sacralidade das paisagens que ‘salvam’ era a mesma”.¹⁵ Não obstante, a fim de

¹⁴ MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Trad.: Maria Elisabete Costa. São Paulo: Livraria Martins Fontes, p. 20-21.

¹⁵ ZANZOTTO, Andrea. “Con Hölderlin, una leggenda”. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *Tutte le liriche*. Op. Cit., p. XIV. Na página anterior o autor vêneto

evitar equívocos, os italianos se vinculam à solitária loucura e à dedicação à Scardanelli, um duplo ao qual o poeta suevo havia delegado a expressão do vacilar da identidade, do declínio do orgulho em nome da humildade e da “deferência” pelo mundo (Zanzotto relembra que nos anos da Torre Hölderlin antepunha à assinatura do seu heterônimo/duplo a fórmula “*mit Untertänigkeit*” [com submissão]). A sublimação estética da paisagem e das visões não humanas pode prescindir do titanismo e revelar o sentido trágico do limite em forma de sujeição à natural poesia do real e ao sofrimento das gerações.

Como prova, pode-se observar que Zanzotto, Bodini e Ripellino não deram ao próprio corpus poético a estrutura de “vida de um homem” do Livro total, coincidente com as estações de um caminho exemplar.¹⁶ As recapitulações às quais eles se referem são de caráter histórico e coletivo: “estamos em uma era / de grandes recapitulações”,¹⁷ escrevia Bodini em *Dopo la luna* [Depois da lua], enquanto Ripellino anunciava as *Notizie dal diluvio* [Notícias do dilúvio] da repressão implementada pelos incontáveis alçozes do pós-guerra: “Como se iludir na poesia, se nesta época prospera / barrientos, gomulkoli, scigaliöv, papadòpuli, / enormes bolhas nas quais desce o Maligno”.¹⁸ Diante da morte o homem está só, mesmo

confessava: “no início houve uma urgentíssima busca de leituras úteis à auto-identificação; nenhum poeta, ainda que amadíssimo, havia escrito como Hölderlin certos poemas que me ajudavam a me encontrar”.

¹⁶ “O livro, corpo concreto e tangível, substitui e representa uma atribulada figura autoral. Não está claro como a proposição sagrada do *liber unicus* — que não é, portanto, aspiração apenas de Sereni — entra em jogo com a desmistificação da linguagem poética, a dessacralização do eu, reduzida à função/ficção da linguagem, a paródia” (GIOVANNUZZI, Stefano. “Un tempo di passaggio” [Um tempo de passagem]. In: *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica* [Os anos 1960 e 1970 na Itália. Duas décadas de busca poética]. Stefano Giovannuzzi (Org.). Genova: San Marco dei Giustiniani, 2003, p. 14)

¹⁷ BODINI, Vittorio. “Troppo rapidamente” [Muito rapidamente], de *Dopo la luna* [Depois a lua]. In: *Tutte le poesie* [Todas as poesias]. Oreste Macri (Org.). Lecce: Besa, 2010, p. 131.

¹⁸ RIPELLINO, Angelo Maria. “Notizie dal diluvio” [Notícias do dilúvio], n. 66, v. 6-8. In: *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*. Op. Cit., p. 84.

se a férrea lei do século concentracionário alinha destinos em série marcando com um estigma de infelicidade os testemunhos do livre pensamento:

o homem tem a vida breve, e não lhe basta para se exprimir,
antes que o seu trenó se encante diante de um pare
inflexível

[...]

Horrendos regristas o dilaceram,
porque pensa de outra forma, o obrigam
a chorar e a tossir no pó de urânio,
atrás dos arames farpados de Bytiz.¹⁹

Portanto, o eu não é somente o que impede a inclusão na comunidade e a voz lamuriosamente monológica da modalidade lírica: ele não é simplesmente o detentor de uma única fala, recortada de sua psicologia dividida ao meio. Através de um cultíssimo e desmistificador jogo de máscaras e de relações intertextuais — elementos centrais na poética dos três autores selecionados — o sujeito que vê minguar peso específico e respeitabilidade amplia sua esfera de experiência, se liga a outras histórias e com elas estabelece uma dança de duplicações e de reconhecimentos desfigurados. A palavra de outros, que se insere no corpo do texto ferido pelo eclipse do eu, reforça o mito do poeta perdido, assassinado ou moribundo. Montale e os poetas da terceira e da quarta geração do século XX recorrem regularmente à menção de “artistas ou protagonistas de obras literárias, com função de caracterizadores de uma situação

¹⁹ Idem, n. 61, p. 79. O próprio Ripellino, em seu livro de contos em versos, aproximou a esfera pessoal à pública: “De livro em livro as minhas líricas constituem um diário, no qual a história privada se entrelaça com os fatos do mundo. Dos descontentamentos, das preocupações, das tentativas de alegria, das paixões transparece como em filigrana a desolada maldade de uma associação em situação de violência e de guerra, de arbitrariedades, que tornam ainda maiores a nossa fragilidade e enfermidade, o implacável sentido de morte que vegeta dentro de nós” (Ibidem, p. 293-294).

pessoal”;²⁰ se os livros de poesia, alinhados com os processos de deslirização, são repletos de personagens e se abrem à plurivocidade, a monodia, o lamento e o sonho são fantasmas que alimentam a culpa e o remorso no autor pronto para se refugiar no ventriloquismo e no disfarce.²¹ O eu se espelha, assim, em um personagem símil-autobiográfico de destino semelhante, justamente aquele do poeta ultrajado, apertado na morsa de uma história com aspecto de sabat e de pandemônio.²² Tiziana Arvigo traçou com perspicácia a linha de demarcação entre esta opção prenunciadora de recaídas semântico-interpretativas e a intertextualidade “mosaica” e de colagem dos Novíssimos:

A Neovanguarda parece ter esgotado a sua carga propulsora, enquanto se tornam mais claras as vozes dos poetas “tardios”, que na reescrita manifestam quase sempre a sensação de desapossamento, o fato de encontrarem-se “distantes de” um *pays* ou uma *Heimat* perdidos, de serem, no geral “não pertencimento” dos tempos, da categoria do “desdichado” — o Nerval de Caproni e depois de Montale, o Hölderlin de Zanzotto, o Alain-Fournier de Sereni —, e portanto de poder/dever acionar uma relação conflituosa com o próprio texto que contemple o recurso a um suplemento de voz (e é sintomático da diversidade de atitude da Neovanguarda o fato de que os modelos escolhidos por esta nunca constituam um investimento afetivo).²³

²⁰ DIERNA, Giuseppe. “Rileggere Ripellino” [Reler Ripellino]. In: *Lunario nuovo. Resenha de literatura*, ano V, n. 21-22, 1981. Dossiê organizado por Mario Grasso dedicado a A. M. Ripellino poeta-slavista, p. 74.

²¹ A operação de mascaramento não é livre de riscos, como todo tráfico com as sombras e os duplos comporta um *descensus averno*: “Queimem as máscaras usadas, os ovas negros, / para que não se tornem crostas da face. / Usem-nas apenas uma vez. E se as queimarem, / enriquecerão o inferno com seus sócias e gregários” (RIPELLINO, Angelo Maria. *Notizie dal diluvio*, n. 15, v. 1-4, Op. Cit., p. 29).

²² “Tenho medo da infernal contabilidade da história, / que exclui e elimina até os inócuos, os inocentes / lançando-os aos braços dançantes das fogueiras” (Idem, n. 3, v. 14-16, p. 17).

²³ ARVIGO, Tiziana. “La parola cambiata. Esperienze di ri-scrittura negli anni ’60 e

Por outro lado, “ver os poetas em sua máscara, em sua juventude”,²⁴ como convida a fazer Ripellino, confere à humanidade dolente dos escritores um valor universal, própria de quem aspira ao anonimato escondendo-se atrás das sedimentações de uma cultura saturada de mitos do desperdício,²⁵ da crise, da mistificação e do desejo insaciado. O eslavista, a mais impopular entre as máscaras usadas pelo poliédrico escritor siciliano, apela à memória do *Poema sem herói* de Anna Akhmátova para representar o estado da arte e a busca por uma obra-mundo antiépica e niilista:

Um poema esporádico, turbilhonante, desnortado: como um carrossel de máscaras. Onde até os epônimos da cultura (Fausto, Hamlet, Don Giovanni, etc.) se arrastam como domínios vazios, de larvas. Sem herói, ou seja, sem rosto, porque cada figura tem uma máscara ao invés de um rosto, e uma máscara é um certificado de inexistência.²⁶

Vampirizar as existências e os roteiros dos destinos de outros, codificados no mito e na literatura, é também uma extensão do tempo da vida, cobijado pela doença e pela futilidade dos dias. O *corpus* poético funciona, portanto, como relicário e arca de talismãs: “Tu pensas sempre no vistoso colete de Maiakovski, / como num utensílio que te possa proteger”.²⁷ Eis, então, que a poesia deve se tornar espetáculo — euforia ou agonia —, embriaguez de palavras,

’70” [A palavra trocada. Experiências de re-escrita nos anos 1960 e 1970”. In: *Gli anni ’60 e ’70 in Italia*. Op. Cit., p. 245.

²⁴ RIPELLINO, Angelo Maria. “Esenin”. In: *L’arte della fuga* [A arte da fuga]. Rita Giuliani (Org.). Napoli: Guida, 1987, p. 155.

²⁵ “Como um kwakiutl demolirei cintos, / cofres, cadeiras, tapetes, velharias florais, / e quem terá outro tanto a destruir / nesse meu potlatch universal? / Com a fúria de um golem jogarei fora cada ferramenta, / cada cúmplice mudo da minha cantiga” (RIPELLINO, Angelo Maria. *Notizie dal diluvio*, n. 70, v. 1-6, Op. Cit., p. 88).

²⁶ RIPELLINO, Angelo Maria. “Le maschere di mezzanotte” [As máscaras de me-noite]. In: *Nel giallo dello schedario. Note e recensioni “in forma di ballate”* (1963-1973) [No amarelo do fichário. Notas e resenhas “em forma de baladas” (1963-1973)], Antonio Pane (Org.). Napoli: Cronopio, 2000, p. 50.

²⁷ RIPELLINO, Angelo Maria. *Notizie dal diluvio*, n. 9, v. 5.6. Op. Cit., p. 23.

salto mortal de imagens, externalização dos caprichos e das fantasias a realizar com instrumentos extraordinários, o “esplêndido violino verde” ou Sweetheart, o “violino aviltado / de muito sofrer” do fragmento do índice de *Notizie dal diluvio*.²⁸ A poesia é “barroco autunal”, decomposição e ressurreição da matéria verbal, jorro de metáforas que distorcem e recompõem a verdade da imagem em um caleidoscópio de cores que deve cobrir o branco nevado e o preto do luto, cromaticidade dominante na elegantíssima e desesperada coletânea de 1967 *La fortezza d’Alvernia* [A fortaleza de Alvernia].

Diante do vórtice dos heterônimos e do carnaval de máscaras que descentralizam a poesia de Ripellino, o que assegura sua unidade, o inconfundível *sound* suspenso entre Mozart e Janáček? Abandonado o vocalismo invasivo dos tradicionais débeis lamentos sobre a condição humana, Ripellino retratou uma luta com o anjo de tintas de Chagall, colocou-se em cena só depois de uma sucessão de quedas clownescas. O poeta saltimbanco e feiticeiro, um pouco alquimista da palavra um pouco criancinha que chora, fez núcleo de sua fibra humana roída pela tísica e centro nevrálgico da angústia universal a escaramuça entre o sofrimento, pronunciável apenas por metáfora, e a palavra que resiste e a rodeia, ganhando tempo e divagando como o senhor Tristram Shandy, de Sterne. O olhar “diverso” que lhe deu o Anjo da Morte é o recurso principal de uma escrita na qual “a obstinação do milagre” pode habitar em meio a diabruras e presságios fúnebres:

Naquele tempo de nuvens e turbilhões,
de injúria e de aflição o Anjo da Morte
desceu ao meu patíbulo para me dar olhos diferentes,

²⁸ A poética do autor tende à fusão das artes em um espetáculo total: “Gostaria de encontrar um ponto de encontro entre aquela que é a racionalidade e a aridez da vanguarda que exprime esse mundo desumanizado e o que era antes a riqueza da metáfora, a necessidade de dar carne à poesia, de dar cores a ela, de enchê-la de olhos, de acústica, o fazer da poesia o centro de artes diversas, da pintura ao teatro: é isso o que eu entendo por espetáculo poético” (fragmento de uma entrevista para a televisão citado em FRAULINI, Arnaldo. “‘Luna’ e ‘Lune’ nel viaggio poetico di Ripellino” [“Lua” e “Luas” na viagem poética de Ripellino]. In: *Griseldaonline*, n. 14, 2014).

para que no esfacelamento e na má sorte
 com outras pupilas, cacos de espelho celeste, eu vislumbrasse
 a obstinação do milagre e o horror do mesquinho
 equilíbrio dos sãos e a nobre, ai de mim, poesia do sofrer.
 Mas do que adiantava essa vidência cerimonial,
 se eu tinha sede de vida banal,
 de coisas ásperas, de simples afeto?²⁹

Pode-se também atribuir ao ameaçador clima histórico se o terno, doente, desajeitado Scardanelli, poeta da perplexidade e das maravilhosas ninharias de “Cimèlia”, irá se tornar o equivalente ao kafkiano K., vítima inocente da opressão e inconsciente herói da resistência à mercê dos deuses e ao arbítrio dos tiranos (as “rédeas” impostas pelos ditadores). Na era que assiste à impunidade dos algozes e dos *fanacappa*,³⁰ de capangas, *zaffi*³¹ e marranos, a poesia se arrisca a ser reduzida ao silêncio; o refrão alemão, “Totgeschwiegen”, secamente alude à eliminação do poeta, o “Sempre-em-discórdia, forasteiro da vida e *fool* capaz de jogar no rosto dos detentores do poder suas verdades incômodas e seus lúcidos delírios e, por isso, silenciado:

Vós caminhais lá em cima na luz, gênios beatos, mas na terra:

se um ditador toma as rédeas
 e desconjunta e arrebenta as costas,
 o que será de Scardanelli?

Totgeschwiegen.

Se um ditador, um *barsabucco*, um *fanacappa*
 com sua quadrilha torta de referendários bufões
 pisa na liberdade, o que será de K.?

Totgeschwiegen.

²⁹ RIPELLINO, Angelo Maria, *Notizie dal diluvio*, n. 29, v. 7-16. Op. Cit., p. 43.

³⁰ Máscara cômica da *Commedia dell'Arte*, que em geral representa o servo.

³¹ Forma vêneta injuriosa para policial; tira.

Se como vermes de vinagre velho
 afloram bandos de tiras e de algozes e de marranos,
 o que será do Sempre-em-discórdia, do poeta?

Totgeschwiegen.
 Totgeschwiegen.³²

Vittorio Bodini é talvez o mais habituado a compor “poemas tristes à poesia”, textos que acolhem reflexões metalinguísticas, opiniões sobre a Itália e a Europa e cerimoniais de despedida. Os versos sobre o sentido do fazer poesia em um tempo pré-apocalítico se intensificam na última década de vida do poeta, quando ele vive em Roma. Renegada a juvenil experiência hermética e percebido o declínio das poéticas experimentais (“As pálidas vanguardas desejosas de escândalo / também avançam em direção ao seu Aqueronte”, escreve), estando, além disso, na impossibilidade de retomar o discurso do Sul, das coletâneas lunares dos anos 1950 (em equilíbrio entre as evidências do realismo e a surpresa de investidas no imaginário surrealista), o poeta hispanista de Salento se lança em um corpo a corpo com o próprio demônio autodestrutivo.³³ Até mesmo a página em branco, sendo obra em potencial, auxilia³⁴ o sentido de irrealidade que o atormenta, obrigando-o a procurar asilo na quietude inerte das coisas: “Dizem as coisas: procura ser tu

³² RIPELLINO, Angelo Maria, *Notizie dal diluvio*, n. 68. Op. Cit., p. 86.

³³ Bodini compartilha com os mais perspicazes entre os contemporâneos a suspeita sobre a linguagem e a vontade de desmontar seu dispositivo à procura de sentido, ainda que fosse a postulação da insuficiência da palavra a eternizar o homem e suas obras: “Para quem se estabelece no lado anti-órfico da poesia, escrever sobre a linguagem significa medir e certificar a operosidade da morte, impor à própria dicção o destino da inexistência, perturbar os signos com a desconfiança em sua representatividade” (TESTA, Enrico. *Per interposta persona* [Por interposta pessoa]. Roma: Bulzoni, 1999, p. 79).

³⁴ Trata-se sempre de um pedido de ajuda; não é certo o efeito decisivo da vocação poética sobre o *taedium vitae*: “Oh, socorrei-nos, ajudai, branca poesia! / Ajudai-me vós, branca folha de papel, / a dizer o que não sei” (BODINI, Vittorio. “Perdendo quota” [1964], v. 21-23, de *Metamor*. In: *Tutte le poesie* [Todas as poesias], Oreste Macrí (Org.). Lecce: Besa, p. 153).

mesmo / sem nós. / Poupe-nos o teu amor. // Eu fujo de cada coisa delicadamente. / Tento estar só. Encontro / a morte e o medo”.³⁵ A poesia é uma trilha ilusória, um “atalho” para a descoberta de um conhecimento sobre o homem que não pode ser adquirido, senão por aproximações e avistamentos pagos a preço do isolamento, da negação das manifestações elementares do nosso estar envolvidos na corrente vital. A invocação à morte libertadora sela o mais corajoso dos “poemas tristes à poesia” até então examinados:

Poesia, inquéritos angustiantes,
sobre a verdade do ser,
escolhemos teu atalho.
Não nos conduziste longe,
não, deveras.
Sim, algumas vezes a embriaguez
de estar próximos de algo
mas que em raros momentos
e a qual preço
de intolerancias, de ruptura
de toda mais delicada trama de afetos!
Odeio até o verde delicado do verão
que contorna minhas janelas.
Venha a mão de quem sei e liberte
da angustia meus despertares.

[julho 1967]³⁶

³⁵ Idem. “Canzone semplice dell’esser se stessi” [Simples canção de ser si mesmo]. Já em *Dopo la luna* (1956), as coisas conspiravam procurando vias de comunicação e de compreensão alternativas à palavra, entendida como fonte em vias de exaustão e próxima demais à ilusão de centralidade cultivada pelo homem: “Atento. Cada poesia / pode ser a última. / As palavras se amotinam. / Começa uma maneira insólita / com as coisas para se olhar / para se entender / superando as palavras / em uma vil doçura” (Idem. “I pini della Salaria” [Os pinheiros de Salaria], v. 1-8, de *Dopo la luna*. In: *Tutte le poesie*. Op. Cit., p. 139).

³⁶ Idem. “Poesia triste alla poesia”, de “Zeta”. In: *Tutte le poesie*. Op. Cit., p. 177-178.

A parte número dezesseis da suíte *La civiltà industriale o poesie ovali* [A civilização industrial ou poemas ovais] reúne o testemunho das elaborações teóricas e da tradição repensada no momento em que a audácia e os meios tecnológicos da humanidade pareciam ter rompido o tabu da insondabilidade do universo às custas da confiança nas potencialidades gnosiológicas da poesia. O título didático, de recorte tratadístico e alusivo à atualização implícita em um tema de debate da atualidade cultural, explicita a circunstância e precisa a sugestão à inspiração: “Espone a Leopardi, in occasione di una visita a Recanati, i nuovi problemi del linguaggio della poesia” [Expõe a Leopardi, por ocasião de uma visita a Recanati, os novos problemas da linguagem da poesia]. Bodini insiste na *facies* linguística, “o porto antigo e nutriente da língua” que deve orientar a injunção interrogativa do *poiein*. Os elementos e a paisagem, segundo o precedente leopordiano (“o que faz o ar infinito?”, “que fazes tu, lua, no céu?”), estão envolvidos em trajetórias emotivo-patéticas por um breve instante no qual o homem se projeta ao indiferente mistério cósmico e, por atração recíproca, o astro se dobra benevolente “sobre a medida / unívoca de um homem”, caracterizado pelo trabalho artesanal, que o faz distribuidor da riqueza simbólica do pão-vida (“um padeiro / de braços curtos de pão fresco”):

Vejo-te então porto antigo e nutriente da língua
 espelho de-fato sereno
 que interrogava o infinito e o mar
 a natureza seduzida
 pelo perfeito organismo de uma pergunta
 astro que brilha (sol ou lua) na medida
 unívoca de um homem
 um padeiro
 de braços curtos de pão fresco
 e as velas maduras e os burgos sem cabalas
 Ó perdido perdido perdido discurso
 carcomido despedaçado nos subúrbios inorgânicos
 do sonho ou da insônia
 imêmore de qualquer beleza

larvas e coros de trevas discordes
 portadoras de equívocas mensagens sem destino
 o piloto dos sonhos
 joga no mar a bússola e o tormento.³⁷

Perugia, 11 de julho de 1969

A segunda metade do texto se concentra no aspecto filosófico e amargo da sede de conhecimento do homem, desejoso por romper as barreiras do além de onde vem, para congelar toda esperança de compreensão do sentido do nascimento e das mortes, “larvas e coros de trevas discordes / portadoras de equívocas mensagens sem destino”. Desfecho que recorda aquele, insatisfatório e sinistro, do “Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie” [Diálogo de Federico Ruysch e de suas múmias]. O “perdido discurso” da poesia — o apelo retira sua intensidade da reiteração do adjetivo “perdido”, que ecoa três vezes no vazio — vem do nível celeste, silencioso quer se entenda em perspectiva mecanicista à Leopardi, quer se especulem seus reflexos metafísicos, ao infra-humano dos “subúrbios inorgânicos / do sonho ou da insônia”, espaço marcado pelas descargas de energia de um psiquismo por vezes muito intensos como o bodiniano. A desconsolada declaração final, encerrada em um dístico de fulgurante *élan* surreal “o condutor dos sonhos / joga no mar a bússola e o tormento”, conduz a poesia a seu grau básico de proliferação endógena ao indivíduo, flora onírica que segue ramificações imprevistas e se afasta dos predicados da linguagem formalizada.

No fundo, esse “piloto dos sonhos” que renuncia aos instrumentos de bordo para marcar uma rota inconstante corresponde perfeitamente a uma das tensões que, segundo Octavio Paz, governam os movimentos da escrita poética; ela encontraria fundamento na complementaridade do impulso anárquico, experimental, da ruptura do sistema articulada à sucessiva volta da palavra

³⁷ Idem. “Espone a Leopardi, in occasione di una visita a Recanati, i nuovi problemi del linguaggio della poesia”, de “La civiltà industriale o poesie ovali”. In: *Tutte le poesie*. Op. Cit., p. 189-190.

na órbita da partilha e, portanto, do já conhecido, do referencial. A aventura do estigma literário mantido no invólucro precioso da forma poética ocorre na passagem do fragmentário da invenção ao contínuo do discurso humano:

A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste na desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais; separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se converte em objeto de participação. Duas forças antagônicas habitam o poema: uma de elevação ou desenraizamento, que arranca a palavra da linguagem; uma outra de gravidade, que a faz voltar.³⁸

(Tradução de Bruna Brito Soares
Tradução dos poemas de Andrea Santurbano)

³⁸ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad.: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 47.

Poesia e experiência: *A Alegria* e a primeira guerra

|| Lucia Wataghin

A 100 anos de sua primeira publicação, propõe-se uma breve releitura de Porto sepulto enquanto diário de guerra, à luz das correspondências de Ungaretti publicadas posteriormente.

O tema das relações entre literatura e guerra, tratado no encontro que deu origem ao presente volume, esteve ao centro de numerosos debates recentemente, no Brasil e na Itália.¹ Nessas novas leituras

¹ Refiro-me em particular à *Literatura e guerra*, CORNELSEN, Elcio e BURNS, Tom (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010; MARCONDES MOURA, Murilo de. *O mundo sitiado. A poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016; *L'ordalia della Grande Guerra* [O ordálio da Grande Guerra], PIERANGELI, Fabio (Org.). Roma: Studium, 2015.

da literatura de guerra, as abordagens e as indagações estão concentradas na relação literatura e experiência: interroga-se sobre a experiência da guerra e sobre como esta experiência pode ter transformado a literatura, influenciado no conto, no romance, na poesia; questiona-se de que modo a literatura é marcada ou até mesmo formada pela guerra. Nesse ensaio buscarei repensar, levando em conta essas perspectivas, um livro de poesia que literalmente resultou da experiência da Primeira Guerra Mundial, o *Porto sepolto* de Giuseppe Ungaretti, verdadeiro *diário de guerra*, escrito em grande parte na trincheira e lançado em dezembro de 1916, mas concluído na edição sucessiva, no volume *Alegria de naufrágios* (1919), com outros numerosos poemas ainda diretamente ligados à experiência da guerra nos dois anos seguintes, 1917 e 1918. A poesia e a correspondência naqueles anos da Primeira Guerra são para Ungaretti duas escritas paralelas, muito frequentes e intensas, que se alimentam reciprocamente. As cartas de Ungaretti do período, publicadas mais ou menos recentemente,² sugerem leituras diferentemente informadas da poesia contemporânea e das várias facetas das reações do poeta à experiência da guerra.

Para o que hoje parece claramente um terrível equívoco, a Primeira Guerra foi objeto de uma onda de entusiasmo coletivo³ na Itália e em outros países. O próprio Ungaretti e vários poetas e artistas próximos à ele, como Soffici, Prezzolini, Apollinaire, Cendrars,⁴ se alistaram como voluntários e é enorme o número de artistas e

² UNGARETTI, Giuseppe. *Lettere a Giuseppe Prezzolini* [Cartas à Giuseppe Prezzolini]. TERZOLI, Maria Antonietta (Org.). Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, Dipartimento dell'Istruzione e Cultura del Cantone Ticino, 2000; UNGARETTI, Giuseppe. *Da una lastra di deserto. Lettere dal fronte a Gherardo Marone* [De uma placa de deserto. Cartas do fronte à Gherardo Marone]. Nova edição. NAPOLETANO, Francesca Bernardini (Org.). Milano: Mondadori, 2015; UNGARETTI, Giuseppe. *Lettere dal fronte a Mario Puccini* [Cartas do fronte à Mario Puccini]. DE NICOLA, Francesco (Org.). Milano: Archinto, 2015.

³ Burns descreve o fenômeno nos países anglo-saxônicos (Grã-Bretanha, Irlanda, USA) no ensaio "O Prêmio Nobel de Literatura e as duas guerras mundiais". In: *Literatura e guerra*. Op. Cit.

⁴ Apollinaire morrerá prematuramente em 1918, em consequência de uma ferida recebida no fronte, Cendrars perderá a mão direita em combate, em 1915.

intelectuais que se envolveram voluntariamente na guerra. Na Itália, um dos documentos mais impressionantes nesse sentido (e de clara intenção manipuladora para fins políticos) é o orgulhoso elenco dos futuristas mortos em guerra, publicado em uma espécie de artigo ou libelo político, *Democracia Futurista (Dinamismo Político)*,⁵ em 1919. A lista, precedida pelas palavras “Quiseram a guerra, lutaram pela guerra e fizeram a guerra”, cita os nomes dos *mortos na linha de frente* (12, dentre eles Sant’Elia), dos *feridos na linha de frente* (41, dentre os quais Soffici, Russolo, Marinetti, Ottone Rosai), do *morto no serviço militar* (Umberto Boccioni).

Em 24 de maio de 1915, quando a Itália entra em guerra ao lado dos aliados, Ungaretti, com 27 anos, já está alistado na infantaria.⁶ Os motivos pessoais de seu alistamento estão descritos em várias ocasiões, sobretudo nas cartas do período, mas também depois nos comentários à sua poesia, e estão, por assim dizer, encarnados na poesia de *Porto sepulto* enquanto constituem uma escolha identitária decisiva. Antes da guerra, Ungaretti havia publicado muito pouco,⁷ e é muito conhecida a sua crise de identidade naqueles anos, nos quais, deixando em 1912 o Egito onde nascera e vivera até então, transferiu-se aos 24 anos para Paris, e depois para Milão. A solução de identidade “nacional” de Ungaretti está confiada à guerra, que deverá pôr fim à sensação de estranhamento e desolação derivada de não ter pátria, ou de tê-las em demasia, e que é um dos sentimentos mais fortes e mais presentes em *Porto sepulto*. De tudo isso, ele mesmo dirá em muitas ocasiões e com particular eloquência em uma carta de novembro de 1914 ao amigo Giuseppe Prezzolini, conhecido intelectual interventista:

⁵ Milano: Facchi, 1919. V. BALDISSONE, Giusi. *Filippo Tommaso Marinetti*. Milano: Mondadori, 2012, p. 159-160.

⁶ Uma cronologia detalhada da participação de Ungaretti na guerra encontra-se em “Cronologia”. In: UNGARETTI, Giuseppe. *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche* [Vida de um homem. Traduções poéticas]. OSSOLA, Carlo e RADIN, Giulia (Org.). Milano: Mondadori, “I Meridiani”, 2010.

⁷ Assim resume o próprio Ungaretti: “Não tenho nada publicado: algum poeminha na *Lacerba*, um na *Voce*, um na *Diana*; algumas notinhas de crítica de dez anos atrás num jornal de Alexandria do Egito, e duas ou três prosinhas líricas [...]”. *Da una lastra di deserto*. Op. Cit., p. 9.

Caro Prezzolini,

A propósito da guerra. Há muito tempo o escuto, Prezzolini, vejo-o acreditar e duvidar, iludir-se e se desiludir. Posso confessar-lhe algo de meu. Digo: “Sou um perdido”. A gente pertence, de onde sou? Estou sem lugar no mundo, sem próximo. Me inclino para qualquer um, e me sinto mal. Como fazer para viver e continuamente fechar-se como uma tumba? Alexandria do Egito, Paris, Milão, três etapas, 26 anos, e não consigo encontrar um cantinho de terra para o meu repouso. [...]. É este o meu destino? E quem deveria perceber que padeço? Quem poderia me escutar? São estranhos os meus discursos. Sou um estranho. Em todo lugar. Me destruirei ao fogo da / minha desolação? E se a guerra me consagrasse italiano? O mesmo entusiasmo, os mesmos riscos, o mesmo heroísmo, a mesma vitória. Para mim, para o meu caso pessoal, a bondade da guerra. Para todos os italianos, finalmente uma paixão comum, uma certeza comum, finalmente a união da Itália”⁸

Deve-se dizer, e é importante, que a escolha “italiana”, por sorte, não exclui outros afetos: ao mesmo tempo, no mesmo período, Ungaretti também cultivava com paixão as suas outras duas identidades nacionais e os profundos vínculos que o unem seja à França, seja ao Egito. As memórias egípcias estão intensamente presentes nos poemas de *Alegria*; o conhecimento do francês, do árabe e do Egito, onde viveu, é o motivo pelo qual pode pedir a Puccini que o recomende a ser designado para fazer parte de uma expedição militar italiana (aliada) à Terra Santa,⁹ e o amor pela França é inquestionável

⁸ *Lettere a Giuseppe Prezzolini*. Op. Cit., p. 23-29 (carta de Milão, datada de 8 de novembro de 1914). Um único exemplo, dentre tantos, em *Porto sepulto*, de íntima correspondência com esta carta, são os primeiros versos do poema “Vagamundo”: “Em parte / alguma / do mundo / me sinto / em casa // Em cada / clima / novo / que encontro / reconheço / abatido / que / um dia / a ele também já estive / afeiçoado // E dele me despego sempre / estrangeiro”, in UNGARETTI, G. *A Alegria*. Trad.: Geraldo Holanda Cavalcanti. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 164-165.

⁹ “Disseram-me que — creio que para a expedição à Terra Santa — procuram militares que saibam a fundo francês [...]”. *Lettere dal fronte a Mario Puccini*. Op.

se nesse momento — ele está na guerra para construir sua identidade italiana — ainda pode dizer sentir-se quase completamente francês, como escreve a Puccini:

Aquilo que ambicionaria seria estar com os franceses; 99/100 sou francês; fiz a universidade na França, aprendi a ler em francês; conheço os franceses e os amo como a mim mesmo; para mim é a gentileza desta velha Europa, como a Itália é a fantasia [...].¹⁰

Mas voltando ao tema do alistamento voluntário, os motivos políticos de Ungaretti não são conhecidos como são os pessoais — talvez porque no clima de consenso geral não sentiu a mesma necessidade de manifestá-los — mas podem se resumir na necessidade de um “sacrifício para que os bárbaros não prevaleçam”, na necessária “fé na salvação de uma civilização”.¹¹ É provável que as críticas ao pacifismo que aconteceram vários anos antes, durante e depois da guerra tenham pesado nas decisões e no ânimo de muitos e talvez também em Ungaretti. Entre os casos literários mais relevantes e representativos na Europa, Burns¹² discute e defende dois livros, ambos publicados no pós-guerra, em 1929: *Nada de novo no front*,¹³ naturalmente queimado pelos nazistas, mas também atacado em outros países europeus por ser pacifista, e o romance de

Cit., p. 27 (carta de 30/04/1917). Ungaretti refere-se a uma expedição que será enviada da Itália para a Palestina (o primeiro contingente será enviado em 6 de maio de 1917, enquanto todo o grupo italiano chegará a Porto Said em 19 de maio de 1917), da qual, porém, ele não conseguirá fazer parte. Cf. idem, nota 2, p. 27.

¹⁰ Ibidem, p. 56. A respeito da guerra e o apego à França cf. também uma carta a Giovanni Papini, in *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche*. Op. Cit., p. LXXXVIII-LXXXIX. “[...] estou envolvido, estou atrelado à guerra. A guerra, após dois anos — para mim, França e Itália são uma coisa só — custa muito para terminar sem resultado. E me prendo à minha vida com desespero” (carta de 23 de março de 1916).

¹¹ “Cronologia”, in *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche*. Op. Cit., p. XCIX e XCVII.

¹² “O prêmio Nobel de Literatura e as duas guerras mundiais”. Op. Cit.

¹³ REMARQUE, Erich Maria. *Nada de novo no front*. Trad.: Helen Rumjanek. Porto Alegre: L&PM, 2004.

Hemingway, *Adeus às armas*,¹⁴ censurado pelo regime fascista que vetou sua publicação na Itália pois o considerou prejudicial à honra das Forças Armadas, já que não esconde a simpatia por um desertor (o protagonista) e pela descrição crítica da derrota de Caporetto. As cartas de Ungaretti, interventista e voluntário, refletem o clima obviamente contrário ao pacifismo e a constante preocupação do autor em defender a própria reputação de soldado: “Você sabe que não temo o perigo — no 19, sabem”;¹⁵ “Você sabe o que é o dever para nós: nascemos em um grupo que, sem confessar em cada esquina, só age por profunda disciplina”;¹⁶ “espero que me deixem como sou, — não um enfurnado”.¹⁷ De resto, se nunca se dirá um pacifista, Ungaretti se mantém bem distante do triunfalismo (e a esse propósito critica fortemente o “fátuo esteta” D’Annunzio)¹⁸ e anos depois reconhecerá ter acreditado erroneamente que a guerra pudesse ser uma solução:

Parecia que a guerra de 1914, parecia para mim, parecia talvez a tantos, devesse resolver essas crises. As guerras nunca resolvem nada, se sabe. Eis as razões pelas quais no início do meu livro do *Porto* [está o poema “In memoriam”] em memória daquelas crises que me levaram a aceitar a guerra acreditando que a guerra pudesse resolver a minha crise [...].¹⁹

¹⁴ HEMINGWAY, Ernest. *Adeus às armas*. Trad.: Monteiro Lobato. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

¹⁵ *Lettere dal fronte a Mario Puccini*. Op. Cit., p. 36. Talvez não seja inútil recordar que a Ungaretti foi concedida a Cruz ao mérito de guerra em 1º de setembro de 1918. “Cronologia”. Op. Cit., p. CI.

¹⁶ *Lettere dal fronte a Mario Puccini*. Op. Cit., p. 33.

¹⁷ Idem, p. 23.

¹⁸ “Ah, por D’Annunzio que faz “poses artísticas” de joelhos diante dos caixões, com a aba da bandeira na mão e não sei em que outras maneiras, em frente ao fotógrafo sempre presente, por esse homem que “nauseia” os nossos soldados, por esse “eterno modelo” que enquanto em cada casa da Itália há o luto, enquanto aqui se está oprimido por tremendo sofrimento que é a guerra, faz o fátuo esteta, tendo todas as atenções e bajulações”. Ibidem, p. 49-50.

¹⁹ “Ungaretti commenta Ungaretti”. In: UNGARETTI, Giuseppe, *Vita d’un uomo. Saggi e Interventi* [Vida de um homem. Ensaios]. Milano: Mondadori, 1974, p. 819.

Na correspondência do fronte de Ungaretti e em particular no volume das cartas a Mario Puccini (escritas entre março e dezembro de 1917) encontra-se em destaque toda evidência da necessidade de reivindicar a sua condição de verdadeiro patriota, fiel à causa da guerra, e não “enfurnado” nos escritórios, como outros. Ungaretti escreve a Puccini, editor e escritor conhecido e solicitado antes da guerra, militar encarregado naquele ano, 1917, do Comando Supremo do exército italiano, pedindo-lhe para apoiar o seu pedido de transferência de uma zona de guerra ao 19º Regimento,²⁰ no qual já havia servido em novembro desde 1915, no fronte de Carso, e ao qual desejava ardentemente retornar (“preciso retornar ao meu regimento. Compartilhei de seu destino por 16 meses”).²¹ As cartas a Puccini registram imensos sofrimentos e desconfortos físicos e psíquicos vividos por Ungaretti naquele ano: “sou míope, e a miopia foi agravada pela conjuntivite; tenho uma exaustão nervosa, que nunca pude curar [...]; tenho uma constituição fraquíssima [...]”,²² “Venha me encontrar; estou em um estado de neurastenia tremenda, são dois anos que vivo de esforços de vontade; hoje me encontrei em um estado de pranto convulsivo que não conseguia controlar; e não posso dormir; tenho vergonha de mim; mas estou debilitado ao ponto de precisar de uma casa de saúde”.²³ Diante do risco de ser enviado a um outro regimento, descreve as mais negras perspectivas já que “não conhecido, seria forçado por muito tempo — e tenho a experiência dos primeiros meses no 19º — às humilhações, à exoneração mais espantosa para mim que tenho a inteligência treinada, mas não o corpo magro”,²⁴ finalmente foi declarado incapaz aos esforços de guerra, mas ainda precisou se defender persistentemente da temida

²⁰ Em abril de 1918, a Itália enviou à França um contingente que incluía também o 19º Regimento, ao qual Ungaretti pedia (e conseguiu) retornar. Cf. *Lettere dal fronte a Mario Puccini*. Op. Cit., p. 57, nota 11.

²¹ Idem, p. 38 (carta de 11 de julho de 1917).

²² Ibidem, p. 23 (carta de [antes de 25 de abril de 1917]).

²³ Ibidem, p. 33 (carta de 30 de maio de 1917).

²⁴ Ibidem, p. 36 (carta de 11 de julho de 1917).

obrigação de seguir o curso para tornar-se oficial: “Espero que confirmem a incapacidade; não porque o perigo me assuste; como sou, retornaria para lá de bom grado; mas com uma graduação não tenho a coragem, no estado de neurastenia em que me encontro”.²⁵

Em um célebre ensaio, Walter Benjamin observa que dos campos de batalha da Primeira Guerra “os combatentes tinham voltado silenciosos [...]. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca”.²⁶ Por outro lado, existe um sentimento geral, talvez universal, de urgência, entre aqueles que viveram a guerra, de contar essa experiência. Em 1917, para dar apenas um exemplo italiano, “a média das remessas do exército alcançava os 2.700.000 unidades por dia, para o desespero do diretor da Posta militar”.²⁷ Nos anos de guerra, Ungaretti escreve não apenas o mais influente dos seus livros de poesia, mas também uma centena de cartas. À urgência de falar da guerra, com “palavras que tivessem uma intensidade extraordinária de significado”,²⁸ Ungaretti atribui um papel fundamental na fundação de sua poesia: “A minha poesia nasceu, em realidade, na trincheira. Nas tentativas que precedem o volume [*A Alegria*] a linguagem não existia ainda. [...] A guerra de repente me revela a linguagem”.²⁹

Ungaretti enfrenta o tema da guerra de maneira diversa de tantos outros. Murilo Marcondes de Moura estuda o caso de Apollinaire, poeta muito apreciado por Ungaretti, e o descreve

²⁵ Ibidem, p. 29 (carta de 19 de maio de 1917).

²⁶ BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”, in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 7. ed., Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. Apud CORNELSEN, Elcio. “Cenas literárias da Primeira Guerra Mundial”, in *Literatura e Guerra*. Op. Cit., p. 29.

²⁷ ISNENGI, Mario, apud DE NICOLA, Francesco. “Storie di scrittori e di soldati” [Histórias de escritores e de soldados]. In: *Lettere dal fronte a Mario Puccini*. Op. Cit., p. 7.

²⁸ UNGARETTI, Giuseppe. “Ungaretti commenta Ungaretti”. Op. Cit., p. 820.

²⁹ Idem, p. 820.

como “uma espécie de Orfeu descido ao inferno das trincheiras da guerra europeia, disposto a sustentar o canto mesmo diante de um horror de proporções imensas”;³⁰ no mesmo capítulo cita também um poema que já foi comparado justamente com a poesia de guerra de Ungaretti, “Viatico”, de Rebora, para quem o horror absoluto da guerra não tem nenhuma escapatória.³¹ São reações à guerra muito diferentes entre si. Ungaretti consegue dar uma resposta direta e vital, embora não agressiva à dor e à guerra. Entre as “cloacas de escombros” de Valloncello escreve os versos: “Ungaretti / homem de dores / te basta uma ilusão / para te dar coragem”;³² ao lado de “companheiro / massacrado” em Cima Quattro escreve “cartas cheias de amor” e conclui “Nunca estive / tão / aferrado à vida”;³³ no poema “Alegria de naufrágios” assim se descreve: “E logo retoma / a viagem / como / após o naufrágio / um lobo-do-mar / sobrevivente”;³⁴ com data: Versa, 14 de fevereiro de 1917. Mas dentre todos, a esse propósito bastaria recordar o mais breve poema de Ungaretti, “Manhã”: “Ilumino-me / de imenso”;³⁵ de 26 de janeiro de 1917, poema muito célebre, mas raramente lembrado como poema de guerra. Da guerra, o poema

³⁰ MARCONDES MOURA, Murilo de. *O mundo sitiado*. Op. Cit., p. 24. O próprio Ungaretti confronta o *Porto sepulto* com os *Caligramas* de Apollinaire: “o mais prodigioso livro de guerra”, “poesia puríssima”: “a maior parte escrit(a) em tempo de combate; uma espécie do meu “Porto” mas um outro modo; menos segura e opressão da alma e menos participação libertadora da natureza, mas um sentido mais vivaz, deslocado, acrobático do artifício guerreiro, a brutalidade metálica das grandes horas de espera e de luta transmutada em um turbilhão de flocos luminosos e voluptuosos [...]”. De uma carta de Ungaretti a Ardengo Soffici, apud “Cronologia”. Op. Cit., p. C.

³¹ Marcondes Moura cita Cortellessa, traduzindo do italiano: “O horror absoluto do cotidiano da guerra encontra alguma reparação em Ungaretti, mas jamais em Rebora, cuja poesia de guerra é sempre um muro de pedra no qual a palavra se rompe e bate em retirada. Mas tanto a vitória de Ungaretti quanto a derrota de Rebora mostram-se necessárias”. CORTELLESSA, apud MARCONDES MOURA. Op. Cit., p. 78.

³² “Peregrinação”. In: *A Alegria*. Op. Cit., p. 90-91.

³³ “Vigília”, idem, p. 46-47.

³⁴ “Alegria de naufrágios”, ibidem, p. 118-119.

³⁵ “Manhã”, ibidem, Op. Cit., p. 126-127.

de *Porto sepulto* registra desolação, destruição e morte, mas também toda uma série de situações, sentimentos e estados de espírito ligados a fenômenos menos terríveis: a “deprimente” monotonia³⁶ da vida nas trincheiras, as mudanças entre as paisagens do Carso e depois da França (em Bligny, e depois no bosque de Courton), recordações do Egito, desejos de calma e de paz, sonhos, preces, mais paisagens, busca de identidade, sentimento de desambientação, desorientação, “estupefação da imensidão”. É poesia em memória dos mortos e de solidariedade com os outros soldados, dos quais o poeta não quer se distinguir (vem daí o sentimento de unanimidade e universalidade da poesia, sobre o qual insistirá sempre). O *Porto sepulto*, diário de guerra, abre-se com a lírica “In memoriam”, datada em Locvizza, 30 de setembro de 1916 (data e lugar de guerra), mas dedicada não aos companheiros mortos em guerra, mas ao companheiro de emigração, Moammed Sceab (que cometeu suicídio em Paris, antes da guerra). O grande tema de *Porto sepulto* é a desambientação, que a guerra em parte agrava, e em parte repara enquanto provoca um forte sentimento de solidariedade, pertencimento, *unanimidade* (“Sou um poeta / um grito unânime”).³⁷ A guerra é narrada como um terrível acontecimento com o qual Ungaretti se mede, em sua história pessoal, como parte integrante de sua vida, e de seu crescimento e amadurecimento como homem e como poeta. A guerra, também, como solução à desambientação, como descanso da condição de eterno expatriado: “E neste uniforme / de soldado teu / descanso / como no berço / de meu pai”,³⁸ mas também como desorientação extrema: “Longe longe / como a um cego / me levaram pela mão”.³⁹ Estados de espírito e sentimentos dos tempos da guerra passam das cartas à poesia e vice-versa. De uma parte, a alegria, a felicidade (“a rara / felicidade”; “Hoje estou bêbado / de universo”, “Ilumino-me / de imenso”);⁴⁰ de outra, o pranto que — o

³⁶ “Monotonia”, *ibidem*, p. 92-93, na qual se encontra uma primeira variação em uma carta de 26 de agosto de 1916 a Gherardo Marone. *Da una lastra di deserto*. Op. Cit., p. 18.

³⁷ “Itália”, in *A Alegria*. Op. Cit., p. 112-113.

³⁸ *Idem*, *ibidem*.

³⁹ “Longe”, *ibidem*, p. 132-133.

⁴⁰ “Os rios”, “A noite bela”, “Manhã”, *ibidem*, p. 84-89; 94-95; 126-127.

vemos nas cartas — o tormenta por meses (“Decidi hoje — após ter chorado muito — aquele terrível choro que não termina — que cada vez mais se petrifica dentro, — permanecer em silêncio”, escreve em uma carta a Marone⁴¹ em 23/04/1916), e que se traduz nos famosos versos de “Sou uma criatura”: “Como esta pedra / é o meu pranto / que não se vê”.⁴²

Tanto na correspondência quanto na poesia de *Porto sepulto* (ao menos na edição publicada em 1916) Ungaretti também enfrenta as exigências da censura, seja por motivos logísticos e estratégicos da guerra, seja para evitar eventuais acusações de derrotismo. Sobre a reação de Ungaretti às notícias acerca da iminente batalha de Caporetto, Puccini conta que o poeta lhe apareceu de repente ao Comando Supremo, no verão de 1917:

Quase me agride: “Pode-se saber onde o seu general está com a cabeça, onde, onde todos estão com a cabeça aqui nos Comandos? Os soldados estão cansados; estão para romper suas forças físicas, as morais já estão entorpecidas há tempos: onde, onde acabaremos?” O aposento onde ele berrava assim, era parede a parede com o aposento de Diaz, o meu general. “Calma, fale devagar, na parede aqui atrás está o Diaz!” “Melhor, melhor: que ele nos escute; vamos ao encontro de uma derrota, se o inimigo nos ataca, onde atacar cairá o fronte, todo o fronte! Nem um, um só dos nossos soldados resistirá”.⁴³

São certamente coisas que, naqueles tempos, não se podiam escrever. É bem conhecido que a batalha foi uma catástrofe. A imensa dor desencadeada por essa infeliz operação militar se mistura a muitos outros sentimentos: a desilusão do soldado que vê perdas as posições anteriormente conquistadas, a sensação de peregrinação pelos lugares da guerra que se encontra testemunhado em todo o

⁴¹ *Da una lastra di deserto*. Op. Cit., p. 4.

⁴² “Sou uma criatura”. In: *A Alegria*. Op. Cit., p. 80-81.

⁴³ “Storie di scrittori e di soldati”. In: *Lettere dal fronte a Mario Puccini*. Op. Cit., p. 11.

Porto sepulto (“De emboscada / nestas cloacas / de escombros / horas e horas / venho arrastando / minha carcaça / gasta de lama / como uma sola / ou uma semente / de espinheiro”);⁴⁴ a poesia como *prece*, como expressão de desejo de fusão com o universo, como desejo de descanso e de paz, o atordoamento, a incredulidade frente ao desastre.

Meu querido Puccini, do dia triste⁴⁵ não tive nem força nem tempo de escrever, e nem mesmo de pensar. Sai de Nad Logem com a minha companhia que com as últimas divisões de cobertura abandonou as posições nas quais eu chegara em tempo da conquista com o meu 19 rodeado de glória. Segui a peregrinação, atordoado, por Vallone, por San Michele, por Sdraussina, ao longo dos cemitérios nos quais se deixavam tantos mortos que me eram queridos em vida, que tinha visto partir destroçados em plena esperança, incrédulos da morte, embora dóceis, pobres companheiros distantes. Atordoado por ainda estar, na terra, um homem que sentia o peso do seu corpo frágil, a inutilidade de seu peso prostrado.⁴⁶

Para concluir, a guerra como peso. Muitos anos depois, Ungaretti retornará a esse tema com uma lírica (“Sem mais peso”) em *Sentimento do tempo*. Talvez uma recordação do sentimento do peso carregado na primeira guerra, “o peso do [...] corpo frágil, a inutilidade do [...] peso prostrado”, o peso da “guerra carregada nas costas e na alma”. O mesmo do poema “Peso” (Mariano, em 29 de junho de 1916. “Aquele camponês / se fia na medalha / de Santo Antônio / e segue tranquilo // Mas bem só e bem nua / sem qualquer miragem / carregou minha alma”).⁴⁷ Peso que carrega com dor, com impaciência, com orgulho e do qual quer se libertar.

⁴⁴ “Peregrinação”. In: *A Alegria*. Op. Cit., p. 90-91.

⁴⁵ O dia da derrota de Caporetto.

⁴⁶ *Lettere dal fronte a Mario Puccini*. Op. Cit., p. 55.

⁴⁷ “Peso”, in *A Alegria*, p. 64-65.

Logo te mandarei muitas coisas minhas. Assim que passar este mal agudo de nervos, que me impede de dormir, de pensar lucidamente, de abandonar-me à vida com amor, voltarei a escrever a minha “guerra carregada nas costas e na alma”, um livro sincero.”⁴⁸

(Tradução de Fabiana V. Assini)

⁴⁸ *Lettere dal fronte a Mario Puccini*. Op. Cit., p. 44.

A “tradução” da palavra na poética corporizada de Rina Sara Virgillito

|| Sergio Romanelli

No início dos anos 1990, Octavio Paz, na introdução do seu livro *A outra voz* (1993), perguntava-se ao final de uma breve, mas significativa, reflexão sobre o papel da poesia no período dito *pós-moderno*, “[...] que lugar ocupará a poesia nos tempos que virão?”¹ Depois do fim da tradição poética “[...] que se iniciou com os grandes românticos, atingiu seu apogeu com os simbolistas e seu fascinante crepúsculo com as vanguardas de nosso século”,² vivemos

¹ PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 8.

² Idem, p. 6

em uma fase sem novos movimentos poéticos. O que é, afinal, a poesia contemporânea? E onde podemos colocá-la? Quem é hoje o destinatário da poesia, quem lê poesia? É verdade, como sustenta Paz, que “[...] desde época do romantismo os leitores de poesia foram, como os próprios poetas, os solitários e os rebeldes?”³ A poesia *ainda* é “a pedra do escândalo da modernidade”? A falta de movimentos ou de escolas de pensamento, e não somente na literatura, torna ainda mais difícil a tarefa do crítico: como colocar no espaço e no tempo um fenômeno, como o poético, que não conhece mais definições, regras e parâmetros específicos que o caracterizam?

Nunca como hoje, em tempos de globalização, o poeta foi tão solitário e intolerante, mas, ao mesmo tempo, não vai mais em busca de revoluções, nem tenta ditar as novas leis do gosto e da cultura, simplesmente fica à escuta da palavra que os outros não conseguem ouvir e a transcreve segundo as leis de sua estética, para que esta não se perca.

Talvez o papel do poeta hoje seja o de ser testemunha da resistência que existe diante do desinteresse por aquilo que é difícil ou pouco visível. Não interessa ao poeta pertencer à uma comunidade ou a uma escola, e nem ser inventor de novos *ismos* ou o bardo de uma nação (de uma língua talvez sim); é um mediador entre a criação e o criado, entre o texto e leitor.

Mas a sociedade vai em frente em um sentido oposto ao do silêncio do poeta. Em uma época de ideologias frágeis, caracterizada pela escassa vontade de novas revoluções, a sociedade busca a consistência. A burguesia (antes objeto principal dos poetas e leitores), hoje somente classe média, tornou-se parâmetro de si mesma: tem valor unicamente aquilo que lhe serve. O poeta hoje não escreve para ninguém, o único serviço que presta à humanidade é aquele de deixar traços de seu ser excepcional. Em uma época, a nossa, caracterizada pelo surgimento de tantas religiões — e por isso totalmente desprovida de religião —, os poetas são, mais do que nunca, videntes. Eles buscam voltar àquele princípio original do qual o pensamento e a sua realização *concreta*, a linguagem, nos

³ Ibidem, p. 138.

distanciou. Esta era a única ambição de Fernando Pessoa, como afirma Eduardo Lourenço: “A tarefa sobre-humana (por humana) não é pensar... mas não pensar. O que chamamos ‘pensamento’ e a ‘linguagem’ em que a sua unidade se quebra para se exprimir, constitui o véu mais pesado que da ‘realidade’ nos separa”.⁴ Os poetas buscam, portanto, levantar o véu da compreensão; como Pessoa, fecham sobre si as portas da realidade para melhor compreender a palavra poética, mediadora entre dois mundos — faz notar Lourenço em seu ensaio —, e ficam em sua escuta para voltar a ser próximos à realidade de Deus. A questão é, então, voltar à primeira realidade das coisas, voltar ao espaço interior e tocar de novo aquela unidade entre o eu e o mundo: “É-nos necessário reverter para esse espaço anterior ao surgimento de um ‘eu’ diferente de um ‘mundo’ e de um ‘mundo’ diferente de um ‘eu.’”⁵ Retomando o conceito de Paz, pode-se afirmar que os poetas continuam, todavia, a serem órfãos de Deus, e que perseguem novos mitos guiados pela ideia da correspondência entre todos os seres e o mundo — guiados, isto é, pela analogia —, em busca da reconciliação entre as imagens do eu lírico e o mundo. A analogia é “[...] o reino da palavra como, esta ponte verbal que, sem suprimir reconcilia as diferenças e as oposições”⁶

Como diz Paz, “[...] uma das funções cardiais da poesia é nos mostrar o outro lado das coisas”⁷ Os poetas continuam a fazê-lo em um solilóquio cruel. Eles são espíritos religiosos, profetas e videntes em um mundo que perdeu a fé em seu criador. Se os românticos tinham feito da poesia uma paixão revolucionária destinada a criar um novo mundo, os poetas contemporâneos têm abandonado qualquer sentimento utópico, qualquer ideia de um mundo melhor. Para estes poetas o mundo está irremediavelmente corrompido e tornou impossível nosso retorno à realidade original; só no isolamento, por meio da influência da palavra poética, é possível voltar ao caminho da busca.

⁴ LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa Revisitado*. Lisboa: Gradiva, 2000, p. 182.

⁵ Idem.

⁶ PAZ, Octavio. *A outra voz*. Op. Cit., p. 38.

⁷ PAZ, Octavio. *Os filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 75.

A escuta desta palavra poética no isolamento total, não apenas físico, é ao que dedicaram toda a sua existência, em épocas diferentes, duas poetisas extraordinárias e essencialmente semelhantes: Emily Dickinson e Rina Sara Virgillito.

“*A still — Volcano — Life*”, recita Emily Dickinson⁸ em um de seus poemas para descrever uma existência — a sua — aparentemente pobre de acontecimentos exteriores, mas rica de submovimentos interiores que se revezam impetuosos e inevitáveis sobre a folha branca. Apesar desta ausência de acontecimentos exteriores, de paixões socialmente codificadas, a isotopia da explosão, do vulcão, está presente em vários poemas da autora americana que constituiu, não por acaso, o último desafio poético da tradutora e poeta de origem siciliana Rina Sara Virgillito.

Nos últimos meses da sua *vulcânica, mas calma vida*, Virgillito, em uma solidão quase total, traduziu 114 poesias da poetisa americana, publicadas postumamente pela editora Garzanti em 2002.⁹ Sobre estas poesias Marisa Bulgheroni diz: “Estáticas e torturadas, estas traduções póstumas parecem traçar, em paralelo, um percurso de lampejos que acompanham a autora em direção ao escuro, transformando-o no ardente ‘trevas/luz’ de um dos últimos poemas”.¹⁰

É de fato um *percurso de lampejos* aquele traçado, na segunda metade do século XX, pela poeta milanesa, mas de origem siciliana. É justamente esta origem da família de Virgillito, esta ligação arquetípica e mítica com as paisagens e o imaginário da Sicília que queremos analisar aqui, buscando mostrar a relevância e a influência não só figurativa, mas também linguística nos poemas dos últimos anos, em modo específico naquele que é considerado a obra prima de sua produção poética *Incarnezioni del fuoco* [Encarnações do fogo].

⁸ DICKINSON, Emily. *Tutte le poesie* [Todas as poesias]. Milano: Mondadori, 1998, p. 676.

⁹ DICKINSON, Emily. *Poesie* [Poesias]. Introdução de Paola Zaccaria. Trad.: Rina Sara Virgillito. Sonia Giorgi (Org.). Notas de Marisa Bulgheroni. Milano: Garzanti, 2002.

¹⁰ BULGHERONI, Marisa. “In lotta con l’angelo” [Em luta com o anjo]. In: DICKINSON, Emily. *Poesie*. Op. Cit., p. XXII-IV.

O pai, siciliano, provinha de uma família de músicos oriunda das encostas do Etna em Belpasso. Virgillito contava que por superstição os habitantes tinham mudado o nome da cidade, originalmente denominada Malpasso. A ligação sempre mantida com a terra de origem e reforçada pelos estudos clássicos, foi reavivada por uma viagem à ilha de Vulcano em 1985-1986; exatamente na época em que estava compondo *Incarnavazioni del fuoco*, terminado — como lembra Ernestina Pellegrini —¹¹ em 1987. Ela havia ficado chocada e impressionada por aquelas paisagens áridas e desoladas, e delas retirara sugestões cromáticas e simbólico-linguísticas que confluíram nos poemas daqueles anos sob forma de *topoi* recorrentes como o vulcão, a lava, as chamas, e sob formas de mitos recuperados: Psiquê, Eros, Pasífae etc.

Linguisticamente o texto é um autêntico caldeirão de estilos diferentes: ferve de linguagem alta e coloquial, latinismos e palavras cotidianas se misturam em um empasto lamacento que como feiteira da palavra Virgillito remexe com sabedoria e precisão. Reminiscências literárias eruditas e referências mais ou menos diretas às filosofias orientais fazem deste livro um texto iniciático comparável por variedade de imagens e de estilos à *Divina Comédia* dantesca pela qual é claramente influenciado.

Em sua introdução, Ernestina Pellegrini o define como uma poesia alquímica em sete movimentos, advertindo o leitor de que será catapultado a um lugar sem lugar, uma *Illocality* — parafraseando Dickinson — onde não existe o tempo senão aquele escandido pela palavra erupcionada com força e com novas inflexões pelo poeta.

O vulcão se torna para Virgillito, assim como foi para Dickinson, não só uma metáfora da força da experiência poética, mas sobretudo um modelo de língua: a língua poética possui o mesmo violento poder de transformação. A sílaba constituirá o eixo principal desta nova des-ordem do mundo: é nela — medida métrica

¹¹ Ernestina Pellegrini afirma na introdução do livro: “[...] por nada deste mundo renunciaria a apresentar este livro, que tive o privilégio de ler em manuscrito assim que concluído, na primavera de 1987 [...]”. Para mais informações ver PELLEGRINI, Ernestina. “Introduzione”. In: VIRGILLITO, Rina Sara. *Incarnavazioni del fuoco*. Bergamo: Moretti & Vitali, 1991, p. 17-31.

do verso — que é conservada a energia original com seu potencial explosivo. A erupção/inspiração desmonta, sobretudo gramatical e metricamente, a elocução nova da poetisa que escreve poemas como formas significativas traduzindo o mais possível sobre o papel as visões ao mesmo tempo aterradoras e celestiais de sua tremenda e nova cosmogonia: dos pântanos do inferno às rosas celestiais da última visão, das nuvens aos esgotos. A prosódia como a revelação é imediata e fulgurante, destrói os pontos de referência, o ritmo é concentrado, o som é áspero e estridente como as rochas que se rompem, o verbo é imperativo, o interlocutor é implorado, mas ausente: “Revela as minhas sete e sete feridas [...] abra os abismos [...] dentro das possíveis e impossíveis aberturas” — e ainda — “[...] tudo se contorce agora não te seguram barreiras / entra sem precaução / retorçe paredes / [...] livra-me de ti / do fogo dos teus laços”¹²

Ao longo da primeira parte deste cancionero aumentam as referências a um lugar central no qual penetrar pela primeira vez, a fundo, “para baixo no oceano [...] até o último rochedo”; na fenda “no escuro violáceo”, pela qual espiar à espera de surpreender uma fração, um vislumbre da gênese oculta que ali acontece e que em breve será erupção. Essa vontade coleante de penetrar, como uma serpente entre a folhagem queimada, também é dada pelo ritmo de fonemas sibilantes (/r/, /s/), pelos neologismos, pelos termos estrangeiros e arcaísmos que juntos se compensam e criam a palavra desta experiência de lava: *dislingua, s’inventra, dibiscio, s’inanella e disanella, s’insucchia, vilucchio, balugina, rutila, s’imbestia, s’inforra, s’infuturo, blakout, tête a tête* etc.

Em uma paisagem desértica, árida, feita de rachaduras, grutas, rochedos e cavernas, acontece esta gênese de uma erupção acompanhada e propiciada por um silêncio denso, o silêncio típico que precede como uma sombra os grandes eventos: “Nem uma gota / nem morna / à minha sede / na quentura / nada / senão a caverna que / engole [...]”¹³

O aproximar-se da revelação não é para todos e não é indolor, mas uma vez escolhido não se pode mais voltar atrás; requer uma

¹² VIRGILLITO, Rina Sara. *Incarnazioni del fuoco*. Op. Cit., p. 38.

¹³ Idem, p. 48.

compreensão do nível mais profundo para poder finalmente subir, mas dolorosamente, até as bordas da cratera quando entre as pedras babujam palavras e formas novas: “Disposto ou indisposto / refazes o caminho / forte / doído / exausto de lágrimas e vômito / [...] Não podes / não queres te sulcar / no vórtice tremendo / deves olhar explorar / afastar / eixos pesados / até / o estrondo do Etna / triunfante”.¹⁴

Maieuticamente Virgilito adverte o leitor: uma vez ocorrida a explosão não retorna à calma, não é possível se acostumar à excitação da nova descoberta, deve-se dar início à estratificação do que foi revelado. Começa o trabalho mais árduo, comunicar o incomunicável, o revelado: “Inextinguível / do emaranhado liquefeito tendo / liberado o / rutilante metal / conspiras ainda contra / a defesa frágil / que já / gostaria de se render / se desfazer / desde o profundo do ar / recair em mil / e mil / não mais redutíveis / partículas de aurora”.¹⁵

O trabalho do poeta é este: um trabalho paciente como o do ferreiro do Olimpo, Vulcão / Hefesto, o anjo exilado que no fundo, nas vísceras da terra, forja o metal com a ajuda dos Ciclopes: “Dentro o penhasco / flerta o fogo / da fenda, habitáculo / de profundíssimas presenças [...]”.¹⁶ Do mesmo modo o poeta penetra como um vidente na germinação das coisas, no silêncio e na solidão própria dos excluídos e dos excepcionais; e no retorno dessa incomunicável experiência oculta (por ser demais incompreensível aos outros) irá extrair palavras incandescentes e fortes como os metais.

Lendo os poemas de Virgilito se é atingido pela força de suas palavras que, como chicotadas, açoitam a incapacidade de quem se condena eternamente ao limbo. O homem se exclui do privilégio de compreender o *Todo* que o inclui, escolhendo ser somente uma parte dele. Este *Todo* que nos compreende é expresso por Virgillito com neologismos e topônimos que tentam desesperadamente fixar um novo ponto de referência, aquele que só a ela se revela e que não consegue definir. Por isso, talvez, pela impossibilidade de

¹⁴ Ibidem, p. 54.

¹⁵ Ibidem, p. 55.

¹⁶ Ibidem, p. 85.

descrever um espaço incomensurável, Virgillito costuma unir de modo insólito e agramatical palavras e advérbios para criar aqueles mais adequados: “il nondove” [o nãoonde], “il nonessere” [o nãoer], “il nonsisadove” [o não sesabeonde], “l’aldisopra” [o láemcima], “il nonfinire” [o nãoacabar]. Esta sua nova toponomástica é talvez a tentativa de concretizar um lugar que não existe ou que supera todos aqueles existentes.

O poeta, revelador e construtor deste novo cosmo, penetra na ebulição da Criação oculta e sai dela ele mesmo testado e forjado, marcado a fogo pelo contato do qual não poderá e não quererá mais se separar: “No fogo me experimentaste / no elétrico contato / que me falta / te sinto em cada / átomo / da tua verdade”¹⁷

Virgillito consegue fazer-nos partícipes do cálculo ao avesso desta destruição/revelação: da palavra poética e da palavra divina. Cronometrando as sílabas em uma elocução vibrante e insistente, assistimos minarem nossas certezas freáticas. A visão não pode mais ser apaziguada, a clarividência da palavra poética é ao mesmo tempo revelação do divino e do infernal — que afinal são a mesma coisa —, a destruição contém em si os germes da necessidade: “O penhasco desmorona / ruga a onda não há / mais tempo / Deslumbrante luz / lagos sem fim — / É a visão / ou o futuro / Nos curvamos então e juntos / lutamos, não há / escolha, / breve / imenso / o instante / transpassa / no escuro incandescente”¹⁸

Esse cancionero alquímico de Virgillito é uma invocação interminável que, como uma nova Teresa de Ávila ou um novo São Francisco, implora às forças da natureza, dialoga com o inanimado, o tu ausente, mas encarnado nas rochas e nas asas, nas folhas e na raiz, nos dois polos opostos do universo, em “sob o cimento” ou nas “olhadelas celestiais”¹⁹ até suplicar ao Paraíso que erupcione ao contrário, em “novas espirais”, para que a hélice da criação se encadeie de novo: “Erupciona, paraíso, / da cratera em espiral / de fumaça: /

¹⁷ Ibidem, p. 56.

¹⁸ Ibidem, p. 74.

¹⁹ De “O virtual”. In: VIRGILLITO, Rina Sara. *A árvore de luz*. Trad.: Sergio Romanelli e Eugenia Maria Galeffi. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016, p. 21.

a hélice se encadeia / em novas espirais, não se foge / ao espiralado / brilhante / contato / que do ar desune / te contrai / em meteoros em órbita / estreitíssima / sem / emenda até / ao imóvel / Ato”.²⁰

A metáfora da explosão e, em consequência, da destruição é sempre acompanhada e compensada em Virgillito pela metáfora dos germes da re-criação. Nenhuma destruição é fim de si mesma, mesmo se não se sobrevive à revelação — como dizia Emily Dickinson —²¹ os farrapos, os lampejos da descoberta serão incubados em outro lugar, refazendo o caminho cíclico do tempo. A palavra poética está para o Divino, como a larva para o vulcão; nada — parece nos dizer Virgillito — em realidade se petrifica, sob o magma crepitam células que irão se refazer “sede e fome”: “Dilacerando / a última doçura te / refazes / sede e fome, inundas a terra / das tuas estrelas / inelimináveis, como / lava empedrada no cálice / sagrado / que inocentes frágeis / espirais / engole e eleva”.²²

A palavra — única testemunha desta experiência sísmica — “se faz respiro da terra” e cresce. Virgillito, ao mesmo tempo protagonista e espectadora deste Evento, como Hefesto na cratera, experimenta, bate e forja todas as palavras já pronunciadas, as inventa de novo e experimenta as possibilidades para encontrar aquela que mais eficazmente signifique a luz que corrói a “negritude”. Como Hefesto é senhor do elemento ígneo, da mesma forma Virgillito domina as possibilidades de sua silabação poética. Como Hefesto, a poeta é uma inventora “à qual nenhum milagre técnico é impossível”. Para afinar suas *armas*, Virgillito se agarra às reminiscências literárias de quem antes dela percorreu o mesmo caminho: do “scerpere”

²⁰ VIRGILLITO, Rina Sara. *Incarnazioni del fuoco*. Op. Cit., p. 104.

²¹ Em um de seus poemas (n. 1247) Emily Dickinson considera a poesia e o amor duas expressões do divino que não se podem provar conjuntamente por serem muito intensas. Ninguém poderia resistir por muito tempo à visão dos dois. O poema em questão é um dos 114 traduzidos por Virgillito: “Acumular o estrondo como o Trovão / E implodir no fim do dia / Quando Tudo o que existe se oculta / Isto — poderia ser Poesia — / ou Amor — são contemporâneos — / Provamos nenhum ou os dois — / Experimente qualquer e consuma-se — / Pois Nada vê Deus e vive depois —” (DICKINSON, Emily. Op. Cit., p. 161).

²² VIRGILLITO, Rina Sara. *Incarnazioni del fuoco*. Op. Cit., p. 119.

[romper] de dantesca memória²³ aos montalianos²⁴ “meriggio” [tarde], “riviere” [rivieras] e “rete che lentamente si smaglia e cede” [rede que lentamente se desfaz e cede], misturando-os todos — em uma parataxe insubordinada — em latinismos como “somma” [suprema], “nembi” [nuvens escuras], “requie” [calma] intercalados por frequentes verbos substantivos (“al tuo piombare” [ao teu precipitar]), usados para exprimir ao mesmo tempo estaticidade e o movimento oximórico de sua poesia. Se encontram ainda em seus poemas expressões coloquiais: “andirivieni” [ir e vir], “mozzafiato” [tirar o fôlego] e “ora di fare i conti” [hora de fazer as contas] alternados com neologismos de todo tipo: “il fuordaltempo” [o fora do tempo] e “disviticchiabile” [desatarrachável].

Como uma sacerdotisa da palavra, Virgillito reúne, nessa hora tremenda, todas as forças linguísticas que a possuem para auxiliá-la, na eminência da visão, as divindades de todos os *Pantheons* imagináveis: Eros, Psiquê, Lilith, Shiva, Krishna, Vênus, Buda, Guru, Yogini, Devadasi. Mas nem mesmo este *esquadrão divino* é suficiente para frear a força da “Aparição do Deus” que se encarnou no fogo:

²³ Como informa Ernestina Pellegrini : “Para as citações dantescas, indicamos aqui algumas assinaladas pela autora: I, 1. “Perché mi scerpi” (Inf. XIII, 35) [Por que razão me arrancas?]; III, 76. “L’ultima dolcezza” (Par. XX, 75) [A última doçura]; IV, 82. “Il disiato riso” (Inf. V, 133) [O desejado riso]; IV, 94. “La bocca tremante” (remete também para Inf. V, 135) [A boca trêmula]; V, 110. “D’un giro e d’un girare e d’una sete” (Par. VIII, 35) [De um giro e de um girar e de uma sede]; VII, 180. “Come demone in tenebra Arcangelo ti mostri che non ci folgori il tuo volto vero” [Como um demônio nas trevas, mostra-te Arcanjo que não nos fulgure o teu verdadeiro rosto] (a fulguração que incinera pode remeter para Par. XXI, 4-6). Para mais informações indicamos VIRGILLITO, Rina Sara. *Incarnazioni del fuoco*. Op. Cit., 1991, p. 31.

²⁴ Lembramos aqui a forte ligação não só poética, mas também de amizade e de respeito, entre o poeta da Ligúria e a poeta de Milão. Testemunho da admiração de Virgillito pelo poeta é o ensaio publicado em 1991 *La luce di Montale* [A luz de Montale]. No que diz respeito a notas biográficas, ver ROMANELLI, Sergio. “Rina Sara Virgillito: una mistica del Novecento” [Rina Sara Virgillito: uma mística do século XX]. *Mosaico Italiano*, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, setembro de 2002, p. 12-13; e PELLEGRINI, Ernestina — BIAGIOLI, Beatrice. *Rina Sara Virgillito Poetica, Testi Inediti, Inventario delle carte* [Rina Sara Virgillito Poética, Textos Inéditos, Inventário das cartas]. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2001.

“Sacia-me de ti, / tu és o fogo que alimenta, / o abismo que regenera /
/ corrói insiste corrompe / vento pálido sol / que vence o eclipse /
/ arredondando implacável, / no giro de milhares / de anos escancara /
/ o olho ceifador / vida, aurora de fulgores”.²⁵

Ao final, depois da passagem das “sulfúreas estrelas”, esgotada pela veemência da superioridade de Deus se declara derrotada: nem seu Dicionário do Êxtase, nem o seu Vocabulário Vulcânico, resistiram ao ocorrido.

Não existe afinal palavra suficientemente adequada para descrever a forma da Aparição, ficam só traços de lava sobre a língua queimada. A única certeza, ao final da erupção, é a necessidade do Ser/Forma divino que se faz som; o evidente significado do verbo criador. O único significado sem significados, a língua pré-adâmica, pré-babélica, cortejada por Walter Benjamin e pelos Desconstrutores do pensamento: “Palavras não tenho para te pronunciar / língua para te buscar, / só a lava que queima / dos lábios, / incandescente forma que a duras penas / te recortas / na íntima abrasadora / pedreira”.²⁶

Tudo é forma: a nossa pedreira interna e a cratera do vulcão, a prosódia dos poemas e a essência das coisas. Mesmo o irreal tem uma forma: é o vazio que de fato concretiza os espaços. Do mesmo modo também a poesia deve significar formando, por isto Virgillito desenha poesia como caligramas, para vencer desesperadamente a estaticidade de uma folha em branco. Tudo é forma e movimento em sua poesia, como a lava que é forma e movimento mesmo quando parece petrificada.

A experiência tremenda e celestial deste poema se conclui de onde partiu: na toca, na gruta que gera e protege. Aquilo que explode em direção ao céu — como as pedras de conhecimento — inevitavelmente depois cai; também o espírito humano, mesmo o do poeta, do homem de ciência que não apazigua sua sede de chama inteligível, que busca Deus e o condena, busca a luz e se deslumbra.

²⁵ PELLEGRINI, Ernestina; BIAGIOLI, Beatrice. *Rina Sara Virgillito Poetica*. Op. Cit., p. 131.

²⁶ *Ibidem*, p. 160.

A Ilha de Vulcano deve ter recordado a Virgillito que a Natureza possui formas às quais o homem deu sons, mas que nenhum som pode dar forma ao que não se vê. A viagem de Virgillito não se conclui, como aquela de Dante ou de Ulisses. A última *Arqueóloga* do espaço nos lembra o limite que somos, animais em fuga que o *Caçador Supremo* instiga e não consola.

A experiência deste poema deixa no leitor (quase um sobrevivente) a certeza de que a poesia não deve (ou não pode) possuir nenhuma verdade última, senão o privilégio de levar em si o eco daquela verdade.

Ilha de Vulcano

A montanha de alúmen
Exala

O seu noturno Poder
Estás na gruta
Incandescente
Como o animal em fuga

Da tenebrosa luz

Que o enfurna e adentra

E gera e

Rebate²⁷

(Tradução de Tatiara Pinto)

²⁷ Ibidem, p. 219.



Residui dell'umano



“Voci portate da qualcosa”: la solitudine del linguaggio

|| Enrico Testa

Il Novecento è un secolo che ha patito di aberranti manipolazioni della parola e del discorso, di cui è difficile trovare un equivalente nel passato: basta pensare al trattamento retorico e strumentale del linguaggio messo in atto, con gran seguito delle masse popolari, dalle grandi dittature. Anche da qui, pur essendo attive già da tempo, sono nate tante visioni e interpretazioni critiche o negative del linguaggio umano, segnate dall'allontanamento da ogni fiducia nel suo potere comunicativo e disvelante. La concezione classica della parola come elemento distintivo dell'uomo nei confronti degli altri esseri viventi e come strumento fondamentale del comunicare si è progressivamente indebolita. E la parola ha finito così col presentarsi come una realtà dai tratti opachi, impenetrabili e, talvolta, ingannevoli. Questi sono

temi che ricorrono più volte, con accenti diversi e in realizzazioni difficilmente riducibili ad un quadro compatto e omogeneo, in tante grandi opere filosofiche e letterarie del secolo.¹

La prima citazione che è necessario fare a scopo introduttivo è tratta da *Lord Jim* di Joseph Conrad; un romanzo in cui, proprio in apertura di secolo (apparso per la prima volta a puntate sul “Blackwood’s Edinburgh Magazine” tra l’ottobre del 1899 e il novembre del 1900), s’incontrano dichiarazioni come queste:

Inoltre, non è detta l’ultima parola — e probabilmente non lo sarà mai. La nostra vita non è troppo breve per pronunciare quel discorso finale che attraverso tentativi e balbettii rimane naturalmente il nostro unico e costante obiettivo? Ho rinunciato a queste ultime parole, il cui suono, se potessero essere dette, scuoterebbe il cielo e la terra. Non c’è mai tempo per dire la nostra ultima parola — l’ultima parola di amore, di desiderio, di fede, di rimorso, di sottomissione, di rivolta.²

Il Novecento si apre con questa affermazione che, senza lasciare scampo o indicare alternative, sancisce l’assoluta impossibilità di dire una parola definitiva e l’assenza del tempo disponibile a dirla. E pure, inevitabilmente, a scriverla, sfumati ormai i modi e le antiche possibilità — che risalivano al mondo greco-latino — di lasciare un’epigrafe di se stessi. Uno dei filosofi (ma forse sarebbe più opportuno chiamarlo, considerati la vastità dei suoi interessi, il suo lungo isolamento e il suo statuto non ‘professionale’, semplicemente scrittore) che ha affrontato con maggior profondità questo tema, è stato Maurice Blanchot. In tante occasioni compaiono nei suoi libri una concezione negativa del nominare e una visione nichilistica del linguaggio. La quale è evidente soprattutto in un saggio del 1949, intitolato *La letteratura e il diritto alla morte*, dove icasticamente scrive: “La parola mi dà ciò che significa, ma prima lo sopprime [...]”.

¹ George Steiner si è in particolare soffermato su tale questione. Si rimanda soltanto, per un primo inquadramento del problema, a *Grammatiche della creazione*, Garzanti, Milano 2003 e a *La poesia del pensiero. Dall’ellenismo a Paul Celan*, Garzanti, Milano 2012.

² CONRAD, Joseph, *Lord Jim*, Garzanti, Milano 2011, p. 197-198.

La parola mi dà l'essere, ma me lo dà privo di essere".³ Insomma, la nominazione coincide con un'opera di distruzione. Nominare un oggetto significa sottrarlo alla sua esistenza e alla sua presenza. Anche se va detto che il pensiero di Blanchot su questo tema non si può ridurre alle poche formule riportate ma è molto più complesso: ad esempio la morte nella sua riflessione non va intesa nei termini propri della nostra sciagurata esperienza quotidiana, ma è qualcosa che porta in sé anche vita, forza, senso impedendoci di precipitare nell'assurdo.⁴

Un altro autore che s'inserisce nel medesimo filone del pensiero 'negativo' sul linguaggio proprio di Blanchot, è Michel Foucault. Tra le sue pagine potete trovare una definizione del linguaggio come di una specie di astro spento o di stella ormai cieca. Così è nel saggio *Il pensiero del fuori* del 1986. Anche in questo caso torna utile una citazione, intervallata da qualche breve nota di commento: "A lungo si è creduto che il linguaggio dominasse il tempo, che valesse sia come legame futuro nella parola data sia come memoria e racconto; si è creduto che fosse profezia e storia".⁵ Quindi il linguaggio, in passato, era visto come strumento di ogni narrazione, non solo letteraria, e come veicolo di memoria e addirittura forma della profezia (in termini religiosi, in primo luogo); grazie ad esso si creava un ponte o un filo che, teso tra diverse dimensioni temporali, 'portava' il passato nel futuro e rendeva possibile il dialogo tra diverse generazioni degli umani. Ma riprendiamo a leggere Foucault: "si è persino creduto che in

³ BLANCHOT, Maurice, *La letteratura e il diritto alla morte*, in Id., *La follia del giorno*, Elitropia Edizioni, Reggio Emilia 1982, p. 92.

⁴ Nello stesso saggio appena citato s'incontra infatti, poche pagine dopo, un brano come questo che permette di cogliere meglio le varie dimensioni, ossimoriche e aporetiche, del pensiero di Blanchot: la parola è "il segnale che la morte è, in quel preciso momento, liberata nel mondo, che tra me che parla e l'essere che evoco, essa è improvvisamente sorta. È in noi come la distanza che ci separa, ma questa distanza è anche ciò che impedisce di essere separati, perché è in lei la condizione di ogni intesa. Solo la morte mi permette di cogliere ciò che voglio raggiungere: lei sola dà il senso delle parole. Senza la morte tutto sprofonderebbe nell'assurdo o nel nulla", p. 94.

⁵ FOUCAULT, Michel, *Il pensiero del fuori*, SE, Milano 1998, p. 57.

questa sovranità il linguaggio avesse il potere di far apparire il corpo visibile ed eterno della verità; si è creduto che la sua essenza fosse nella forma delle parole o nel soffio che le fa vibrare”. Questa è la concezione classica: il linguaggio è investito di un potere (la “sovranità”) che s’esercita sia da parte di chi detiene il comando terreno (bastava la parola di un re per tenere in vita o mandare a morte qualcuno) che di coloro che si fanno esecutori di un principio trascendente, officianti di un’entità superiore che tramite la parola — è il principio cardinale della dottrina di San Paolo — prende consistenza e ‘corpo’. E non a caso Foucault riporta la formula “soffio che le [parole] fa vibrare” ricorrendo così al principio teologico e vitale del *pneuma*, cioè del respiro e — dietro di esso — a quello della *phonè*, in una trama di concetti che appartengono ad un’antichissima tradizione cristiana e ancor prima greca e latina.

Questa era — ci dice Foucault — l’idea (dominante) del linguaggio prima del Novecento. Ma dopo, parole e discorso cosa sono diventati? E il linguaggio come è stato percepito? Ecco la sua risposta: “E invece non è che rumore informe e flusso, la sua forza è nella dissimulazione; è per questo che esso non forma con l’erosione del tempo che una sola e identica cosa; è oblio senza profondità e vuoto trasparente dell’attesa”. Ora, è difficile incontrare, se non forse in Beckett (di cui si sente l’eco in queste pagine), una demolizione così radicale delle funzioni tradizionali del linguaggio. Anzi, verrebbe da dire che la posizione di Foucault, in confronto a quella di Blanchot a cui si accennava prima, è ancora più forte e cupa e indelebilmente marcata dal segno *meno*.

Ecco quindi le premesse del mio discorso: Conrad, un esempio letterario in apertura di secolo; Blanchot a metà Novecento; Foucault negli anni Settanta allorchè tiene la conferenza che diverrà il saggio intitolato *Il pensiero del fuori*. Per ampliare il quadro della riflessione sul linguaggio vale la pena tener conto anche delle posizioni espresse su questo grande tema da alcuni poeti italiani, sia nei loro versi che nei loro interventi critici, autoriflessioni e interviste. Un solo cenno su due autori dei quali ho già parlato e scritto: Vittorio Sereni e Giorgio Caproni.

Di Vittorio Sereni ricordiamo il poemetto *Un posto di vacanza*. È una composizione lunga e articolata in più 'movimenti' su cui Sereni ha lavorato a lungo, scrivendo e riscrivendo e pubblicandola prima in edizione autonoma, in un libretto del 1973, e poi ripresentandola, nel 1982, nella sua quarta e ultima raccolta, *Stella variabile*, di cui costituisce — sua sezione centrale — il 'cuore'.⁶ *Un posto di vacanza* è ambientato in una località vicino alla Spezia, a Bocca di Magra, dove Sereni trascorreva l'estate. In più punti del testo riflette sulla scrittura e anche sul linguaggio. Assai significativi sono i seguenti versi:

A quegli esperti avrei voluto dire delle altre ombre e colori
 di certi attimi in noi, di come ci attraversano nel sonno
 per sprofondare in altri sonni senza tempo,
 per quali secche e fondali tra riaccensioni e amnesie,
 di quanti vi spende anni l'occhio intento
 all'attraversamento e allo sprofondo prima che aggallino
 freddati nel nome che non è
 la cosa ma la imita soltanto.

Qui Sereni, consapevole di come "zavorra o schermo di parole" possano ostacolare una vera comunicazione, s'interroga sulla dimensione 'notturna' dell'esistenza (il "sonno") e sul trascorrere, in ognuno di noi, di "attimi" essenziali e inafferrabili che risalgono alla coscienza (*aggallare* è verbo dantesco) per poi sprofondare là dove le ragioni quotidiane del tempo, il prima e il poi e passato presente e futuro, non valgono più nulla. Impadronirsi, o solo dar conto, di queste "ombre", "colori" e "attimi" è impresa destinata a fallire in quanto affidata — e non può essere altrimenti essendo Sereni poeta tutt'altro che mistico — ai nomi. E il nome 'fredda' tutto questo perché "non è / la cosa ma la imita soltanto": uccide (*freddare* significa anche *uccidere*) quanto vuol significare, trasforma quanto enuncia in un inerte, cadaverico, teatro di stente e inautentiche imitazioni. Quindi il linguaggio, con i suoi nomi, è solo una semplice, e quasi patetica, finzione o messa in scena di segni vuoti; i quali nulla

⁶ Si cita da SERENI, Vittorio, *Poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, Mondadori, Milano 1995; le due citazioni provengono da p. 232 e da p. 227.

hanno più a che fare con i loro ‘referenti’, con le cose che vorrebbero designare. Quando vuole dar cenno della nostra realtà segreta e del nostro paese sotterraneo di intuizioni ricordi sentimenti sogni, il linguaggio si riduce ad un patetico fallimento di ogni sua funzione o intento comunicativo.

Il mito, attivo in alcuni grandi poeti dell’Ottocento e ancora vivo nel primo Novecento, che intravedeva nel linguaggio poetico la possibilità di tenere a battesimo nome e cosa unendoli, rinnovati entrambi, in un’autonoma e ‘altra’ realtà, per Sereni non esiste più. Al suo posto è subentrata una concezione un po’ funerea o meglio, usando il termine nel suo primo senso etimologico, mortificante: il linguaggio uccide, morti-fica l’oggetto di cui parla.

Il secondo poeta che, già in anni lontani e parallelamente a Blanchot (ma anche prima), ha tanto riflettuto sul linguaggio, è Giorgio Caproni.⁷ In anticipo su altri autori italiani, *Il passaggio d’Enea* del 1956 sviluppa una severa e impietosa meditazione sul nome vissuta nel confronto con l’esperienza della morte e, soprattutto, della guerra. Quest’ultima diventa la strada interpretativa su cui si vaga sperduti comprendendo però come i nomi dei morti siano per “l’eterno abbandonati / sui sassi” [Lamento I]. Anche qui siamo quindi nel regime del ‘grande freddo del linguaggio’. Ma a Caproni questo non basta. Insiste anche su un altro aspetto: che il linguaggio, cioè, sia sostanzialmente finzione. Parla infatti “dell’erba / facile delle parole” [Lamento XI], del loro uso corrivo, distratto e superficiale; mentre, d’altro canto, pensando ai morti della “guerra / penetrata nell’ossa”, arriva a decretare l’invadente esistenza dell’“infinito / caos dei nomi ormai vacui” [Lamento III]. Nessuna parola definitiva, nessun barlume di salvezza o speranza nel linguaggio: da una parte, gli usi ingannevoli e ‘facili’ della parola della comunicazione strumentale e persuasiva; dall’altra, il vuoto, il caos, l’abbandono.

⁷ Le citazioni dei versi caproniani sono tratte da CAPRONI, Giorgio, *L’opera in versi*, edizione critica a cura di L. Zuliani, introduzione di P. V. Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di A. Dei, Mondadori, Milano 1998. I brani riportati provengono, nell’ordine, dalle p. 115, 125, 117, 460.

Allo stesso argomento Caproni dedica anche alcuni saggi critici apparsi sulla "Fiera Letteraria" nell'immediato dopoguerra (in particolare nel '47). Ma non abbandonerà mai questo tema tornandovi anche negli anni successivi e nelle ultimissime raccolte, dove frequenti sono le poesie dedicate al linguaggio. La più famosa, anche per la sua memorabile brevità, è *Le parole* (nella raccolta *Il franco cacciatore* del 1982). Eccola: "Le parole. Già. / Dissolvono l'oggetto. // Come la nebbia gli alberi, / il fiume: il traghetto". Anche qui ricorre lo stesso vocabolario incontrato prima: *parole, oggetto, dissoluzione*. Tutto è avvolto nella nebbia. Nessuna luce. Abbandonata ogni ipotesi di nominazione adamitica come di *fiat lux*. Siamo sul rovescio del tessuto — sbregli ferite sfilacci toppe — della visione tradizionale del linguaggio.

È una concezione — non si può dimenticarlo — che predomina nel grande Novecento europeo, dove è giunta a compimento la rivoluzione artistica e gnoseologica iniziata sul finire del secolo precedente: "la rottura del patto tra parola e mondo".⁸ Nelle sue diverse forme e interpreti (da Nietzsche al Circolo di Vienna, dalla linguistica moderna alla psicoanalisi, da Mallarmé a Wittgenstein, da Kafka a Beckett), la *Sprachkritik* ha determinato "una dislocazione sismica":⁹ il linguaggio si è dimostrato "incapace di esprimere qualsiasi verità fondamentale e profonda"; e "la definizione classica dell'uomo come 'animale linguistico', e la convinzione che la singolarità e l'eccellenza della sua condizione siano linguistiche, che ha avuto un'influenza centrale sulla razionalità e sulla cultura occidentali", sono state cancellate dai tanti critici della lingua, poeti o filosofi o scienziati, e dai fautori della resa della parola al silenzio. In proposito un altro testo emblematico e inaugurale, almeno al pari del romanzo di Conrad da cui siamo partiti, è la *Lettera di Lord Chandos* di Hofmannsthal del 1902. Il suo protagonista, a cui i termini astratti si disfano "nella bocca come funghi ammuffiti",¹⁰ scrive: "Una per

⁸ STEINER, George, *Vere presenze*, Garzanti, Milano 1998, p. 95.

⁹ STEINER, George, *Grammatiche della creazione*, cit., p. 253; anche le due citazioni seguenti provengono dal medesimo libro: da p. 252 e 253.

¹⁰ HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Lettera di Lord Chandos*, introduzione di C. Magris, Rizzoli, Milano 1974, p. 41; la citazione successiva è tratta dalla stessa pagina mentre la terza dalla chiusura della *Lettera*: p. 59.

una, le parole fluttuavano intorno a me; diventavano occhi, che mi fissavano e nei quali io a mia volta dovevo appuntare lo sguardo. Sono vortici, che a guardarli io sprofondo con un senso di capogiro, che turbinano senza sosta, e oltre i quali si approda nel vuoto”. Si rende conto che le parole sono inadeguate rispetto alla natura refrattaria del reale, alla materia esistenziale del mondo e delle nostre vite interiori. E chiude la sua confessione rinunciando alla scrittura, ormai persuaso che l’unica lingua in cui gli sarebbe dato anche solo di pensare, è “una lingua di cui non una sola parola *gli* è nota, una lingua in cui *gli* parlano le cose mute, e in cui forse un giorno nella tomba *si* troverà a rispondere a un giudice sconosciuto”. Si può ben dire che questo breve testo sia, nello stesso tempo, uno dei punti di partenza e una delle manifestazioni più decise della novecentesca demolizione del linguaggio.

Ora, che il secolo sia stato segnato da questa visione nichilistica è, giunti a questo punto, indubbio. Però non si può dimenticare la presenza, sia in poesia che in filosofia, di altre prospettive. Nella poesia italiana dell’ultimo Novecento risalta, dopo le posizioni tutte in negativo di Sereni e Caproni, quella di Mario Luzi. Una delle sue poesie più famose consente di renderci conto di quanto siamo lontani dal discorso fatto in precedenza. La lirica appartiene alla raccolta *Per il battesimo dei nostri frammenti* del 1985, e s’intitola *Vola alta, parola* (e già le scelte lessicali dell’autore ci fanno intuire come stiamo per entrare in un mondo di significati ben lontano da quello che abbiamo appena lasciato):

Vola alta, parola, cresci in profondità
 tocca nadir e zenith della tua significazione,
 giacché talvolta lo puoi — sogno che la cosa esclami
 nel buio della mente —
 però non separarti
 da me, non arrivare,
 ti prego, a quel celestiale appuntamento
 da sola, senza il caldo di me
 o almeno il mio ricordo, sii
 luce, non disabitata trasparenza...

La cosa e la sua anima?
o la mia e la sua sofferenza?¹¹

Nella, consueta in Luzi, modalità interrogativa, il testo esprime una sostanziale — anche se tormentata dalle spine della storia umana — fiducia nella lingua. Al punto da invitare la parola (un gesto verbale impensabile nei poeti e nei pensatori discussi sin qui) a toccare “nadir e zenith” della significazione, cioè i punti estremi di una retta immaginaria che intersecano — in alto e in basso — la sfera celeste; e a non separarsi, in una lontananza irrimediabile, da chi, la parola, l’ha espressa. Luzi è qui interprete di una concezione del linguaggio che ha le sue radici nella tradizione cristiana: la lingua è il dono, come avviene per Adamo, fatto da Dio all’uomo affinché quest’ultimo dia un nome alle cose e rivolga le lodi al suo Creatore. Questa idea ‘biblica’ — dal libro della *Genesi* — è (soprattutto nelle ultime righe riportate) nell’autocommento che Luzi ha dedicato a questo testo: “Può accadere [...] che la parola sia astratta e non abbia più dentro di sé il caldo della sostanza della cosa che dovrebbe nominare: perché l’uomo le sue cose le nomina, volendole e amandole dà loro il nome”.¹² Senza ridurre la poesia ad uno schema confessionale, va però ricordato che Luzi a più riprese ha segnalato che le *Lettere* di San Paolo costituiscono un riferimento essenziale della sua poetica. Ed è, nella nostra prospettiva, particolarmente significativo sia che faccia ricorso ad un termine che proviene da Heidegger,¹³ le cui posizioni sul linguaggio poetico sono ben diverse da quelle della tradizione ‘negativa’, sia che usi un’espressione come “celestiale appuntamento” che — dopo *brusio*, *rumore informe*, *schermo*, *vuoto*, *caos*, *distruzione* — è, anche dal punto di vista banalmente lessicale, lontanissima dai parametri interpretativi prima descritti, e rivela, in sostanza, un’impostazione quasi ‘teologica’ della scrittura.

¹¹ Si cita da LUZI, Mario, *L'opera poetica*, a cura di S. Verdino, Mondadori, Milano 1998, p. 591.

¹² LUZI, Mario, *Naturalizza del poeta*, Garzanti, Milano 1995, p. 296.

¹³ Secondo C. Ossola, nelle sue note di commento alla poesia, l’aggettivo *disabitata* in “disabitata trasparenza” appartiene alla tradizione filosofica heideggeriana. In *Antologia della poesia italiana*. III. *Ottocento-Novecento*. Diretta da C. Segre e C. Ossola, Einaudi, Torino 1999, p. 1365.

Il quadro delineato è, in sintesi, caratterizzato da due poli: da una parte, le posizioni ‘negative’; dall’altra, una posizione che ancora attribuisce al linguaggio risorse e fiducia nel nome di un’eredità religiosa o metafisica (è il caso del valore che Heidegger dà al linguaggio poetico). Sarebbe però riduttivo pensare che, nel Novecento, il pensiero non nichilista sul linguaggio coincida soltanto con la seconda posizione.

Uno dei punti più alti e originali nel campo ermeneutico sondato fin qui è, a parer mio, rappresentato da Emmanuel Lévinas, un filosofo ebreo francese d’origine lituana. Non essendo io un filosofo ma solo un lettore dei suoi libri, mi affido soltanto ad alcune citazioni da quest’ultimi. In tutte le sue opere più importanti, come *Altrimenti che essere, Totalità e infinito, Nomi propri, Dio, la morte e il tempo*, dove Lévinas tocca argomenti per me troppo impegnativi (ad esempio, il primato dell’etica sull’ontologia o la critica a Heidegger, spesso, nonostante i debiti contratti con il suo pensiero, assai dura anche per ragioni non filosofiche come il sostegno dato da Heidegger al nazismo), dedica appunto numerose pagine al linguaggio. In una prospettiva però completamente diversa da quelle esemplificate fin qui con i brani degli autori citati.

Con uno slittamento di piani che si congeda dall’idea della parola come grigiore e mortificazione della cosa, Lévinas, ad esempio, scrive che “l’essenza della parola non consiste, originariamente, nel suo significato e nel suo potere narrativo, ma nella risposta che suscita. La parola non è vera perché il pensiero che si enuncia corrisponde alla cosa o rivela l’essere [il punto su cui, in sostanza, si concentravano, in positivo o negativo, tutti i pensatori prima nominati]. La parola è vera quando dà compimento alla reciprocità della relazione, suscitando la risposta e instaurando la persona singolare, la sola capace di dare risposta”.¹⁴ C’è parola solo se c’è interlocuzione: quando qualcuno rivolge a te una parola e quando attendi da lui una risposta. Insomma, il comportamento fondamentale del linguaggio non è improntato ad una chiusura, non si esaurisce in un enunciato ben definito (come si era, per lo più, soliti pensare in passato in una

¹⁴ LÉVINAS, Emmanuel, *Nomi propri*, Marietti, Casale Monferrato 1984, p. 31.

prospettiva statica e 'grammaticale') ma è percorso da soprassalti, giochi alterni tra le figure che vi partecipano, 'scosse', riprese e scomparse. Prende sempre più campo un'idea 'dinamica' del linguaggio fondata sulla relazione.¹⁵

A questo proposito è fondamentale (ma mi limito solo ad un accenno) la distinzione che Lévinas fa tra Detto e Dire, dove il Detto è il linguaggio come sistema linguistico, come *logos* e come proposizione o enunciato, che è l'aspetto a cui Lévinas presta la minore attenzione. Dall'altra parte, invece, c'è il Dire: il discorso in cui si colloca ogni dialogo con le altre persone — un tema trattato (e questo elemento del tono assunto è particolarmente importante) senza retorica ma con forza.¹⁶ A Lévinas il linguaggio appare "una comunicazione elementare e senza rivelazione",¹⁷ che detto da un filosofo che ha passato anni a leggere il Talmud non è affermazione da poco; è "balbettante infanzia del discorso, inserimento molto maldestro nella famosa *lingua che parla*, nel famoso *die Sprache spricht*, ingresso da mendicante nella *dimora dell'essere*". Qui Lévinas discute di Paul Celan e del linguaggio della poesia. Credo

¹⁵ "Noi supponiamo alla trascendenza del linguaggio una relazione che non è parola empirica, ma responsabilità, cioè anche rassegnazione al rischio di un malinteso (come nell'amore — a meno di non amare d'amore — bisogna rassegnarsi di non essere amato), al rischio della mancanza e del rifiuto della comunicazione [...]. La comunicazione con altri non può essere trascendente che come vita pericolosa, come un bel rischio da correre", LÉVINAS, Emmanuel, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, Jaca Book, Milano 1983, p. 151.

¹⁶ Cfr. almeno "Il Dire è comunicazione, certo, ma in quanto condizione di ogni comunicazione, in quanto esposizione [...]. Il soggetto del dire si approssima al prossimo esprimendosi, espellendosi (nel senso letterale del termine) fuori da ogni luogo, non *abitando* più, non calpestando più nessun suolo [...]. Il Dire, passività più passiva, non si separa dalla pazienza e dalla dolenza; può anche rifugiarsi nel Detto ritrovandone, a partire dalla ferita, la carenza in cui il dolore spicca e, da ciò, il contatto e il sapere di una durezza o di una morbidezza, di un calore o di un freddo, e, da ciò, la tematizzazione. Di per sé il Dire è il senso della pazienza e del dolore; attraverso il Dire la sofferenza significa nelle forme del *dare*, anche se, al prezzo della significazione, il soggetto corre il rischio di soffrire senza ragione", LÉVINAS, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, cit., p. 61-64.

¹⁷ LÉVINAS, *Nomi propri*, cit., p. 47.

che questa definizione, riferita appunto al discorso poetico, sia meravigliosa. Tanto di per sé quanto perché coniata in aperta antitesi ad una famosa formula di Heidegger. Il linguaggio come “ingresso da mendicante nella dimora dell’essere”, mentre per Heidegger il linguaggio (della poesia) era, invece, il luogo dove gloriosamente si manifestava la luce dell’essere e i poeti erano da lui investiti del ruolo di “custodi del linguaggio”.¹⁸ Qui nessuna custodia: solo un mendicante maldestro alla porta. Siamo, quindi, in una realtà pre-disvelante, dove quello che conta sono la prossimità e la ricerca di una risposta, quello che Lévinas a più riprese chiama il “per l’altro”: “Il poema va verso l’altro. Spera di raggiungerlo liberato e vacante. L’opera solitaria del poeta, che cesella la materia preziosa delle parole, è l’atto di *stanare un faccia a faccia*. Il poema diventa dialogo, e spesso dialogo appassionato...”.¹⁹

Non si può ridurre un discorso così complesso a questa breve sintesi. Spero però di avervene dato almeno un’idea o di avervi suggerito qualche curiosità. Facciamo adesso due esempi di una visione che, per quanto non si possa ricondurre a quella appena descritta, registra comunque una differenza sensibile rispetto sia alle posizioni ‘classiche’ che a quelle novecentesche del linguaggio come finzione e mortificazione. Esempi di tal genere si possono trovare nell’opera e nel pensiero di due narratori italiani. Il primo è Antonio Tabucchi, da cui è tratto il titolo di questo intervento: *Voci portate da qualcosa*. Il testo *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*, uscì nella raccolta di racconti del 1991 *L’angelo nero* (una citazione da Montale, un poeta molto amato da Tabucchi).²⁰ Nel racconto il protagonista è un io parlante, o monologante, che cammina per le vie di una città senza nome. E nel suo vagabondare

¹⁸ Ricordiamo soltanto questo brano: “Che indica l’esperienza poetica della parola, quando il pensiero riflette su di essa? [...] Indica che la parola stessa dà. La parola: la datrice. Ma che cosa dà la parola? Secondo l’esperienza poetica e la tradizione più antica del pensiero, la parola dà: l’essere”, in HEIDEGGER, Martin, *In cammino verso il Linguaggio*, Mursia, Milano 1973, p. 153.

¹⁹ LÉVINAS, *Nomi propri*, cit., p. 48.

²⁰ TABUCCHI, Antonio, *L’angelo nero*, Feltrinelli, Milano 1991. Il racconto a cui si fa qui riferimento è alle p. 11-28; citazioni, nell’ordine, da p. 18, 25, 26, 27, 23.

ascolta quello che si dice in giro. Lo fa come se fosse un gioco, un passatempo quasi estetizzante e condotto dall'alto, dalla postazione superiore dello scrittore che tra sé e sé pensa 'ma vediamo un po' cosa dice la gente'. Con l'obiettivo di trovare magari, tra tanti discorsi, lo spunto per dar vita ad una storia e scrivere un racconto. Parte, quindi, da una posizione strumentale nei confronti dei discorsi delle persone: due che litigano, due donne che raccontano le loro vicende sentimentali, ecc., e lui lì pronto a mettersi in ascolto. Però questo gioco che sembra una banale *flânerie* apre improvvise e pericolose vertigini. E questo perché fra le tante voci che ascolta ne arriva una che non è delle persone che stanno appunto parlando. Ad un certo punto, in un bar — i bar sono molti importanti nella letteratura italiana del secondo Novecento — irrompe l'inaspettato: entra una voce che dice "Non sono mai riuscito a dirtelo prima, ma ora è necessario che tu sappia". E allora si mette alla ricerca di chi può avergli detto questa frase; e a smozzichi e bocconi vien fuori una storia precedente di cui noi non sappiamo nulla e di cui, alla fine del racconto, dominando il non detto, sapremo ancora meno. È la vicenda di un certo Tadeus, una persona malvagia che ha avuto una storia d'amore con una donna, Isabel, e l'ha delusa, ferita e addirittura distrutta. E di tutto questo l'io è stato in una certa misura responsabile. Nel prosieguo del racconto s'incontra un secondo episodio, ambientato in un altro bar, dove la voce che arriva, "nasale e lievemente ironica", dice, a proposito del mistero della sorte di Isabel e delle responsabilità dell'io narrante, che si tratta di "una cosa che anche tu puoi scoprire, basta che tu ascolti in giro dal luogo più alto della città". Allora il protagonista, dicendo tra sé e sé "non fu colpa mia, io non sapevo niente", corre a questo appuntamento misterioso verso "la fine del viale di cinta, è quello il luogo più alto della città, è lì che lui vuole che tu vada perché tu sappia". Arrivato al punto prestabilito, si guarda intorno meravigliato, "non c'è rimasto nessuno", è "solo, lassù in cima"; si sente "tradito". In quel momento inizia a piovere e dalla torre su cui è salito suonano le campane delle sei della sera: è invaso dai brividi, dal tremore, dalla vertigine e capisce che non può dirsi innocente: anche lui è stato in qualche misura responsabile del dramma che

Tadeus ha fatto vivere alla donna che lo amava e di cui ha causato la “perdizione”.

Non mi interessa tanto la vicenda, che ho rozzamente riassunto, ma piuttosto il fatto che la voce estranea che irrompe nella quotidianità — questa voce che porta ad un'altra dimensione e recupera un racconto e un pezzo di vita — nasce, per così dire, nella *couche* sonora istituita dall'ascolto delle voci degli altri. Lì, nell'esercizio auditivo, nello stare in allerta delle parole altrui, fanno irruzione il remoto, il passato, lo straniente e la colpa. Tutto era iniziato come un gioco ma questo gioco è diventato tragico. E il passaggio è stato reso possibile (e questo è ciò che è importante per noi) da una concezione — scusate la doppia negazione — non negativa del linguaggio. Mentre Heidegger, da parte sua, avrebbe detto che nei bar si fanno solo delle chiacchiere e predomina il “si parla”, qui le chiacchiere sono invece una specie di humus o vivaio in cui possono improvvisamente nascere delle piante preziose o tremende o tragiche. La cosiddetta chiacchiera rivela, insomma, un doppio fondo inquietante e anche, in termini levinassiani, la filigrana di un rapporto con l'altro che, nel caso del racconto di Tabucchi, coincide con la donna vittima della crudeltà di Tadeus.

L'ultimo esempio è assai breve ma ha un certo rilievo perché mostra quale idea del linguaggio abbia Gianni Celati, uno dei maggiori narratori italiani contemporanei. In *Conversazioni del vento volatore* del 2011, un suo libro di interviste, saggi e interventi vari, si trova (e, senza neanche farlo apposta, torniamo ancora una volta nei bar) un brano come questo: “Una delle attività che facevo era quella di piantarmi per interi pomeriggi nei bar di campagna e ascoltare cosa dicevano gli avventori. A ogni momento sentivo accenni a storie possibili, e da lì mi sembrava di capire come nascono i racconti”.²¹ Ma non è tutto: “L'altra cosa che mi veniva in mente è l'idea che noi viviamo dentro al ‘sentito dire’ collettivo, ossia che tutto il mondo per noi sia come foderato dal ‘sentito dire’”. Ecco, il *sentito dire collettivo* non è più avvertito con fastidio come avveniva

²¹ CELATI, Gianni, *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 75.

in principio di Novecento, quando forte era la diffidenza per le conversazioni comuni o, appunto, le chiacchiere. E Celati prosegue scrivendo: "Il 'sentito dire' è come uno spillo: qualcuno mi punge con quello spillo e mi spinge a farmi delle domande per capire di cosa si sta parlando [...]. Quello che lega gli uomini sono le domande che gli uomini si fanno: non le affermazioni, ma il pensiero interrogativo".²² Non è senza significato che le parole che arrivano all'io del racconto di Tabucchi siano rappresentate da Tadeus con la seguente similitudine: "La frase è arrivata improvvisamente dentro le tue orecchie con lo stupore di una ferita che duole all'improvviso, un ago o un trapano".²³ *Spillo, ago, trapano* — una comune costellazione figurativa in cui le voci degli altri sono rappresentate con una forza quasi invadente e con una sorta di potenzialità penetrativa nei confronti dell'io.

Si profila così una visione del linguaggio sostanzialmente diversa da quella testimoniata dai testi da cui siamo partiti. Una visione del linguaggio segnata da una prospettiva nei riguardi del mondo e dello strumento verbale lontana tanto da ogni quadro crudamente nichilistico quanto dall'approccio un po' retorico incarnato dalla preghiera rivolta da Luzi in *Vola alta parola*. Per usare un'espressione cara a Celati (che però è di derivazione zavattiniana) si fa avanti "l'attenzione nei confronti della qualsiasiità della vita",²⁴ e verso le sue forme linguistiche anche quelle apparentemente più banali.

Questo passaggio o evoluzione della visione del linguaggio nei testi letterari va, per certi aspetti, in parallelo con l'evoluzione del pensiero linguistico. Dal piano d'analisi concentrato su unità minime, su dati formali separati dal senso, su regole astratte del sistema e su una considerazione limitata alla parola o, al massimo, alla frase o enunciato si è passati a tener conto di unità più ampie, 'asistematiche' e sfuggenti: i testi parlati e scritti, il discorso in tutta la sua complessità storica e pragmatica, la comunicazione come azione concreta inglobando nella ricerca fenomeni che la linguistica primo-

²² *Ivi*, p. 75-76.

²³ TABUCCHI, *L'angelo nero*, cit., p. 18.

²⁴ CELATI, *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 132.

novocentesca non prendeva in considerazione e di cui non riusciva a offrire una spiegazione convincente. Da una linguistica del Detto a una linguistica del Dire, per usare — ai nostri fini — la terminologia di Lévinas.

Su questa linea di pensiero un precursore è stato Émile Benveniste, in particolare con il saggio del 1970 *L'apparato formale dell'enunciazione*.²⁵ Il suo oggetto di studio è, appunto, non l'enunciato ma l'enunciazione: non un dato statico ma una realtà dinamica. Ecco cosa dice: al centro della ricerca vanno posti la “conversione individuale della lingua in discorso”,²⁶ i modi in cui il senso prende forma in parole e, quindi, l'enunciazione come “un processo in cui il discorso, sotto forma d'un dialogo, fonda un rapporto fra gli individui”.²⁷ Se la linguistica guarda alla lingua come ad un fluire continuo, è necessario — ed è quanto fa Benveniste — dedicarsi in particolar modo ai fenomeni della lingua viva o in azione, come quelli in cui chi “si dichiara locutore e assume la lingua, piazza l'altro di fronte a sé”.²⁸ E quindi gli indici di persona (il rapporto *io-tu* senza dimenticare l'inquietante e sfuggente statuto della terza persona) e d'ostensione (tipo *questo, qui*), gli elementi fatici o di contatto e tutto ciò che comporta “l'accentuazione della relazione discorsiva col partner, sia esso reale o immaginario, individuale o collettivo”.²⁹

È significativa la convergenza, da tutt'altra sponda, con le posizioni di Lévinas (l'attenzione per l'altro) così come è singolare che Celati, quando, in *Fata Morgana* s'inventa una popolazione primitiva,³⁰ dedichi alcune pagine alla deissi (la categoria linguistica

²⁵ In BENVENISTE, Émile, *Problemi di linguistica generale II*, il Saggiatore, Milano 1985, p. 96-106.

²⁶ *Ivi*, p. 98.

²⁷ *Ivi*, p. 104.

²⁸ *Ivi*, p. 99.

²⁹ *Ivi*, p. 102.

³⁰ CELATI, Gianni, *Fata Morgana*, Feltrinelli, Milano 2005; cfr. in particolare p. 105-106. Ma Celati, anche nella costruzione dei suoi racconti, è sempre stato particolarmente sensibile a questa dimensione del linguaggio. Vi riflette sopra anche in *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 43.

in cui s'inquadrano i fenomeni segnalati prima), ovvero a quanto è necessario ad indicare l'*ego-hic-nunc* del discorso, il suo ancoraggio alla situazione nel parlato e la sua ricostruzione finzionale nello scritto.

In sintesi si è affermata, nel pensiero linguistico degli ultimi anni del Novecento, una visione del linguaggio più dinamica di quella d'inizio secolo e aperta verso fenomeni pragmatici e comunicativi, in cui la relazione con l'altro diventa fondamentale. In tutto questo si può anche vedere un recupero o un inavvertito ritorno della grande tradizione linguistica tedesca di primo Ottocento (romantica e pre-romantica). L'opera che, in proposito, va ora ricordata è *La diversità delle lingue* del 1836 di Wilhelm von Humboldt, un autore su cui tanto ha riflettuto Heidegger volgendolo però ai fini del suo pensiero.³¹ A noi, molto più semplicemente e in sintonia con il giudizio che ne ha dato la linguistica recente, preme sottolineare come per Humboldt la lingua sia "qualcosa di continuamente, in ogni attimo, transeunte", come essa risieda "nell'atto del suo reale prodursi",³² e come "solo al discorso in quanto

³¹ Cfr., ad esempio, la lettura di Humboldt condotta in alcune pagine de *In cammino verso il Linguaggio*, cit.; in particolare p. 193-201; un'interpretazione volta però in direzione del "Dire originario", p. 201; e di una concezione del linguaggio come "la dimora dell'Essere", p. 210. Assai più vicina alla nostra prospettiva la lettura di Maria-Elisabeth Conte, che isola, della costruzione teorica humboldtiana, due punti in particolare: il principio dialogico e la tesi della priorità del discorso. Cfr. CONTE, Maria-Elisabeth, *Frammenti di pragmatica humboldtiana* (1992), in Id., *Vettori del testo. Pragmatica e semantica fra storia e innovazione*, a cura di F. Venier e D. Proietti, Carocci, Roma 2010, p. 323-341.

³² In Humboldt "il parlare in quanto attività creativa è il *prius* della lingua", *ivi*, p. 334. A questo punto apparirà inoltre come esista ben più di un'analogia tra Humboldt e Benveniste. Se poi si pensa che Martin Buber ha ripreso, nei suoi scritti, il principio dialogico di Humboldt e che, a sua volta, Buber è un riferimento importante — anche se sottoposto a critica e discussione a proposito del carattere reciproco dell'Io-Tu a cui si oppone la dissimmetria — della filosofia di Lévinas (cfr., in *Nomi propri*, cit., p. 21-43), viene da dire — ma è solo una battuta — che tutto torna. Non è più una battuta, invece, affermare che il Novecento è percorso da una 'corrente' di pensiero linguistico che, muovendo da Humboldt e altri autori tedeschi del suo tempo, appare ben distinta sia da vari nichilismi che da retoriche iper-valutazioni della parola. A quanto già detto si aggiungano i nomi di Benvenuto Terracini e quello di

tale” si debba “sempre pensare come al vero e primo elemento in tutte le ricerche che intendono penetrare l’essenza vivente della lingua”.³³ Per Humboldt il linguaggio non è sequenza di astrazioni, strumentale convenzione comunicativa,³⁴ repertorio di dati inerti, figura del solipsismo, ma attività, *enérghēia*, forza, dialogo (“Tutto il parlare si fonda sul dialogo”).³⁵ I parlanti si trovano così immersi in un flusso o atmosfera verbale: nell’aria delle parole. Il che è un indubbio arricchimento dell’idea di linguaggio consegnataci dalla

Lubomír Doležel con la sua *Poetica occidentale. Tradizione e progresso*, Einaudi, Torino 1990. Sul ‘ritorno a Humboldt’ cfr. anche VENIER, Federica, *La corrente di Humboldt*, Carocci, Roma 2012, p. 68-78.

³³ Per quanto lungo, il brano da cui provengono le citazioni riportate va, per la sua importanza, citato per intero: “La lingua, nella sua essenza reale, è qualcosa di continuamente, in ogni attimo, transeunte. Perfino la sua conservazione attraverso la scrittura è sempre soltanto una conservazione incompleta e mummificata, che richiede sempre a sua volta che vi si renda sensibile la viva dizione. La lingua stessa non è un’opera (ἔργον), ma un’attività (ἐνέργεια). La sua vera definizione non può essere perciò che genetica. Essa è cioè il lavoro eternamente reiterato dello spirito, volto a rendere il suono articolato capace di esprimere il pensiero. In senso stretto e immediato questa è la definizione dell’atto individuale del parlare; ma in senso vero e fondamentale si può considerare lingua solo, per così dire, la totalità di questo parlare. Giacché, nel caos disperso di parole e regole che siamo soliti chiamare lingua, è presente solo il singolo elemento prodotto da quel parlare, e mai in modo completo, necessitando anche questo un nuovo lavoro per riconoscervi la natura del parlare vivente e per dare un’immagine vera della lingua vivente. Proprio ciò che vi è di più elevato e di più fine non si dà a riconoscere in quegli elementi separati e può essere percepito o intuito soltanto nel concatenamento del discorso, il che è un’ulteriore conferma che la lingua propriamente detta risiede nell’atto del suo reale prodursi. Ed è solo al discorso in quanto tale che si deve sempre pensare come al vero e primo elemento in tutte le ricerche che intendono penetrare l’essenza vivente della lingua. La frantumazione in parole e regole non è che un morto artificio dell’analisi scientifica”, HUMBOLDT, Wilhelm von, *La diversità delle lingue*, traduzione e introduzione a cura di D. Di Cesare, premessa di T. De Mauro, Laterza, Roma-Bari 2000, p. 36.

³⁴ La concezione strumentale è ancora viva nelle attuali tendenze della filosofia analitica in un connubio — un po’ pericoloso — con l’aspirazione ad un codice cibernetico e ad un linguaggio formalizzato.

³⁵ Così in *Über den Dualis* del 1827; la citazione è tratta da DI CESARE, Donatella, *Introduzione a W. von Humboldt, La diversità delle lingue*, cit., p. XLII.

tradizione novecentesca che abbiamo convenzionalmente, in un tentativo di semplificazione, chiamato nichilistica.

In questa prospettiva, il linguaggio ci appare, riprendendo ancora Lévinas, non tanto in veste di *lógos apophantikós* — linguaggio della verità, enunciati su cose certe, sistema di regole — ma in quella di *lógos spermathikós*: concreto rapporto interlocutorio e, servendosi di una certa libertà, diffusione di spore verbali, di elementi generatori di nuove relazioni. Ma senza nessun ecumenismo o presunta inerte pacificazione. Il corpo del linguaggio è spesso solcato di ferite. Sulla sua pelle agiscono (lo abbiamo visto) punture, trapani, spilli. E proprio qui sta, a chiarire la seconda parte del titolo del nostro discorso, la frequente possibilità della solitudine del linguaggio. Di cosa si tratta? Per tentare di chiarirlo, è forse necessario inquadrare il nostro rapporto con il linguaggio su un duplice piano. Il primo è quello dell'uso che, del linguaggio, facciamo in diverse occasioni e adottando le sue diverse forme, registri e funzioni. Il secondo è quello della nostra appartenenza al linguaggio: non è mai cosa solo nostra ma ne siamo, volenti o no, posseduti o, quanto meno, siamo gli interpreti di uno spartito usato più volte e ricevuto in dono o, meglio, in sorte.

L'elemento dominante sul primo piano è — lo testimoniano gli studiosi citati e alcuni dei narratori chiamati in causa — la relazione, ma come "folgorazione di istanti senza continuità, che sfuggono ad un'esistenza ininterrotta e padroneggiata".³⁶ La relazione, proprio per conquistarsi una qualche "significazione come l'uno-per l'altro, senza assunzione dell'altro da parte dell'uno" e senza intenzioni egemoniche, porta implicita in sé e "suppone la possibilità del puro non-senso invadente e minacciante la significazione".³⁷ Come nell'amore, le parole cadono spesso nel vuoto o nelle trappole dei fraintendimenti e degli equivoci. E la solitudine qui non è, con un facile psicologismo, solo del soggetto parlante ma del linguaggio stesso che vede precipitare nel nulla le sue possibilità e disperdere le sue ricchezze. Al medesimo destino va incontro nella comunicazione

³⁶ LÉVINAS, *Nomi propri*, cit., p. 33.

³⁷ LÉVINAS, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, cit., p. 64.

dominata da ragioni imperative con conseguente trionfo delle frasi fatte, dei luoghi comuni, del conformismo, dei discorsi persuasivi della doxa. A soccombere non sono solo coloro che ritengono inaccettabili simili situazioni ma anche il linguaggio che pare quasi, di fronte alla sua parodica e artificiosa controfigura, ritirarsi in sdegnato eremitaggio. Egualmente, nel caso della pratica della scrittura, si è, quando si cerca di combinar parole e di far seguire ad una riga un'altra, soli con le proprie ossessioni o fantasmi o immagini — soli con un linguaggio che, pur con tutte l'eredità che si porta appresso, vive la medesima solitudine. E quando si abbandonano nel mondo le cose che scriviamo, esse sono sole non sapendo, noi, nulla — assolutamente nulla — del loro destino: e qui la solitudine del linguaggio è quella del nostro linguaggio, di quello che abbiamo usato inventato o scovato.

La solitudine del linguaggio nasce — si potrebbe dire — dalla deflazione della sua natura dialogica. Per usare termini humboldtiani, quando ad *Andere* ('rivolgersi a un altro', 'allocuzione', 'apostrofe') non segue *Erwiderung* ('risposta', 'reazione'). E questo avviene, procedendo di distinzione in distinzione, o per ragioni contestuali: quando prevale il discorso imperativo e il dialogo si riduce ad una pantomima stenta, e quando è ignota, essendo ignoto l'orizzonte in cui cadranno, la sorte delle nostre parole; o per ragioni immanenti alla funzione locutiva stessa: si è già detto che il dialogo patisce di inevitabili cadute (è una delle lezioni non secondarie di Lévinas in polemica con Buber) tanto più evidenti se si pensa quanto sia ingenuo credere che il filo linguistico che ci lega agli altri uomini sia percorso sempre da un'elettrica tensione.³⁸

³⁸ Si è detto tante volte, anche qui, che l'elemento dialogico è attivo anche nel monologo nel quadro di quella che Benveniste ha chiamato "enunciazione suiriflessiva" (*L'apparato formale dell'enunciazione*, cit., p. 104). Con sdoppiamento tra io locutore e io ascoltatore e sua drammatizzazione. Uno schema basilare che innerva tanti capolavori letterari, come provato da Michail Bachtin nella sua interpretazione di Dostoevskij. Ma non ci si può limitare a questa realizzazione. Esiste anche un discorso endofasico, dove "chi parla per sé incorre nella sanzione sociale che si riserva ai folli, ai devianti". Così come esiste un discorso interiore che è "la messa in forma linguistica del flusso di coscienza, di quella materia magmatica che attende di essere semioticamente organizzata e segmentata

Si giunge così al secondo piano — quello relativo alla nostra appartenenza al linguaggio e al movimento in cui esso ci coinvolge e ci trasporta. Se qui, in parallelo al tratto dominante sul primo livello (la relazione), eleggiamo a signacolo rappresentativo l'*enérghèia* humboldtiana, non si può fare a meno di riflettere su alcuni fatti.

Il primo è quello qui rappresentato dal 'caso' illustrato dal racconto di Tabucchi: le parole — ed è più frequente di quanto si creda — spesso ci 'arrivano' senza che ne siamo consapevoli, 'portate da qualcosa, non si sa cosa': prive di paternità. Sole appunto. E, a volte, sono, queste, le più importanti.

In secondo luogo, se si considerano le lingue in termini di forza ed energia, non si può nascondere la possibilità che sviluppino fasi, per così dire, entropiche: che procedano verso un annullamento delle differenze e articolazioni interne e un sempre maggior grado di disordine, dispersione e capacità informativa: caduta del segnale ed energia degradata. Se "l'esistenza delle lingue è un mezzo molto semplice, e universale, di ingannare il nulla"³⁹ in questo caso il nulla comincia a reclamare i suoi diritti. E quella particolare lingua

entro le maglie di un discorso: è una sorta di costante nelle più diverse dottrine religiose che questo flusso ancora non formato [...] sia il nemico da esorcizzare, o meglio assoggettare entro le costrizioni di una procedura psicoverbale; e questo è affermato in modo assai netto nel Vangelo, laddove si critica lo scrupolo per la contaminazione esterna; non sono le cose che vengono da fuori a contaminare, ma quello di dentro: "È quel che esce dall'uomo a contaminarlo. Poiché di dentro il cuore degli uomini procedono pensieri malvagi, adulteri, fornicazioni, omicidi, furti, cupidigie, malizie, frodi, lascivie, malocchio, bestemmia, superbia, stoltezza. Tutte queste cose malvage escono da dentro l'uomo e lo contaminano" (Marco 7, 20-23)". Un borbottio interiore che è "un lasciar campo all'entropia per così dire delle nostre forze e pulsioni", che trova terreno fecondo in contesti sociali e politici ostili all'individualità e all'autonomia della persona e, più correntemente, quando si spezza il legame, per le più varie ragioni (dai disturbi psicologici alla disattenzione altrui), con il proprio partner discorsivo. Le citazioni precedenti provengono dalle bellissime pagine sul linguaggio dell'interiorità raccolte in CARDONA, Giorgio Raimondo, *I linguaggi del sapere*, a cura di C. Bologna, prefazione di A. Asor Rosa, Laterza, Roma-Bari 2006; precisamente dalle p. 341, 362 e 363.

³⁹ HAGÈGE, Claude, *Morte e rinascita delle lingue. Diversità linguistica come patrimonio dell'umanità*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 13.

precipita in una solitudine dove, di sé, guarda solo quanto resta tra i lazzi di chi — molto materialisticamente — ha ‘vinto’. Sono consapevole che quanto sto dicendo è assai impopolare e forse privo di ogni fondamento scientifico. Il pensiero prevalente ritiene che le lingue si trasformino e si rigenerino da sole con un meccanismo omeostatico (quello che si perde da una parte si acquista dall’altra) e marchia discorsi simili con lo stigma dell’apocalittico. Sarà pur vero. Però è anche vero che la *facies* della fase anteriore al processo entropico di una lingua, diviene una sorta di fantasma: abbandonato e consegnato alla solitudine (basta pensare a quanto lessico in uso e ben compreso dalla maggioranza della popolazione italiana cinquant’anni fa, suoni misterioso e oscuro a tutti i miei studenti di oggi).

Infine un terzo fatto, ben documentato e su cui anche inossidabili ottimisti debbono convenire: le lingue muoiono. Se “i cambiamenti della società e delle relazioni economiche” non possono lasciarle intatte, riflettendo le lingue culture e idee,⁴⁰ si dà pure il caso che tante ogni giorno scompaiano (si è calcolato che ogni anno ne muoiano circa venticinque).⁴¹ E questo è il grado estremo della solitudine. Dal cui rischio solo le lingue dominanti possono — per il momento — ritenersi esenti.

La mia conclusione è l’offerta ai vostri dubbi e ai vostri interrogativi del disegno di una situazione un po’ paradossale: la scrittura letteraria è costretta oggi a muoversi tra due estremi apparentemente inconciliabili: da un lato la forza, la ricchezza, la relazionalità essenziale del linguaggio; dall’altro, visto che “non è del tutto illegittimo trattare la lingua come un essere vivente”,⁴²

⁴⁰ *Ivi*, p. 32.

⁴¹ È la stima fornita da Hagège in apertura del suo volume: p. 7. Dati più recenti prevedono che, delle lingue nel mondo oggi (tra le 6000 e le 7000), quasi la metà sparirà entro questo secolo. Informazioni in proposito sono reperibili sul sito <http://www.unesco.org/culture/languages-atlas/>. Sempre online si può leggere, dedicato alla glottodiversità, il saggio di Raffaele Simone, *Lingue — Lingue minacciate*, in: [http://www.treccani.it/enciclopedia/lingue_\(Il-Libro-dell'Anno\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/lingue_(Il-Libro-dell'Anno)/>).

⁴² HAGÈGE, *Morte e rinascita delle lingue*, cit., p. 21.

il sentimento della sua solitudine, implicato in quei rischi che ogni essere vivente è costretto a correre: la perdita del senso, l'inutile dispendio, lo spreco, l'esibizione del vuoto e del falso. Una condizione da vivere senza attardati nichilismi di ritorno e senza retoriche del potere creatore delle parole, senza illusionismi da "magnifiche sorti e progressive" e senza compiacimenti estetizzanti del macabro. Ma semplicemente riflettendo su un fatto. Che se, parlando leggendo o scrivendo, ci sentiamo soli sulla terra è perché stiamo in ascolto di un'altra solitudine: quella del linguaggio.

Il vedere rovinoso e l'ascoltare residuale in Gianni Celati

|| Patricia Peterle

Non è mai stato facile guardarsi allo specchio. Per il compimento di un tale gesto, ci vuole innanzitutto la presenza fisica di un occhio e che esso sia in grado e disponibile al vedere; cioè, a confrontarsi con quello che pensa o spera di vedere ma, soprattutto, con le cose e i dettagli inattesi e non previsti — anche al di là del vedere stesso.¹ Lo scenario non è dunque quello del già previsto o prevedibile, ci se ne presenta

¹ Significativo a questo riguardo è una scena di Celati tratta dalla novella *Baratto*: “Salendo la scala a chiocciola che porta nella camera da letto si leva la camicia, in camera da letto si spoglia nudo. E vedendosi lì grande e grosso nudo nella specchiera dell’armadio, gli viene da pensare: ‘A cosa potrei pensare adesso?’ Rimane a vacillare davanti allo specchio, ma nessuna frase gli viene in mente.

uno in cui spesso ci si deve confrontare con una sospensione e una confluenza di tempi, che possono perfino avere una forza evocativa. I segni, i residui colti possono avere la potenzialità di “barbagli di immagini”, per riprendere l’espressione usata da Gianni Celati, da cui scaturiscono pensieri, storie, ricordi. Questi sono appunto dei momenti unici, delle aperture, degli scarti vitali, che sospendono nella frenesia quotidiana il meccanicistico modo di vedere e rapportarsi con l’esterno, cioè con quello che è davanti a noi e a cui, al contempo, apparteniamo. Il laboratorio artistico di Gianni Celati ha la tendenza a mettere in atto proprio questo processo del vedere, il quale richiede sempre una distanza, fisica e non (“Basta pensare a quante cose non avrebbero senso se dovessimo abolire le nostre proiezioni immaginative e ridurre tutto a conoscenza positiva”).² Se da un lato, infatti, un paesaggio o un oggetto qualsiasi più si avvicina ai nostri occhi e meno visibile diventa, perdendo l’originaria nitidezza di dettagli e diventando una massa o, per meglio dire, una macchia — a volte amorfa — solo con qualche tono di colore, dall’altro, invece, lo stesso paesaggio o oggetto, quando viene allontanato, offre ulteriori capacità immaginative e compositive che vengono messe in scena proprio a causa della distanza. Difatti, quando qualcosa ci tocca, in un attimo tante operazioni s’incrociano, come per esempio quelle dell’affettività, della reminiscenza, dell’oblio e del fantasticare.

La complementarietà avvicinamento-distanza potenzia dunque la percezione, lo sguardo attento ai dettagli più minuti, alle cose che a prima vista vengono scartate, ed è appunto ciò che Celati, uno dei più grandi narratori italiani contemporanei, predilige.

Appoggiata sull’asse per stirare c’è una piccola sveglia elettrica, e Baratto osserva gli scatti della lancetta dei secondi senza capire cosa vogliono indicare a lui personalmente. Resta a chiederselo per un po’, ancora vacillando, ma non gli viene in mente nessuna idea. Allora si prende in mano il pene e pensa: “Sono rimasto senza pensieri”. *Quattro novelle sulle apparenze*. Milano, Feltrinelli, 1987, p. 12. Per un’analisi più approfondita si veda PETERLE, Patricia. “Potenza e sopravvivenza: Bartleby e Baratto”, in *Krypton*, Università di Roma Tre, n. 2, 2013, p. 91-98.

² CELATI, Gianni, *Conversazione del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 105.

La distanza, come ha affermato lo scrittore in un incontro presso l'Università di Trieste nel 2005, fa sì che anche il processo del vedere venga alla luce; non interessa solo il vedere qualcosa, ma, anzitutto, il fatto che si veda il vedere, che si guardi il guardare e infine che si percepisca l'atto di percepire: "l'esposizione all'inatteso, al fuori, a una situazione contingente che diventa una dimensione esterna dell'inconscio".³ O ancora, "non il 'come si vede', ma "come qualcosa si presenta alla percezione".⁴ Con queste parole, Celati mette in risalto non il risultato di ciò che si vede o è stato visto, ma addirittura il processo in atto. Nel farsi vedere, c'è la possibilità di uno sfavillamento indefinibile e indicibile, che ci può aprire altri e nuovi sentieri ancora non percorsi. I segni raccolti dall'occhio sono inenarrabili, è possibile solo "accennare al fatto che esistono e fan parte della nostra immanenza".⁵ Il termine "esplorazione" è una parola-chiave del laboratorio di questo narratore-viandante, il quale nasce dall'esperienza, del *qui* e *ora*; esplorazione come tentativo di capire le sensazioni. L'esperienza è dunque al centro della sua scrittura, essa è sempre già una cosa altra, perché l'esperienza in sé, quando l'evento cessa, non c'è più: ciò che resta sono i residui che essa lascia come segno del *c'è stato*. Tutto ciò che ha a che fare con le percezioni o le reminiscenze è ormai sulla soglia di una terza via: "La visione d'un luogo sorge certamente non come un discorso con risposte pronte, ma come un pensare-immaginare su come è fatto il mondo".⁶ In tal senso c'è da considerare perfino un altro aspetto, accennato da Celati: che non esistono luoghi o cose che vediamo con occhi vergini o neutri; seppur appaia nuovo quel

³ *Ivi*, p. 52: "Il rituale dello scrivere prevede questo effetto, come una messa a distanza delle percezioni, per sottrarle alla casualità e portarle vero la trasparenza dell'intelligibile. Solo in questi termini riesco a scrivere, e sopporto poco chi prende lo scrivere come un riflesso della sua esperienza personale o della cosiddetta realtà nuda e cruda, senza vedere il processo rituale a cui le parole debbono essere sottoposte (metrica, ritmo, colore tonale, distanza focale)".

⁴ *Ivi*, p. 82.

⁵ *Ivi*, p. 69.

⁶ *Ivi*, p. 64.

momento, portiamo dentro di noi delle aspettative, delle cose che abbiamo letto, sentito dire e immaginato. Un'esperienza, questa, che è a sua volta una esperienza altra della storia, che implica una nuova concezione di tempo (cairologica) e, di conseguenza, un diverso rapportarsi anche con il linguaggio (altra preoccupazione importante nella traiettoria di questo scrittore).

Lo scrivere si presenta a Celati, così come il fotografare al suo amico e compagno di viaggio Luigi Ghirri, un'esplorazione del quotidiano, e cioè un'attenzione particolare verso il "guardare", un modo di dare aria al pensiero, poiché "essere al mondo vuol dire compiere proiezioni immaginative e creare campi affettivi in tutto quello che ci circonda".⁷ Uno scavare dunque il mondo esterno che si presenta davanti ai nostri occhi senza alfabeti determinati a priori: in verità il loro, sia quello dello scrittore che del fotografo, è un gesto di scavare un alfabeto (forse anche mutevole e plastico) che già esiste ma è quasi sempre coperto e fatto illeggibile dalla fretta e dal camminare meccanico della contemporaneità. Un alfabeto rovinoso e residuale, fatto da concrezioni delle azioni umane e di quelle della natura, i cui simboli non costituiscono di per sé un significato, ma offrono delle aperture e fanno vibrare le attività immaginative. Come afferma Marco Belpoliti, la figura di Celati va oltre quella dello scrittore (e non solo perché, in effetti, ha fatto dell'altro), egli sarebbe un esploratore a tutti gli effetti. Inoltre, i suoi interessi e la sua ricerca punterebbero verso un fuori, un fuori da noi, verso l'osservazione del mondo, come si evince dai vari racconti e cronache relativi al viaggio, come nel racconto "Dagli aeroporti":

Quasi fuggendo all'aria aperta lasciava dietro di sé quella casa che era diventata il suo ambiente, non fatto di muri e confini ma di immagini che aveva di se stesso, le quali creavano un alone attorno alle cose e l'apparenza d'una vita durevole; allora, il viottolo non asfaltato e poi un terreno aperto, i campi coltivati, un cimitero di campagna in abbandono,

⁷ *Ivi*, p. 105.

erano subito altri luoghi di immagini, la varietà del mondo davanti a cui aveva sempre voglia di prendere appunti.⁸

Quello di Celati è senz'altro uno sguardo antropologico (“la varietà del mondo”), come si annunciava fin dal progetto della rivista *Ali Babà*, pensato insieme a Italo Calvino, Carlo Ginzburg, Enzo Melandri e Guido Neri.⁹ I primissimi anni '70 sono di grande scambio e idee tra di loro, c'è un'effervescenza iniziale, tuttavia il progetto non verrà mai portato avanti. Uno dei testi programmatici della rivista è appunto “Il bazar archeologico” di Celati, pubblicato prima sul *Verrì*, il 12 dicembre 1975, e poi nella raccolta *Finzioni occidentali* (1986). L'altro testo base del progetto è “Lo sguardo dell'archeologo” di Calvino, uscito in volume su *Una pietra sopra* (1980).¹⁰ Nella nota che precede il suo saggio, Celati indica con precisione alcuni punti del suo laboratorio poetico, del suo sguardo e, di conseguenza, del suo rapportarsi con il mondo:

Questo articolo nasce da un progetto di rivista elaborato tra il 1970 e il 1972 da me, Calvino, Carlo Ginzburg, Enzo Melandri e Guido Neri. Il progetto si riferiva ad una serie di temi collegati attorno al nucleo delle tracce, dei residui, dei frammenti di ordini invisibili a cui si accede per una via che non ha niente a che fare con i criteri dell'evidenza, né con la conoscenza sistematica dell'oggetto di studio. Ed è la regione dell'archeologia, o del risolto della storia, dove

⁸ CELATI, Gianni, “Dagli aeroporti”, in *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di Marco Belpoliti e Nunziata Palmieri, Milano, Mondadori, “I Meridiani”, 2016, p. 790-791.

⁹ BARENGHI, Mario; BELPOLITI, Marco (a cura di). *Ali Babà. Progetto di una rivista 1968-1972*, Riga 14, Milano, Marcos y Marcos, 1998.

¹⁰ CALVINO, Italo, *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1980. Ora in *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barengi, Milano, Mondadori, 1995, p. 324-327. Il cappello introduttivo del saggio calviniano recita: “1972. Inedito. Proposta di testo programmatico per una rivista mai realizzata progettata con Gianni Celati, Guido Neri, Carlo Ginzburg e altri amici. Il testo faceva parte di materiali preparatori da sottoporsi alla discussione comune e rifletteva in parte spunti su cui ci eravamo trovati d'accordo, in parte miei orientamenti personali”, in *Saggi*, p. 324.

molte discipline [...] ci sembrava trovassero un terreno comune.¹¹

Lo sguardo di Celati va verso la porosità delle cose, cioè una tessitura non liscia, composta anche da variazioni; una composizione che si produce anche da un processo di decomposizione. L'attenzione di questo scrittore, interessato ai dettagli delle cose, ricade — e non potrebbe essere altrimenti — sui frammenti, sulle vestigia, sui residui appunto. In questo gesto del vedere è impossibile avere a priori una aspettativa chiara di ciò che si può trovare: si delinea invece un esercizio il cui percorso può essere dato solo dal suo essere messo in scena. È qualcosa, dunque, che si produce all'interno dell'atto stesso. Infatti, nel brano succitato, l'“evidenza” viene scartata così come la “conoscenza sistematica”, la quale non permette la selezione di un pezzo che non abbia la “giusta forma”, lasciando nell'oblio tanti altri pezzi, magari anche più importanti. Il gesto di Celati si rivela in questo modo una vera potenza: è un collezionatore alla Benjamin, che nel preferire la porosità al liscio, le vestigia alle evidenze immediate, disattiva e rende inoperoso un modo di procedere, aprendolo così a un nuovo e possibile uso: “Contrariamente a un equivoco diffuso, la maestria non è perfezione formale, ma, proprio al contrario, conservazione della potenza nell'atto, salvazione dell'imperfezione nella forma perfetta”¹²

Il brano già citato, tratto da “Dagli aeroporti”, racconto presente nel volume *Narratori delle pianure* (1985)¹³ e scritto anni dopo “Il bazar archeologico”, reca indirizzi non dissimili di immagini che possono aprirsi ad altre immagini — qui, ancora

¹¹ CELATI, Gianni, ‘Nota a “Il bazar archeologico”’, in *Finzioni occidentali: fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1980, p. 225-227.

¹² AGAMBEN, Giorgio, *Il fuoco e il racconto*, Roma, nottetempo, 2015, p. 47.

¹³ I. Calvino nel 1984, così parlava di questo volume composta da 30 novelle, che dialogano con la tradizione italiana con la figura del narratore orale trattata da Walter Benjamin: “Dopo vari anni di silenzio, Celati ritorna ora con un libro che ha al suo centro la rappresentazione del mondo visibile, e più ancora una accettazione interiore del paesaggio quotidiano in ciò che meno sembrerebbe stimolare l'immaginazione”, in CELATI, Gianni, *Romanzi, cronache e racconti*. cit., p. 1751.

una volta, si evidenzia uno scarto dall'evidenza; e, soprattutto, un termine che appare più volte in questo volume, "apparenza", due anni dopo occuperà un posto di assoluto rilievo, cioè quello del titolo, *Quattro novelle sulle apparenze*, che ancora una volta sottolinea e problematizza il 'vedere' e il rapportarsi con l'esterno.

In un altro passaggio di "Dagli aeroporti", che precede di poco quello citato, il personaggio (il cui nome non viene mai fornito, come in altri brani del libro) parla con le piastrelle della cucina: "Diceva a quelle piastrelle: 'Io non sono il vostro padrone, anche se sono i miei occhi che vi guardano. Ed è inutile che vi presentiate scodinzolando ogni mattina come oggetti familiari, perché le nostre strade sono ben diverse'".¹⁴ O ancora, in "Storia di un apprendistato", la voce narrante si interroga e afferma: "cos'è la vita: una trama di rapporti cerimoniali per tenere insieme qualcosa di inconsistente".¹⁵ È quindi all'interno di questa trama che la scrittura di Celati opera, non potendo evitare di imbattersi nelle problematiche sul linguaggio e sulla parola che hanno segnato tutto il Novecento letterario e filosofico;¹⁶ anzi, si potrebbe dire che il gesto di osservare il mondo e i suoi dettagli più minuti mette in gioco il conflitto del linguaggio con la sua capacità di esprimere ciò che si vede e si percepisce (le sensazioni). Anche per questo il testo di Celati può sembrare una forma informe o, se si vuole, un residuo rovinoso. Non è un caso allora che alcuni dei suoi riferimenti facciano capo a Calvino (anche se, forse, alle volte troppo cartesiano), Manganelli, Wittgenstein, Vico, Leopardi, Heidegger.

A questo proposito si fa interessante riprendere lo scambio che Celati ha con Calvino in occasione della pubblicazione del suo primo libro, *Comiche* (1971). Calvino, oltre a paragonare il mondo di Celati a quello di Klee, afferma che il paesaggio di Celati si assomiglia a un disegno infantile, in cui le cose appaiono e scompaiono su una campitura intercambiabile tra collegio, manicomio e albergo

¹⁴ *Ivi*, p. 791.

¹⁵ *Ivi*, p. 762.

¹⁶ Si ricorda che negli anni Ottanta Celati si dedica allo studio di testi di Wittgenstein.

balneare.¹⁷ Ma in questo “quadretto” l'autore delle *Comiche* non si riconosce e perciò, anche per l'amicizia che li lega, risponde a Calvino, che tra l'altro lo aveva stimolato a fare una riflessione su se stesso: “niente mi interessa come la bagarre”. L'uso del termine “bagarre” è più che emblematico, infatti Celati punta sui momenti di crisi, in cui si è sull'orlo di perdere ogni controllo o possibilità di sotterfugi. Continua nella risposta dicendo che è attento a “quando tutti si picchiano, tutto scoppia, crolla, i ruoli si confondono, il mondo si mostra per quello che è, cioè isterico e paranoico”. Altro aspetto che lo colpisce è l'accostamento fatto da Calvino all'infanzia, di cui invece Celati rovescia e potenzia il rapporto quando dichiara di vederla come capacità creativa, alla Benjamin; infatti, l'infanzia non significa qui un adattamento al mondo degli adulti, un momento di “modellare” l'*infans*, bensì un momento di “carenze”, cioè di aperture, di scoperte e di libertà. La lingua dell'infanzia è appunto una “lingua di pure carenze”, ma in sé è piena di potenza. Questa visione non viene da teorie o speculazioni, come afferma lo stesso Celati nella sua risposta, viene dal corpo a corpo, insomma dall'esperienza vissuta quando insegnava in una scuola media di campagna:

I ragazzini scrivevano il loro italiano, il loro abile (perché frutto di una esperienza ormai secolare) adattamento all'italiano, con una capacità di ironia e di tensione che mi sbalordivano; altroché infantilismo; i loro equivoci erano, voluti o no, dei capolavori di contestazione. L'insegnante di italiano poi interveniva a correggere proprio là dove l'effetto era più piacevolmente anarchico, dove la frase seguiva la curva del

¹⁷ Si ricorda dalla loro ultima produzione il *Palomar* di Calvino, cartesiano di natura, e il girovagare di Celati nel suo *Verso la foce*. Nonostante la loro diversa posizione, come afferma Calvino nell'intervista a Camon “Riviste o cose così, ogni tanto se ne parla, si fanno dei progetti. Con Gianni Celati, soprattutto, che è una specie di vulcano di idee, l'amico con cui ho lo scambio d'idee più nutrito”, in CAMON, Ferdinando, *Il mestiere di scrittore*, Milano, Garzanti, 1973, p. 191. Per capire meglio l'intenso rapporto e le differenti posizioni dello sguardo tra Calvino e Celati, si fa riferimento a RIZZANTE, Massimo, *Il geografo e il viaggiatore. Variazioni su I. Calvino e G. Celati*, Pavia, Effigie, 2007. Da ricordare che Rizzante, in questo volume fa riferimento anche al saggio di José Bergamín, *La decadenza dell'analfabetismo*, che verrà citato più avanti.

parlato, dove la frase si allungava straordinariamente per una specie di incontinenza affabulatoria; dove le ellissi saltavano necessità che l'italiano cartaceo conserva come forme atrofizzate. Il disadattamento della lingua è disadattamento al mondo cartaceo-paranoico-verbo delirante.¹⁸

Il professore di scuola media, insomma, davanti ai testi degli studenti, rimaneva sbalordito non da un loro supposto carattere infantile, ma dalla plasticità con cui si rapportavano con il linguaggio. Una crepa nella correttezza che veniva subito rattoppata dall'insegnante d'italiano, interrompendo così un possibile ritmo altro che veniva lì per lì atrofizzato. Il "disadattamento" è visto non come un valore assolutamente negativo, ma come un valore che nella sua negatività stimola una positività riposta: perciò Celati è dalla parte della bagarre, della baruffa. L'idea di un filo lineare viene da lui sospesa, è il bazar che gli interessa, ed esso passa ad essere possibile solo attraverso un groviglio, allo stesso modo in cui la logica può essere alogica. Gli interessa dunque quel filo sottile, non sistematico, che collega la voce alla scrittura, come viene affermato in un testo dedicato a Vittorio Imbriani: "la scrittura comincia con gli scarabocchi quando siamo bambini, ed è per forza destinata a concludersi in uno scarabocchio".¹⁹ Quello che Celati mette in scena è appunto ciò che è intrinseco allo scarabocchiare, a quel gesto che traccia dei segni su un foglio a "vanvera", in quella sorta di stato di ebbrezza che è inerente ai bambini. In questo suo discorso, sempre intessuto di ironia, Celati mette dunque in dubbio il carattere razionalista, puntando invece nelle sue osservazioni verso la qualsiasi e il sentito dire.

Tale visione dell'infanzia e il suo rapportarsi con la scrittura non sono molto lontani da quello che in una conferenza ormai nota, pronunciata negli anni '30, lo spagnolo José Bergamín chiamò

¹⁸ CELATI, Gianni, *Repubblica*, 03/10/2008. Disponibile in: <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/10/03/caro-calvino-non-mi-hai-capito.html>>.

¹⁹ CELATI, Gianni, *Studi di affezione per amici e altri*, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 147.

“decadanza dell’analfabetismo”. Punto centrale del suo discorso è il concetto di “letras como perturbadoras de la vida y del pensamiento: como enemigas de la verdadera cultura”.²⁰ Bergamín mette inoltre in evidenza, a proposito della decadanza dell’analfabetismo e delle sue conseguenze, la lettera come un qualcosa di riduttivo e l’ordine alfabetico come un qualcosa di falso, che nella loro attenzione verso l’organizzazione — il termine ordine non è casuale — lasciano da parte tante altre cose. La lettera, espressione anche di potere, avrebbe in poche parole la presunzione di poter rendere conto di un mondo che è di per sé irrappresentabile nella sua totalità, sfuggendo a qualsiasi tentativo di apprensione:

perseguir el analfabetismo es perseguir rastreramente al pensamiento: perseguirlo por su rastro, luminosamente poético, en la palabra. Las consecuencias literales de esta persecución son la muerte del pensamiento; y un pueblo, como un hombre, no existe más que cuando piensa, que es cuando cree que juega.²¹

Di conseguenza, il poeta e saggista spagnolo afferma un po’ più avanti: “La decadencia del analfabetismo es, sencillamente, la decadencia de la poesía”. E da parte sua afferma Celati, sempre in “Dagli aeroporti”: “Forse solo perdendo alcune forme di sensibilità si diventa razionali”.²² E qui torniamo alla risposta dello stesso Celati a Calvino, a proposito della sua esperienza di insegnante e, soprattutto, di come si impara a scrivere (tema sul quale ritornerà più volte), nonché all’immagine dello scarabocchio che permea tutto il saggio “Imbriani, il favolare, l’ingenuità e lo scarabocchio”: scarabocchio come un disegno di solito fatto male, senza delineamenti, senza una forma precisa — al contrario della lettera —, che però proprio qui assume la sua potenza, nella disgregazione, nell’andare oltre un unico e preciso significato.

²⁰ BERGAMÍN, José, *La importancia del demonio*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, p. 10.

²¹ *Ivi*, p. 10.

²² CELATI, Gianni, *Romanzi, cronache e racconti*, cit., p. 792.

La mano che disegna lo scarabocchio ha delle somiglianze con quella citata da Dante: “l’artista / ch’è l’abito de l’arte ha man che trema” (*Paradiso* XIII, 77-78). Sono appunto la porosità, i residui e, soprattutto, le tensioni, che segnano il campo dell’artista e il suo gesto. Il tremare della mano diviene così un’altra possibile apertura, data dal vacillare, dal balbettio, da un sapere-non-sapere, da una materia che è al contempo informe e immateriale.²³

Las palabras son muy poco,
el silencio es mucho más.
Cuando calamos parece
que décimos la verdade.

Ráíces tiene el decir
que son más hondas que el aire
y no se pueden oír.²⁴

Le parole, in un certo senso, possono essere paragonate ad un disegno preciso, diverso evidentemente da uno scarabocchio. In questa poesia di Bergamín, tratta da *Duendecitos y Coplas* (1963), le parole non valgono tanto di per sé, come si legge fin dal primo verso, essendo piuttosto nel vuoto, in quello spazio in cui esse non hanno accesso, che risiede la loro potenza, cioè il silenzio. La verità è possibile solamente in una specie di silenziosa pluralità, cioè detta quando si tace — solo così tutto può essere detto. Nella seconda strofa vi è poi un significativo parallelismo: aria, suolo, radice. Come immaginare una radice più profonda dell’aria? Le radici rizomatiche si dissipano come l’aria, si mescolano ad altre radici. Qui forse Bergamín mette in luce la decentralizzazione, lo spostamento e, infine, il non chiudersi delle parole in se stesse e, di conseguenza, un moto inerente allo stesso linguaggio. È qui in gioco, come in Celati — la baruffa o la lingua carente —, una realtà vista come eterogenea,

²³ Cfr. AGAMBEN, Giorgio, *Il fuoco e il racconto*, cit., p. 14-15. E si veda anche dello stesso autore *Infanzia e storia: distruzione dell’esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 1978.

²⁴ BERGAMÍN, José, *Poesias completas I*, Madrid-Valencia, Editorial Pré-Textos, 2008, p. 206.

latente; ed è proprio in questo senso che le parole, così come ciò che vediamo, possono insegnarci ad ascoltare o, meglio, a metterci all'ascolto: “Las palabras son palabras” e “Al decir como al calar / Tienen un solo sentido / Que es enseñarte a escuchar”.²⁵ Non è allora una semplice coincidenza il fatto che il Fondo Libraio Gianni Celati, donato nel 2012 alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, conservi un esemplare proprio della *Decadanza* di Bergamín, edito da Rusconi nel 1972, con una prefazione di Giorgio Agamben.

Tornando al saggio su Imbriani, troviamo un'altra definizione di scarabocchio, interessante per l'economia del nostro discorso: lo scarabocchio è forse il sogno d'una disarticolazione totale e arzigogolante delle parole, che blocchi il loro significato troppo invadente, tirandole verso il puro ghirigoro, verso uno spensierato *doodle* di suoni”.²⁶

Parole arzigogolanti, che nel disordine, nel caotico — uno scarabocchio è sempre una mancanza di ordine lineare e logica — trovano la loro forza espressiva. Non a caso, un altro brano della risposta di Celati a Calvino suona così: “Ecco il parlare naturale; il parlare senza sapere cosa significa quello che dici”. Il personaggio del racconto già più volte citato, “Dagli aeroporti”, occupa un ruolo di rilievo nel presente discorso, dato che si tratta di uno ‘scienziato’ che “faceva quadrar tutto alla fine grazie alla precisione dei termini usati”.²⁷ Dopo tanti anni vissuti in nord America, questo protagonista decide di tornare al continente d'origine, ma alla fine il posto in cui si sente a suo agio sarà l'aeroporto. Un non-luogo, per ricordare Marc Augé, soprattutto per uno che ormai si ritrova senza più una lingua propria.

²⁵ *Ivi*, p. 242. La poesia intera: “Las palabras son palabras / Cuando dicen, porque dicen, / Cuando callan, porque callan. // Al decir como al calar / Tienen un solo sentido / Que es enseñarte a escuchar / Con ese ‘tercer oído’ / Que no te pueden quitar. // El tiempo avaro se guarda / El oro de los silencios / Para acuñarlo en palabras”.

²⁶ CELATI, Gianni, *Studi di affezione per amici e altri*, cit., p. 128-129.

²⁷ CELATI, Gianni, *Romanzi, cronache e racconti*, cit., p. 789.

Così inizia il breve racconto:

Da molto tempo ormai non aveva una lingua propria con cui parlare e scrivere. Un lavoro svolto unicamente con parole tecniche d'una lingua straniera, in un continente dove non era mai riuscito a capir bene cosa gli altri dicessero, aveva creato il paesaggio definitivo del suo volto e la musica lenta della sua voce. Poiché era rimasto al mondo più a lungo d'una persona che aveva condiviso i suoi viaggi e la sua vita, un giorno s'era deciso a tornare nel proprio continente d'origine, trovandosi a suo agio soprattutto negli aeroporti, dove finalmente gli pareva d'essere in compagnia di altri con le sue stesse mete.²⁸

Gli spostamenti e le esperienze da lui vissute nel rientro a casa mettono in moto tutto un processo di estraniamento, anzi spaesamento, che avviene parallelamente ad alcuni cambiamenti relativi alle percezioni del mondo esterno. Infatti, è a partire dal sentirsi estraneo — defamiliarizzato — che egli, che dichiara di non aver una “lingua propria”, comincia a vedere il mondo da un'altra prospettiva. Rientrato nel suo paese di origine, e una volta perso l'olfatto, inizia a pensare agli odori, ai profumi, ad immaginarseli; si rende così conto che quelli che gli si presentano, a prima vista, come dei limiti, diventano un percorso altro e possibile, una “strada, tracciata soltanto dalle sue infinite incapacità di fare altre cose”.²⁹ Anche gli altri sensi gli vengono meno, e quando è già un po' sordo, “il sistema dei nomi dati alle cose gli appariva una grande farneticazione astratta”,³⁰ cioè un'assurdità, qualcosa di sconclusionato.

Tutti i nomi dati dagli uomini alle cose, ai luoghi, alle erbe, ai modi di vivere e di sentire, tutto ciò che per lui rappresentava la Triste Storia, era nient'altro che una piccolissima incostanza; e ridicoli i piccoli falsari come

²⁸ *Ivi*, p. 789.

²⁹ *Ivi*, p. 792.

³⁰ *Ivi*, p. 793.

lui, falsari scientifici moderni, che cercavano una piccola costanza fantastica attraverso l'astrazione dei nomi dati alle cose: i nomi nuovi, i nomi tecnici, i nomi dei luoghi che tutti citano come se fossero qualcosa di preciso, gli aggettivi, gli avverbi. Solo i verbi gli sembravano abbastanza rigorosi, anche pensando alle stelle.³¹

Ora, nella sua sordità, il personaggio preferisce affidarsi agli accenti, alle intonazioni, insomma alle inflessioni di un'oralità, cioè al puro sentito dire, a un canto mutevole di situazioni. Non c'è più una lingua che permetta di leggere la realtà: il mondo che si è aperto e che offre tante altre aperture e pieghe è possibile solo nel momento in cui egli ha perso la sua lingua e si consegna al canto della pluralità, dei bisbigli, dei rumori, cioè all'infinito vociare. Il girovagare per negozi e bar di questo personaggio, esposto ai vari lacerti di lingua, è un'esperienza coltivata anche dallo stesso Celati (*Narratori delle pianure e Verso la foce* sono nati così),³² fatta prima con alcuni fotografi, tra cui Ghirri, e poi da solo. Come confida nell'intervista rilasciata a Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa, era solito rintanarsi nei bar, mettersi all'ascolto — gesto che richiede disposizione —³³ e prendere appunti.³⁴ Quel che emerge sono dunque brandelli di vita, rovine di esperienze passate e

³¹ *Ivi*, p. 792-793.

³² Non si può non ricordare il film *Strada provinciale delle anime* (1991), fatto dopo un invito di Rai3. Un viaggio intimo, luoghi, amici e parenti, fino alle foci del Po. Un documentario-diario, pieno di memoria e rivisitazioni.

³³ Cfr. TABUCCHI, Antonio, "Voci sperdute fatte racconto. Il nuovo libro di Gianni Celati", in *il manifesto*, 22 giug. 1985; NANCY, Jean-Luc, *All'ascolto*. Trad. Enrica Lisciani-Petrini, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2004.

³⁴ E a proposito di come è nato *Narratori*, afferma: "*Narratori* era un esperimento del genere: prendere degli spunti su "fatti della vita" e usarli come materiale immaginativo, restando nel quadro delle regole di scambio nei racconti quotidiani [...]. Scrivevo senza chiedermi come doveva andare a finire una storia, e se in mezz'ora non veniva bene la buttavo via. Così in un mese ho scritto trenta novelle, tipo quelle duecentesche del *Novellino* [...]. Ma più spesso sentivo la naturalezza del racconto che viene fuori come una serie di automatismi, in modo semplice, quasi da solo", in CELATI, Gianni, *Conversazione del vento volatore*, cit., p. 127.

dell'immaginario collettivo, che affiorano nel e dal "sentito dire"; residui di percorsi, un riferire continuo di storie, scelte che ci interrogano e ci permettono di immaginare e fantasticare, perché, come ci dice infine Celati, "essere al mondo vuol dire essere con gli altri dall'inizio alla fine".³⁵

³⁵ *Ivi*, p. 77.

“Dove del suo sole /
la lucertola muore”. Nelle periferie
dell’esistenza con Silvio D’Arzo

|| Fabio Pierangeli

È permesso, schiacciati dalla fatica di vivere, dopo decenni di una esistenza di stenti, condotta religiosamente, andarsene via un poco prima, con il permesso della Chiesa? Permetterà il Signore caritatevole, se veramente ha uno sguardo d’amore verso le sue creature sofferenti, l’azione suicida, giustificata dalla durezza insopportabile degli anni della vecchiaia? Una domanda vibrante, in qualche modo persuasiva, poiché posta dal basso, dalla fatica reale, umile, della vecchina di un paesino dell’Appennino, senza la violenza antagonista e bestemmiatrice o le giustificazioni filosofiche di maestri o intellettuali. Uno di questi è il geniale matematico

Giuseppe Bertola, protagonista di *Passo d'addio*, romanzo di Giovanni Arpino, che chiede ripetutamente ai familiari e, soprattutto, al suo migliore allievo di donargli la dolce morte. Turbato e dubbioso il giovane si sottrae ad una decisione, mentre sarà una irrequieta ragazza, intellettualmente innamorata dell'anziano professore, ad esaudire il suo desiderio di malato ormai incurabile, costretto alla infermità totale. La vecchia, naturaliter cattolica, inserita in una ben precisa tradizione di paese, non può che porre questa domanda all'autorità religiosa del suo paese, al rappresentante di Dio in quella terra inospitale.

Se il curato di campagna di Georges Bernanos, in conclusione della sua vita sofferta, può gridare "tutto è grazia", quello di Silvio D'Arzo, in un contesto assai meno eroico, quello del celebre racconto *Casa d'altri*, si arrende di fronte all'agnizione (sopita nella opportuna tana della monotonia di un paese sperduto) di un lacerante enigma, legato alla presenza ineludibile della sofferenza nella vita umana che si esprime in quella domanda, posta dalla sua anziana parrocchiana, la vecchina lavandaia. Non ha risposte di carattere esistenziale, né, tanto meno, teologiche quando i fatti gli pongono davanti, dopo tanti anni di consuetudine fatta di riti e liturgie, il volto del dolore nella forma di una fatica inumana. Sarebbe l'occasione, pur nella difficoltà, di riscoprire la preghiera autentica: invece, l'uomo decide di non farsi interrogare dalla realtà che lo chiama in quello sperduto paese degli Appennini emiliani, inospitale, figurazione atemporale di un disagio.

Sia pur formulata, in qualche modo contro la creazione, tale interrogazione riporta gli eventi ad un livello sacrale, se non addirittura sublime, rispetto all'ignavia dell'abitudine rassegnata. In questo senso, il racconto più famoso di Silvio D'Arzo e gran parte della sua ispirazione si inseriscono con estrema pertinenza nell'ambito di una letteratura che si interroga sulla fine, sul destino, sul residuo dell'umano, in forza di quella domanda sulla dolce morte che ne contiene tante altre, nonostante sia espressa da un personaggio periferico e per certi versi insignificante, come la vecchina del racconto.

La stessa biografia di D'Arzo, pseudonimo di Ezio Comparoni, si muove fin dall'inizio sul limitare estremo per la condizione di

figlio di padre ignoto, nato a Reggio Emilia nel 1920 da Rosalinda Comparoni. Da questa impronta, dalle condizioni economiche disagiate, in parte bilanciate dal rapporto intenso con la madre, derivano, trasfigurati in personaggi dai profili assai diversi, il tema profondo della orfanità e dell'estraneità, definito magistralmente dal sintagma "casa d'altri" con diversi sinonimi, sparsi in un'opera narrativa in cui coesistono il riconoscimento, in forme vicine all'esistenzialismo,¹ di una presenza superiore, di carattere divino e questo sentimento della inospitalità, della non identità.

Anna Luce Lenzi ricorda lo stringente motivo autobiografico che dà l'avvio alla narrazione:

Del resto la componente autobiografica di *Casa d'altri* non è stata finora mai chiarita concretamente. Si sa quale fosse il carattere, chiuso e gelosamente riservato, di D'Arzo: tuttavia all'amicizia fraterna di Canzio Dasioli fu possibile raccogliere una rivelazione assai importante per intendere la sostanza autobiografica del racconto: "Avrai capito che è la storia autobiografica di mia madre", fu ciò che Comparoni disse all'amico dopo avergli fatto leggere *Casa d'altri*.

La dichiarazione, che sul momento stupì lo stesso Dasioli, è naturalmente da intendere con discrezione: ben lontana dalla cronaca, tale "storia" non era altro che una storia "possibile" e, rispetto alla figurazione artistica, il punto di partenza, l'ispirazione: frutto di lunga e sofferta riflessione sui pensieri

¹ Si legga, in proposito, il convincente saggio di BERTONI, Alberto, *Verso l'opera mondo. Per un'introduzione a Silvio D'Arzo*, in D'ARZO, Silvio, *Opere*, Parma, M.U.P., 2003, p. VII-XXIV. Trascrivo l'incipit del saggio: "Non c'è dubbio che in Silvio D'Arzo convivano in primo luogo una matrice esistenzialista e una religiosa". Per quanto riguarda quella religiosa, l'attento studioso cita i legami, attraverso gli amici di Reggio Emilia, in particolare quel Giannino Degani che amorevolmente mise insieme le opere inedite alla morte dell'amico, con un "Newman e un Marcel, quasi un esistenzialismo cattolico. D'altra parte, dicano o non dicano io, non sono pochi i personaggi darziani che giocano il loro processo formativo tra le polarità dell'inefficienza e del rispetto della regola, della vita ridotta a cosa e del grado necessario di purezza da salvaguardare". Capostipite di tutti i lavori successivi l'intensa monografia di LENZI, Anna Luce, *Silvio D'Arzo ("una vita letteraria")*, Tipografia emiliana, Reggio Emilia, 1977.

causati nel figlio da alcune affermazioni della madre. Essa infatti, nell'insoddisfazione per la squallida vita che aveva condotta da sempre, diceva spesso, forse senza dare troppa importanza alle sue parole, che, "se non fosse peccato", "se non si andasse all'inferno", l'unica soluzione sarebbe di smettere di vivere.²

Un brano commovente, dove l'interrogazione, coinvolgendo la sfera biografica, si rivolge allo zelo religioso della madre, tollerato sempre di buon animo da Ezio, ma evidentemente incapace di fornire risposte a così alta e bruciante intensità.

Come invoca una spiegazione, lo spezzarsi così precoce della vita del promettente scrittore, avvenuta a soli 32 anni. D'Arzo, appartiene alla generazione dei Pasolini, Calvino, Testori, Pomilio. Come se Pasolini, ucciso ancor giovane, a 53 anni, si fosse fermato alle sole *Ceneri di Gramsci* e Calvino a primi racconti, al *Sentiero dei nidi di ragno*, alla stesura del *Visconte dimezzato* (che sarebbe magari uscita postuma, come per il giovane Comparoni *Casa d'altri*). Chissà, dunque, quanti altri capolavori una vita stroncata dalla malattia avrebbe potuto darci, oltre le opere, edite e inedite che coprono, nella meritoria raccolta completa della editrice universitaria di Parma, novecento fittissime pagine.

Un pensiero, quello della morte giovane, presente in Comparoni, con l'avanzare della malattia. Ecco una incisiva testimonianza a riguardo di Romano Spattini (allievo del prof. Comparoni nel 1948-'49 all'Istituto Tecnico Angelo Secchi):

Mi sono spesso chiesto dove trovasse il tempo per leggere una così vasta e impegnativa mole di testi se non sottraendolo alle ore notturne. Forse derivava da qui il suo aspetto pallido e malaticcio che era evidente e quel suo apparire spesso come

² LENZI, Anna Luce, *Silvio D'Arzo*, cit., p. 72. Scrive ancora acutamente la Lenzi sulla questione religiosa, in merito, questa volta, ai lettori del racconto, a p. 74: "Se non è del tutto persuasivo collocarlo nell'ambito 'della scarsa letteratura religiosa italiana', è però indubbio che esso, come dice Geno Pampaloni, 'riesce a darci il senso vertiginoso, insondabile e [...] metastorico, della dimensione spirituale dell'uomo'".

assorto e assente. È vero che fumava molto e che circolavano voci di un suo stato di salute precario, ma un giorno della primavera del 1949, nel corso di una delle sue ultime lezioni, interruppe improvvisamente la lezione e, facendosi molto serio, dopo alcuni istanti di silenzio disse: "Io sono certo che morirò presto".

Rimanemmo confusi e sconcertati da quelle parole, pronunciate con tono intenso ma senza enfasi. È stato scritto che in Silvio D'Arzo convivevano una matrice esistenzialista e una religiosa: quale delle due stava prevalendo? Ripensando quella affermazione, della quale nessuno di noi presenti fu in grado in quel momento di valutare la tragica portata, mi sono posto, più di una volta, degli interrogativi. Da che cosa derivava quella sua certezza? Aveva avuto conferma dell'aggravamento del male di cui soffriva e che l'avrebbe portato alla tomba poco più che trentunenne?

E perché una persona dal comportamento così profondamente riservato, quando si trattava dei suoi riferimenti personali, aveva sentito l'esigenza di renderci nota, senza alcuna reticenza, quella notizia, che in effetti risultò purtroppo fondata, trasformandola, di fatto, nell'annuncio anticipato della fine della sua breve esistenza? Era il tentativo di esorcizzare il tragico destino di chi, per usare le stesse parole che Seneca utilizza nelle sue lezioni sulla vita, si sente abbandonato dalla vita stessa proprio mentre si prepara a viverla? Oppure era una forma di resistenza, nella certezza della fine imminente, ad una passiva preparazione alla morte?³

A soli quindici anni, stampando un volume di poesie, dedicato al cuore della madre "che solo può sentire il mio", D'Arzo si dimostra, sia pur acerbamente, conscio del compito del poeta, di questa vocazione, distruttiva per sua stessa natura, all'assoluto che, senza concedere nulla al mito del maledettismo o del superomismo ne racchiude comunque l'esistenza:

³ SPATTINI, Romano, *Comparoni disse: "Io sono certo che morirò presto"*, in *Ricordo di Silvio D'Arzo. Testimonianze inedite e documenti*, a cura di Elisa Pellicani, Reggio Emilia, Consulta librieprogetti, 2012, p. 62-63.

Con gli occhi sfavillanti
per la conquista e il brivido
del rischio, l'uomo tenta,
ché da prodi è l'ardir, l'ansia da vili.⁴

E ancora, in questa prima lirica, dal carattere prettamente (e ingenuamente) esistenzialista, fin dal titolo, *L'uomo*, le strofe centrali:

E l'uomo sa che vivere
è misero per lui
se dal sonno non sorge
a squarciare gli abissi dell'ignoto.

Nel bruno ignoto seno
dell'alma genitrice
di tesori feconda,
nobili i segni del suo ingegno impresse.

Si definisce “un menestrello del Novecento” a cui natura non ha donato i muscoli ma solo un buon cervello. Esplicito, in queste due liriche citate e in altre della raccolta *Luci e penombre*, pubblicata da La Quercia a Milano nel 1935, la corrosione del mito e dunque della poesia aulica e quella presa di possesso della realtà che caratterizza la fulminea carriera narrativa durante quell'attivissimo quindicennio nel quale D'Arzo rimane sostanzialmente nel suo ambiente di Reggio Emilia, con la pausa degli studi di Lettere e Filosofia a Bologna, nell'università di Pasolini di pochissimi anni più tardi, ovvero quella di Longhi e Calcaterra. L'epistolario è ricco di scambi con i più importanti editori dell'epoca, da Vallecchi, a Garzanti, a Einaudi e attesta plausi e rifiuti, un lungo e complicato lavoro di revisione, a cui il giovane scrittore si sottopone costantemente e nel quale è difficile stabilire l'ultima volontà, rispetto anche a redazioni assai diverse per lunghezza e tono, come ad esempio *Una storia così*, uscita sul settimanale fascista “Quadrivio” e poi elaborata in modo assai più disteso.

⁴ Le liriche di D'Arzo si leggono nel volume delle *Opere*, da p. 645 in avanti. *L'uomo*, da cui si trae la citazione, è la prima della serie.

Il rimpianto a sfogliare il volume delle *Opere*, è anche per i lavori promettenti e incompiuti, come *Essi pensano ad altro* e *L'uomo che camminava per le strade*, *Un ragazzo d'altri tempi*, più volte ripensati, con titoli diversi, mentre tra quelli che possiamo considerare romanzi brevi, sempre intorno ai primi anni Quaranta, *All'insegna del Buon Corsiero* e *L'Osteria*, appaiono definiti, anche se di quest'ultimo restano solo le bozze di stampa. Ci sono poi quattro romanzi per ragazzi, tra cui spicca *Penny Wirton*, sul tema dell'orfanità e della ricerca del padre e alcuni acuti saggi di letteratura.

Come già testimoniato da Bertoni e Frasnedi nelle rispettive introduzioni al volume delle *Opere*, e precedentemente nel lavoro amorevole e intelligente di Anna Luce Lenzi, si scopre, esaminando la totalità dei manoscritti e delle opere edite in rivista o volume, uno scrittore felicemente poliedrico per la sua età e il brevissimo tempo a disposizione: corre sulle ali della fantasia, anche nei suoi libri per bambini, e riesce a offrire pagine intense sulla guerra, degne di Fenoglio.

Un corpus narrativo che si muove, come si accennava all'inizio, tra alterità intravista e estraneità, dominato dalla fatica e dalla tristezza, quasi un ritornello, ad esempio in *L'aria della sera*, dove la morte giunge ricordando un ragazzo ucciso in una azione del secondo conflitto mondiale. Molto più allegro e molto più bello del protagonista: perché chi ha più voglia di vivere è destinato alla morte, sembra chiedersi l'autore, profetizzando l'arduo compito dello scrittore, il suo stesso precoce destino?

Un'aria di accettazione sembra aleggiare nel finale del racconto, descritta nel dialogo tra la madre e il figlio tornato dalla guerra (contrariamente all'amico ucciso). "Spolveriamoci" il cuore è l'invito del ragazzo, non bisogna pensarci più e chiudere la finestra (al mondo e alle sciagure al di fuori). Resta, però, in quel modo quasi silenzioso di D'Arzo, la medesima espressione che forma il ritornello di *Casa d'altri*. Suona come uno sberleffo amaro, in un tempo in cui la prosa, dopo i conflitti mondiali, ha decisamente schiantato la voglia di poesia: "È passato del tempo. Mio padre è morto. Giovanna

è morta: Davide, a modo suo, un felice ragazzo. Tutto questo è un po' ridicolo, no?"⁵

O ridicolo o monotono: l'esistenza, nella fatica quotidiana o nel non donarci le ragioni ultime del vivere, oscilla tra queste due sensazioni, provocando tristezza o rassegnazione. Questi sono gli elementi principali della "casa d'altri", di una estraneità ritratta fedelmente, con minuzia realistica. In questo teatro, domina la morte. Riguarda tutti, ma ognuno la osserva con sguardo diverso. Da quello giovanile dello straordinario racconto, tre pagine, *Alla giornata*, dove il giovane partigiano, di fronte alla richiesta delle vecchie che devono seppellire un francese ucciso dai tedeschi di dare un nome al cadavere ignoto, gli dà il proprio: "Sì ... Forse è meglio così" disse lui. 'Come levarsi lo zaino. Ma ancor di più ... Ancor di più ... senza nemmeno confronto'. E continuò a camminare"⁶

La baldanza del giovane è consapevolezza della fragilità estrema della condizione del partigiano e più in generale, della vita "sempre"; ma ciò non elimina il tratto caratteristico di una allegria spontanea. Neanche il narratore che guida il gruppo di partigiani può sapere con certezza il destino, sospeso tra vita e morte: "ed ero lì per cominciare a capire. Sì: diciott'anni, è evidente. Senza dubbio, la più giovane cosa del mondo. O anche la più vecchia, chissà"⁷

La morte aleggia anche nel senso paradossale di dono, dando alla vita comune, così triste e ridicola, un significato sacrale. Occorre tenerlo nel giusto conto, a mio avviso, anche in quel che sembrerebbe una situazione opposta: la richiesta di finire prima del tempo, con il suicidio, da parte della vecchina di *Casa d'altri*.

Come segnala Bertoni nella citata introduzione al volume delle *Opere*, lo scrittore esplicita questo tema in un suo saggio dedicato all'Homer Clapp, personaggio della *Antologia di Spoon River*, tradotto dalla Pivano con il sostegno decisivo di Pavese nel 1943. La storia di Clapp è, appunto, comune (dunque monotona e ridicola nel senso darziano):

⁵ D'ARZO, Silvio, *Opere*, cit., p. 523.

⁶ *Ivi*, p. 509.

⁷ *Ivi*, p. 509.

Così comune, dicevo, la storia, da apparire nuova affatto, come tutte le cose che si guardano ad occhi socchiusi per timore di scorgervi significati che finiscano col riferirsi un poco anche a noi. Ma il dono morale della morte — una volta tanto non dispensatrice di gloria o riposo o pietà, ma unicamente restitutrice di dignità umana — mi sembra cosa notevole. Il fatto che l'uomo, anche il più debole o banale o esteriore, per la sola ragione di essere sottomesso a una così austera misura, riacquista nel medesimo istante della prova, tutta la sua dignità e nobiltà originaria: questa azione, insomma, non più cieca, allora, ma in un certo senso correggitrice della morte, sono cose, certo, da far pensare.⁸

D'Arzo ci conduce a quella fonte, a quella interrogazione, restando sul filo tragico, ma limpido, tra la vita e la morte, in quello spazio dove la monotonia e anche la sofferenza vengono illuminate da una luce comunque tersa. Al di qua di questa linea, per lo più, il mondo darziano descrive la paralisi delle ambizioni giovanili, ovvero l'estraneità alle vicende che riguardano il proprio io, in personaggi dalle caratteristiche e dalle storie quotidiane sempre diverse; come nella splendida *Elegia alla signora Nodier*, dall'incipit memorabile "per un certo periodo, viviamo una vita non propriamente nostra".

Ad un tratto arriva il nostro giorno, unico, in cui ci è dato di recuperare un senso, una prospettiva (per la signora il matrimonio con un generale). Ma poi di nuovo la morte (quella cattiva) a spezzare la consapevolezza dell'identità e la domanda radicale, a livello della gente comune, ah Dio mio, perché proprio a me?, che ricade, nel tempo della consolazione, in una "sopportabile infelicità", dentro altri eventi che sfiorano il ridicolo. Al termine del racconto, a suggellare con una immagine tale paralisi, la signora fa imbalsamare la cagnetta appartenuta al marito morto. Quando le era stata riportata viva, aveva rifiutato di tenerla con sé. Poi decide per l'imbalsamazione e chiama un contadino per far uccidere la cagna per renderla emblema innocuo del passato. Una storia vera, precisa D'Arzo (analogo stilema ritornante di "una storia così") ovvero ridicola, in quella simbolica paralisi della vita che è l'imbalsamazione della cagna!

⁸ *Ivi*, p. 561.

Gli interessano queste situazioni ridicole: in questo senso, l'incipit del racconto *Due vecchi* può considerarsi una dichiarazione di poetica: “Non so se sia eccesso o mancanza di sensibilità, ma è un fatto che le grandi tragedie mi lasciano quasi indifferente. Ci sono sottili dolori, certe situazioni e rapporti che mi commuovono assai più di una città distrutta dal fuoco”.⁹

Una sottile filigrana, svelata in una lirica. *Preghiera come un'altra*, che compare soltanto in una lettera a Vallecchi, probabilmente incompiuta, con la parentesi che non chiude e i puntini sospensivi che continuano, nel silenzio, l'esortazione:

Dio,
 se l'oro di un'aureola,
 da cui sorride chi pescò le anime
 e i pesci in calde acque
 d'un domestico Oriente,
 più non dà che una fragile pena
 e di te, — male nostro — ironia, un brivido,
 tu ci abbandoni, Dio.

Così solo è colui che sulle magre
 rive del fosso (dove del suo sole
 la lucertola muore...¹⁰

Casa d'altri, la cui prima stesura *Io prete e la vecchia Zelinda*, viene pubblicata in rivista, con lo pseudonimo di Sandro Nedi, per “L'Illustrazione Italiana”, nel 1948, per uscire postuma, con questo titolo nel 1952, su “Botteghe Oscure” e l'anno seguente in un volume Sansoni,¹¹ è stata giudicata tra i racconti più riusciti del secondo

⁹ *Ivi*, p. 535.

¹⁰ *Ivi*, p. 673.

¹¹ Per le vicende legate alla complessa redazione e pubblicazione del racconto si rimanda all'edizione D'ARZO, Silvio, *Casa d'altri. Edizione critico-genetica*, a cura di S. Costanzi, Torino, Aragno, 2002, *Casa d'altri. Il libro*, a cura di P. Briganti e A. Briganti, Reggio Emilia, Diabasis, 2002, D'ARZO, Silvio, *Casa d'altri. Tre redazioni*, nuova edizione a cura di I. Tassi, Diabasis, Reggio Emilia, 2010. Si veda la bibliografia delle opere e della critica contenuta, assai ricca, e di cui si dà un rapido elenco in fondo a questo intervento, in D'ARZO, Silvio, *Opere*,

novecento italiano e piacque a Montale, a Bilenchi, a Bertolucci, fino ai più giovani Tondelli e Piersanti. Un caso affascinante, filologicamente. Gli studiosi delle varianti tendono a mostrare la complessità delle stratificazioni del testo, la sua disomogeneità, la ricchezza laboratoriale di ipotesi, di cantiere ancora in costruzione. Altri, come Silvio Perrella, valorizzano, al contrario, la perfezione formale. Rimane emblema del residuo, dell' "enigma irrisolvibile", dentro il mistero di una esistenza consumata troppo presto probabilmente destinata ad una sicura fortuna letteraria, come mi sembra autorizzare la splendida lettura linguistica e contenutistica, variantistica, di Enrico Testa, in questi nostri incontri.

Come ben vede Ivan Tassi nel saggio introduttivo alla ennesima edizione del fortunato racconto darziano con la riproduzione delle tre redazioni principali, lo scrittore non ha nulla a che fare con un generico richiamo alla fratellanza, non insiste populisticamente sulla povertà in se stessa, quale fenomeno sociale. Essere umani significa

rappresentare sulla pagina scritta gli inferni della "umana condizione", spezzando le catene dell'isolamento in se stessi, senza mai chiudere gli occhi di fronte alle contraddizioni del personaggio-uomo: il quale, anatomizzato dagli strumenti d'indagine dello scrittore, finisce sempre per mettere in mostra "qualcosa di più o di meno" che un problema.¹²

Tale problema specifico, riconosciuto come tale, assieme alla ricerca delle strategie narrative funzionali alla sua rappresentazione, diventa il corollario immediato di una stringente teoria del destino,

cit., p. 971-975 e nella edizione citata di Ivan Tassi. Particolarmente fortunato, in quanto ad edizioni, *Casa d'altri*: segnale, per l'introduzione di Eraldo Affinati, l'edizione Einaudi, Torino, 1999. I tre testimoni principali del racconto, le tre edizioni rimesse insieme da Tassi, sono le seguenti: 1) Il manoscritto conservato del Fondo Degani, l'amico e primo conservatore delle opere di D'Arzo, della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia; 2) Il racconto *Io prete e la vecchia Zelinda*, pubblicato in rivista ma con lo pseudonimo di Sandro Nedi, per "L'Illustrazione Italiana", nel 1948; 3) la versione del 1952 di "Botteghe oscure".

¹² TASSI, Ivan, *Sentieri per Casa d'altri*, introduzione a D'ARZO, Silvio, *Casa d'altri. Tre redazioni*, nuova edizione a cura di I. Tassi, cit., p. 14.

nell'ottica di un tragico cristiano novecentesco, come nella efficace lettura di Giorgio Bàrberi Squarotti:

Nell'ambito della vita contadina, il suicidio ha il significato di una dimostrazione clamorosa [...] dell'impossibilità di durare una vita spietata, senza requie né scampo, non altro che fatica continua, continua miseria. La vecchia di *Casa d'altri* di Silvio D'Arzo non ha un diverso problema: la vecchia che lava gli stracci nel canale, d'estate e d'inverno, e che vuole dal suo curato l'autorizzazione ad uccidersi, quando non ce la faccia più, e lo tenta dapprima con l'astuzia, con una finzione di matrimoni e di annullamenti, e soltanto messa alle strette, dopo molto tempo, dice la verità “[...] Allora, senza fare dispetto a nessuno, io chiedo... No, ma io me l’immagino già quel che voi rispondete. — Senza fare dispetto a nessuno... — Ecco, nella lettera c’era scritto se in qualche caso speciale, tutto diverso dagli altri, senza fare dispetto a nessuno, qualcuno potesse avere il permesso di finire un po’ prima. Mi volsi senza aver ben capito. — Anche uccidersi... sì — spiegò lei con una tranquillità da bambina. E si mise a guardarsi gli zoccoli”. Il prete non riesce a rispondere neppure una parola: né, quelle imparate in seminario, quelle delle prediche e dei libri, né, quelle di un qualsiasi conforto, di una solidarietà umana [...] reagisce sconsolatamente, la vecchia, delusa dal silenzio del prete; ma questi tace proprio perché, di fronte alla richiesta di un permesso di uccidersi per il caso assolutamente speciale di una vita di pena, fatica, affanno, dolore [...] non riesce a trovare una buona ragione per dirle di no.¹³

Il tragico è posto, il vecchio curato non può continuare la sua vita di abitudini, dove l'abito non aveva alcun senso al di fuori di riti da amministrare, senza infamia e senza lode, come gli altri professionisti del paese, il barista o il contadino. La solitudine di quel luogo emblematico ora appare assurda, ridicola: casa d'altri. Nemmeno la giovane baldanza del nuovo curato di Braino, poco

¹³ BÀRBERI SQUAROTTI, Giorgio, *Le sorti del tragico*, Ravenna, Longo, 1978, p. 84-86.

prima dell'irrompere dell'agnizione, aveva saputo smuovere quel robusto prete di montagna dal suo scetticismo abitudinario, non cattivo, ma peggio, contraddistinto dall'ignavia.

Utile anche rammentare lo scarno riassunto di Montale:

Si svolge in un nudo villaggio dell'Appennino. Personaggi, un vecchio prete e una lavandaia sola al mondo, distrutta dagli anni e dalla fatica. Lei vorrebbe uccidersi ma è religiosa e sente che le occorrerebbe una "dispensa eccezionale" dal prete. Una autorizzazione. Gli si confida in modo assai evasivo e non formula che tardi la sua straordinaria richiesta: il prete si scandalizza e i due non si vedono più. Infine, la vecchia muore (a quanto pare di morte naturale) e il Prete fa venire da Bobbio le Prefiche.¹⁴

Una visione superficiale del problema che resta a livello delle norme cristiane, dello scandalo nei costumi di una società rurale. Si tratta, invece, del fondamento stesso della fede a vacillare. Il sacerdote non ha più alcun nesso con la sacralità, se ne va, scrive Tassi, con il suo "silenzio fallimentare". Può venire una vita così disperata da Dio?

Ancora Bàrberi Squarotti indica la specifica valenza della vecchina di D'Arzo rispetto ad altri casi di suicidi o violenze clamorosi, come ribellione disperata alla fatica insopportabile di vivere (si veda il Valino de *La luna e i falò* di Cesare Pavese, che prima di uccidersi, brucia la cascia e uccide la moglie e solo per una pronta fuga, il piccolo Cinto, il figlio, si salva dalla morte): paradossalmente tutto avviene in un ambito ancora determinato dalla fede. Ecco l'altra faccia del dramma: un sentimento religioso incrollabile, quanto la coscienza dell'invivibilità che deriva allo scrittore dalla madre, come si è detto. La vecchina vorrebbe essere autorizzata a morire dalla Chiesa, quasi come gesto di carità, soltanto per un caso molto speciale, senza offendere nessuno.

¹⁴ MONTALE, Eugenio, *Lecture. Silvio D'Arzo*, "Corriere della sera", 10 marzo 1954, poi in Id., *Il secondo mestiere (Prose 1920-1979)*, vol. I, Milano, Mondadori, 1996, p. 1665-1667. Si veda la pregevole lettura stilistica, nell'equilibrio tra tendenze liriche e prosa, di LENZI, Anna Luce, *Silvio D'Arzo*, cit., p. 56-74.

Rimanendo nella fede, semplice, di Dio. Senza trasgredire i comandamenti. Il curato non sa fare altro che guardare da lontano la vecchia, dopo averle opposto il silenzio incerto. Per giorni e giorni. Nulla lo convince di esistere, vive come in una patina annebbiata, impedendosi di guardare oltre, per poi prendere la decisione più facile: andar via da quelle colline: “Allora mi vien sempre di più da pensare ch’è ormai ora di preparare le valigie per me e senza chiasso partir verso casa. Credo d’avere anche il biglietto. Tutto questo è piuttosto monotono, no?”¹⁵

La consuetudine è stata sconvolta da quella ierofania capovolta, eppure il prete desidera soltanto tornare, in altro luogo, alla posizione iniziale. Tutto è monotono sostituisce tutto è grazia, andando ad affiancarsi all’altra espressione del ben calibrato grottesco darziano: tutto è ridicolo. Solo un miracolo potrebbe salvare. Come quello del Falstaff shakespeariano, almeno nella splendida lettura di Charles Moeller, riferita all’*Enrico V*, dove il cavaliere panciuto e guascone, ladro e dissoluto, simpatico e ubriacone muore (per poi essere risuscitato ma anche deriso nelle *Allegre comari di Windsor*). In punto di morte. La ripropongo, per evidente contrasto a quella sigla di monotonia del finale di *Casa d’altri*, e perché, per ben due volte, il curato è definito, per la corporatura, un Falstaff. Ne incarna il modello peggiore, quello ipocrita:

Se Falstaff non vuol sentir parlare del Paradiso, non ne nega tuttavia l’esistenza e serba la coscienza del peccato; sa che dovrà render dei conti; non tenta di chiamar bene ciò che è male; ma è troppo debole per cambiar condotta. Così, morendo, sembra invocare Dio e salvarsi [...] “ha fatto la più bella fine che si sia mai vista, e si è spento come un bambino appena nato”.¹⁶

Si è a casa, non esiliati e provvisori, e non soltanto in punto di morte, quando la curiosità del bambino appena nato rimane,

¹⁵ D’ARZO, Silvio, *Opere*, cit., p. 425.

¹⁶ MOELLER, Charles, *Saggezza greca e paradosso cristiano* (1948), Brescia, Morcelliana, 1978, p. 82.

evolvendosi nella gratitudine dell'adulto, che, pur dentro la sofferenza, ha trovato una propria identità, in un rapporto armonico tra il cuore e la creazione, nell'apertura necessaria all'altro da sé. In un senso di appartenenza non egoistica.

La lingua morta della letteratura. Manganelli, Wilcock e dintorni

|| Andrea Santurbano

Il linguaggio comune, quotidiano, è una specie di giano bifronte: lo usiamo per comunicare, lo usiamo in senso utilitaristico, eppure ne diffidiamo. Una diffidenza congenita, direi. Solo per citare un caso frequente, scambiamo sistematicamente litoti per eufemismi. Tendiamo a far prevalere, nella pratica comune, un'interpretazione a senso che prescinde dalla specificità lessicale e sintattica. Per esempio, “non mi è piaciuto molto” vorrà dire spesso, se non sempre, “non mi è piaciuto affatto”, e non piuttosto “mi è piaciuto sì, ma non troppo”. Per una curiosa commistione, quindi, ci rifiutiamo di arrenderci alla letteralità del discorso e ne fossilizziamo il senso, cogliendovi delle figure retoriche, più inclini alla letterarietà, ma poi, allo stesso tempo, ci ostiniamo a interpretare la letteratura alla stregua di un

linguaggio comune, che debba “comunicarci qualcosa”, che debba allegoricamente manifestarci verità recondite del quotidiano. Questo, ovviamente, al netto di inevitabili generalizzazioni.

Ora, se il senso delle parole è determinante per il soggetto che abita il mondo, non è poi detto che non debba esistere una letteratura senza soggetto. Dove, anzi, il creatore possa farsi da parte. In un racconto di Alan Bennett, scrittore sagace ed efficace nel cogliere il grottesco nel familiare (un po' come Freud vi coglieva l'*estraneo*), il mondo perfettamente convenzionale di due coniugi inglesi della buona borghesia londinese, che subiscono uno svaligiamento completo del proprio appartamento, si regge sulla precisione lessicale voluta dal marito. Cito dalle prime righe: “Casa Ransome era stata svaligiata. ‘Rapinata’ disse Mrs Ransome. ‘Svaligiata’ la corresse il marito. Le rapine si fanno in banca; una casa si svaligia. Mr Ransome era avvocato e riteneva che le parole avessero la loro importanza”¹.

L'inadeguatezza della moglie, dunque, è data da una gamma limitata di vocabolario (anzi, il marito si sorprende quando lei usa termini più ricercati). E quando la donna inizia a seguire in TV quei programmi popolari di presunto approfondimento, che offrono linguaggi settoriali anche per le situazioni più delicate (sesso, alcolismo, ecc.), comincia allora anche il suo apprendistato sociale: i momenti di possibili infrazioni e eccezionalità vengono standardizzati attraverso convenzioni linguistiche; tutto è ricondotto, cioè, sotto l'egida del saper dire le cose giuste al momento giusto. Per una sorta di contrappasso, il marito ha invece un ictus, per cui il suo universo crolla proprio perché c'è uno scollamento dei nessi logici tra le parole e il loro significato, tra le parole e le cose, per dirla con Foucault.

Ed è forse questa sclerotizzazione del linguaggio ciò che può accomunare l'esempio fatto all'inizio al racconto di Bennett; ossia, un ordine del discorso (anche nel caso della litote) che richiede un'adesione convenzionale e non tollera contestazioni.

¹ BENNETT, Alan, *Nudi e crudi* (trad. Giulia Arborio Mella e Claudia Valeria Letizia), Milano, Adelphi, 2001, p. 9.

E questo può valere per vari ambiti, del quotidiano, del professionale, dell'accademico, del critico, dello stesso letterario, e via dicendo.

A questo punto, si può forse richiamare alla memoria la famosa definizione di Roland Barthes sul fascismo della lingua, che consisterebbe, cioè, non nell'impedire di dire, quanto piuttosto nell'obbligare a dire. Senza dimenticare che già Maurice Blanchot, nel *Libro a venire*, aveva parlato del dittatore quale uomo del "dictare": "*Il est l'homme du dictare de la répétition impérieuse, celui qui, chaque fois que s'annonce le danger de la parole étrangère, prétend lutter contre elle par la rigueur d'un commandement sans réplique et sans contenu*"². Queste premesse servono subito a chiarire a quale titolo, e con quali oneri (gli onori non mi sembrano molti), certa letteratura si faccia carico di esprimere questo dissenso in merito all'uso del linguaggio, senza volerlo sostituire con un *altro* discorso, ma destituendolo, radicalmente, di funzioni utilitarie, morali e umanistiche.

La plasticità dell'aspetto fonico, la neutralizzazione degli orizzonti di significato, il frantumarsi, o meglio, i ripetuti smembramenti dello statuto soggetto-enunciatore — di cui non si è più certi neppure se sia vivo o morto (si pensi soprattutto ai vari Manganelli, Beckett, Juan Rulfo, ecc.), disegnano allora nuove coordinate nell'uso della parola. Ora essa si fa indistinta, continua, direi quasi telepatica. Con tutti i doverosi distinguo rispetto a prospettive d'indagine non sempre collimanti, negli anni '50, '60 e anche '70, certi indirizzi post-strutturalisti insistono non a caso su uno stesso campo semantico, segnato da termini quali brusio, rumore, mormorio, chiacchierio e così via. Afferma, per esempio, ancora Blanchot ne *La parte del fuoco*:

La phrase du récit et la phrase de la vie quotidienne ont toutes deux pour rôle un paradoxe. Parler sans mots, se faire entendre sans rien dire, réduire la lourdeur des choses à l'agilité des signes, la matérialité des signes au mouvement

² BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 299. "È l'uomo del *dictare*, della ripetizione imperiosa, colui che, ogni qualvolta si annuncia il pericolo della parola straniera, pretende di lottare contro di essa con il rigore di un comando senza replica e senza contenuto".

de leur signification, c'est cet idéal d'une communication pure qu'il y a au fond du bavardage universel, de cette manière de parler si prodigieuse où, les gens parlant sans savoir ce qu'ils disent et comprenant ce qu'ils n'écoutent pas, les mots, dans leur emploi anonyme, ne sont plus que des fantômes, des absences de mots et font régner, par cela même, au milieu du bruit le plus étourdissant, un silence qui est vraisemblablement le seul dans lequel l'homme puisse se reposer, tant qu'il vit.³

Ne *Il brusio della lingua* (e siamo già nel 1975), come da titolo, Barthes suggerisce l'utopia di una lingua il cui apparato semantico sia costituito da un'autentica trama sonora, pur non rinunciando totalmente ad un orizzonte di significato, certo impenetrabile e innominabile, che rappresenta una sorta di miraggio, un "punto di fuga del godimento".⁴ E ancora prima, Foucault, partendo dal lemma di Blanchot ("scrivere per non morire"), insisteva nel saggio "Il linguaggio all'infinito" (1963) su termini quali rumore e mormorio, in particolare su quel "mormorio senza fine che si chiama letteratura".⁵ Intendendo, con questo, significarla come un linguaggio segnato dalla continuità, in grado di proliferare grazie alla sua capacità di auto-rappresentarsi, da un lato, e come rispecchiamento all'infinito di un linguaggio che nei segni visibili e indelebili della forma scritta ha trovato un deterrente alla morte, dall'altro. Benché da una

³ BLANCHOT, Maurice, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 81-82. "La frase del racconto e la frase della vita quotidiana svolgono entrambe un ruolo paradossale. Parlare senza parole, farsi capire senza dir niente, ridurre il peso delle cose all'agilità dei segni, la materialità dei segni al movimento del loro significato, è questo l'ideale di una comunicazione pura che si trova al centro del chiacchierio universale, di questo modo di parlare così prodigioso, in cui le persone parlando senza sapere cosa dicono e capendo ciò che non ascoltano, le parole, nel loro impiego anonimo, non sono più che dei fantasmi, delle assenze di parole e fanno regnare, per ciò stesso, in mezzo al rumore più assordante, un silenzio che è verosimilmente l'unico in cui l'uomo possa riposarsi, mentre vive".

⁴ BARTHES, Roland, *Il brusio della lingua* (trad. Bruno Bellotto), Torino, Einaudi, 1988, in part. p. 80.

⁵ Cfr. FOUCAULT, Michel, "Il linguaggio all'infinito", in *Scritti letterari* (trad. Cesare Milanese), Milano, Feltrinelli, 2004, in part. p. 78-79.

prospettiva più ontologica che fenomenica, direi, Foucault associa dunque la perpetuabilità della parola, dentro lo spazio dilazionabile della letteratura, all'esigenza di sottrarsi all'annientamento della morte.

Più recentemente, Roberto Esposito, nel parafrastico *Le persone e le cose* (2014), indagine, stavolta, sull'uomo nella sua posizione etica e giuridica in rapporto alle cose e non più come agente/organizzatore della conoscenza attraverso il suo rapporto con il linguaggio, torna comunque al nesso tra le parole e le cose, scrivendo:

L'unico tipo di linguaggio che "salva" le cose è quello letterario. E ciò non perché le conservi nel loro essere, ma perché dà per scontato che, assegnando loro il senso, le distrugge. L'ideale della letteratura, come ricorda ancora Blanchot, è non dire nulla. O dire il nulla, sapendo che la parola scritta deve il suo senso a ciò che non esiste. A meno di non intendere le stesse parole — i luoghi in cui esse si depositano, un foglio di carta, una scheggia di roccia, la corteccia di un albero — come cose, le uniche che restano in vita. Se il linguaggio comune lascia le cose separate dalle parole, quello della letteratura fa delle parole nuove cose, che vivono proprio del niente immesso in esse. La letteratura assume le cose nella loro genesi e nel loro destino ultimo. Non cerca di sottrarle, invano, al nulla. Le accompagna nella loro deriva. Essa è da un lato questa estrema forza di distruzione — la più violenta devastazione del carattere naturale delle cose. Dall'altro la forma di suprema attenzione a ciò che resta di esse, alla cenere che il fuoco lascia dietro di sé.⁶

Insomma, la lingua della letteratura sarebbe contigua alla morte almeno in una duplice accezione: nella prima, per il fatto di muoversi in uno spazio di parole che sanno di non poter designare un oggetto esterno, pena la distruzione di quest'ultimo; nella seconda, per il fatto di autoalimentarsi di una trama scritturale che si sviluppa e perpetua come un canto ininterrotto, sospendendo infinitamente

⁶ ESPOSITO, Roberto, *Le persone e le cose*, Torino, Einaudi, 2014, p. 56-57.

l'esperienza di morte, facendo, anzi, di questa morte l'impossibilità stessa del morire. Ed appunto di questi spazi letterari, in cui le parole s'imbattono nella loro insignificanza, perdendosi in farfugliamenti, vaniloqui e silenzi, oppure facendosi straniere e incomprensibili, di spazi sospesi un passo "al di là", sulla soglia di una narrazione che non è più relazione di fatti, bensì centro di forza in cui il linguaggio ha sempre la possibilità di un nuovo inizio, e di spazi, infine, che tracciano piuttosto la possibilità per la letteratura di differirsi in un movimento contiguo all'(in)esperienza di morte, vorrei provare a tracciare una pur sommaria mappatura. In particolare, è impossibile non citare subito Giorgio Manganelli e non ricordare *Rumori o voci*, innanzitutto:

Ma potrà accadere certo che, senza possibilità di dubbio, un suono non spiegabile con eventi meccanici, erompa nella notte; e che dovunque vi troviate, abbiate o meno varcato lo spazio fermamente governato dal ponte, del rapido ma somnesso fiume, voi dovrete pur dirvi; che avete riconosciuto una voce, e forse continuerete a supporre che si tratti di un "verso", insomma di una voce animale, e a quella voce tenderete una attenzione ossessiva, giacché non potete più evitare la domanda, di qual sorta di suono animale si tratti, quale voce, e quale sorta di vita osi esibire la propria foneticità in quel luogo, osi esistere come suono, e dunque, se di suono si tratta, e anzi voce o almeno verso, dovrete chiedere a che intenda quel verso, quale allusione trasporti sulle sue spalle d'aria, disperazione, fame, orrore, solitudine, amore, delusione, spavento, fuga, sfinimento, tutte voci, lo sapete, che in verità voi ricavate dal vostro lessico, quel catalogo di nomi con cui voi descrivete voi stessi anche adesso, nel cuore del borgo notturno, a poca distanza da un fiume, voi, dico, in preda ad una insondabile, tenace, ostinata stanchezza.⁷

Per Manganelli, inoltre, il "silenzio non è diminuzione a zero del rumore, ma qualcosa di diverso, un altrove rispetto al rumore".⁸

⁷ MANGANELLI, Giorgio, *Rumori o voci*, Milano, Rizzoli, 1987, p. 14.

⁸ *Ivi*, p. 33.

In quest'opera si cerca di dar valore in letteratura alla pausa e al silenzio, insomma di riempire tutte le intercapedini del testo: non già di spazio bianco si tratta, ma di "figurazioni foniche" su carta. In "Morte dell'ultimo scrittore", sempre ne *Il libro a venire*, Blanchot suggerisce itinerari simili: il giorno in cui la luce della letteratura si dovesse estinguere non sarà a causa del silenzio, ma piuttosto per la ritirata del silenzio, per uno "squarcio" nella testura del silenzio. È attraverso un nuovo rumore, insomma, che si annuncerà un'era senza parole. Come visto, anche per Blanchot la letteratura è un mormorio, un vuoto parlante, che si oppone ad una immensità parlante (del mondo?), vi frappone una diga, un'abitazione di un silenzio che non è dunque assenza, o meglio, è la presenza di un'assenza, un'assenza vista nel suo risvolto (pro)positivo. Occorre anche ricordare un episodio forse poco ricordato: Blanchot rischia di essere fucilato nel 1944 a Quain (vi sono tracce ne *L'istante della mia morte*, testimonianza che si fa finzione, di cui parla Derrida), e quasi in contemporanea Manganelli rischia anche lui di essere fucilato. Da questo momento è come se la loro letteratura potesse essere vista nello spazio di una morte sospesa infinitamente (basti pensare ai tanti luoghi metamorfici o anamorfici di Manganelli). E se pensiamo ad un passo del testo di Blanchot, "Il tenente si strozzò in un linguaggio bizzarro [...]"⁹, vediamo come anche qui la morte si accompagni ad uno sgretolamento di senso. È notevole come nessuno dei due scrittori faccia espliciti riferimenti alla guerra (ad eccezione, ovviamente, del breve testo citato). Si sa che delle cose più intime non si voglia, non si riesca a parlare, esse restano immobili e mute; oppure sono talmente e naturalmente connaturate da non avvertirsi l'esigenza di esternalarle (a proposito della musica, infatti, dietro domanda del musicologo Paolo Terni, Manganelli dichiarava che non si parla di musica nei suoi testi poiché essa vi è presente in modo sistematico, in modo che non c'è bisogno di rendere esplicito questo rapporto).¹⁰

⁹ BLANCHOT, Maurice, *L'istante della mia morte* (trad. Carmine Mangone), S.I., Maldoror Press, 2013, p. 23.

¹⁰ Si veda TERNI, Paolo, *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*, Palermo, Sellerio, 2001 (testo poi ripreso in MANGANELLI, Giorgio, *Una profonda*

Nella letteratura italiana del Novecento si può rintracciare un interessante sentiero che ruota attorno allo scollamento della catena significato-significante in lingue sconosciute. Un esempio è quello costituito da Antonio Delfini, ne “Il ricordo della Basca”, racconto chiuso da una misteriosa lirica, che poi si scopre, un po’ lapalissianamente, essere scritta in ... basco (tralasciando il fatto che questa lingua è un enigma di per sé, oltre a quello creato da Delfini). Ne riportiamo il testo, a ribadire il diritto delle parole alla loro materialità, a prescindere dalla loro esegesi:

*Ene izar maitea
ene charmagarria
ichilik zure ikhustera
yten nitzaitu leihora;
koblatzen dudalarik,
zande lokharturik:
gabazko ametsa bezala
ene kantua zaitzula.*¹¹

Giorgio Agamben, in *Categorie italiane*, pone l’accento sul gioco lingua reale/lingua immaginaria nell’intrigante e, se si vuole, anarchica costruzione narrativa di Delfini, intessuta di un autobiografismo che si perde nelle spire del sogno e dell’immaginazione. A tal proposito, mi pare che si possano cogliere nei riferimenti di Agamben all’aspetto glossolalico del linguaggio anche un’importanza dovuta alla sua dimensione fonica, in quanto apertura verso una liberazione delle potenzialità di senso della parola: “La Basca entra in scena attraverso la dolcezza di una lingua ignota e ne esce nel mormorio inafferrabile di una glossolalia”¹²

Esempio ancor più attinente e che si apre a molteplici interpretazioni è quello delle lingue “straniere” o addirittura misteriose di Tommaso Landolfi. Emblematico in tal senso è il racconto *Dialogo*

invidia per la musica, a cura di Andrea Cortellessa, Roma, L’Orma, 2014), in part. p. 21-22.

¹¹ DELFINI, Antonio, “Il ricordo della basca”, in *I racconti*, Milano, Garzanti, 1963, p. 212.

¹² AGAMBEN, Giorgio, *Categorie italiane*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 146.

dei massimi sistemi, in cui il protagonista apprende da un marinaio di passaggio una lingua sconosciuta che crede essere il persiano, e vi compone tre sporadiche poesie. Solo che, un giorno, si accorge che persiano non è, e che neppure il suo “professore” è in grado di chiarirgli la chiave di quella lingua misteriosa. La conclusione paradossale è che questo idioma, ormai dimenticato dallo stesso autore, è ormai inaccessibile, se non attraverso una vaga traduzione che non rende comunque giustizia a ciò che era stato destinato ad essere detto solo in *quella* lingua.

*Aga magéra difúra natun gua mesciún
 Sânit guggégnis soe-wáli trussán garigúr
 Gúnga bandúra kuttávol jeris-ni gillára.
 Lávi gírrésceñ suttérer lunabinitúr
 Guesc ittanóben katir ma ernáuba gadún
 Vára jesckilla sittáranar gund misagúr,
 Táher chibill garanóbeven lixta mahára
 aj musasciôr guen divrés kâes jenabinitúr
 Sòe guadrápútmijen lõeb sierrakár masasciúsc
 Sámm-jab dovár-jab miguélcia gassúta mihúsc
 Sciú munu lússut junáscru gurúlka varúsc.¹³*

Un dialogo con uno stimato critico, che vuole essere chiarificatore circa il valore artistico dei tre componimenti, si risolve invece in una saga di paradossi, anche ironici, tra cui: “Ciò significa che d’ora innanzi nello scrivere poesie si potrà partire dal suono anziché dall’idea [...] mettere insieme parole belle e sonore, o suggestive ed oscure, e poi attribuir loro un significato, o soltanto vedere che ne è venuto fuori?”¹⁴ E ancora: “Dunque [...], un’opera d’arte può anche non avere un senso comune; può essere solo fatta di suggestione musicale e suggerire a centomila lettori centomila cose differenti. Può insomma non aver alcun significato?”¹⁵

¹³ LANDOLFI, Tommaso, *Dialogo dei massimi sistemi*, Milano, Adelphi, 2007, p. 86-87.

¹⁴ *Ivi*, p. 89.

¹⁵ *Ivi*, p. 90.

Un distingo, a questo punto, sul fatto che perlomeno le iscrizioni antiche, per quanto frammentarie, rimandano ad una lingua un tempo in uso, mentre le poesie in questione non hanno nessun retroterra alle spalle, ci fa tornare di nuovo a Manganelli. Al Manganelli che pone ad epigrafe del *Discorso dell'ombra e dello stemma*, “med fhefhekid”, cioè un'iscrizione trovata su un monile antico, la Fibula prenestina, dimostrando con ciò, ancora una volta, il suo interesse per le lingue antiche, rare, “minori”, ed instaurando allo stesso tempo un corto-circuito che gioca sullo stesso oggetto “falso” della letteratura. Questa testimonianza quasi unica della lingua latina arcaica, infatti, era stata data in un primo tempo come falsa (ed è questa la versione accreditata da Manganelli nel libro) e poi invece confermata nella sua autenticità. Una passione, comunque, quella dello scrittore milanese, testimoniata, in *Le foglie messaggere*, da Giovanni Terranova, suo capitano in tempi di guerra e poi amico, che riferisce: “Giorgio studiava la grammatica ungherese; era l'epoca in cui i libri di Ferenc Körmendi erano popolari in Italia. Ma l'attenzione di Giorgio si stava svolgendo verso la letteratura scandinava, ancora poco conosciuta da noi”.¹⁶ Passione che poi si tramuterà in viaggi e reportage. E passione che, come si è visto, oltre a nutrire la sua voracità lessicale, lo accomuna a questo filone narrativo che va da Landolfi a Delfini, in cui vengono perfino usate parole di lingue immaginarie, a risaltare che la parola può sgretolarsi, svelare il suo vuoto se in essa si cerca solo il simbolo di un significato.

Vorrei a questo punto fare cenno a Rodolfo Wilcock, argentino naturalizzato italiano anche in termini letterari. Rientra a pieno titolo nei sentieri proposti una poesia contenuta, guarda caso, nella silloge “La parola morte”:

Vuoto, dio, nulla, sono nomi di cose,
messaggi chiari privi di rumore,
ma se il rumore aumenta e la parola

¹⁶ TERRANOVA, Giovanni, “Bagatelles”, in PAPETTI, Viola (a cura di), *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Roma, Editori Riuniti, 2000, p. 226.

si sgretola, si disfa, si rabbuia,
 appare il nome dell'innominabile,
 di ciò che è fuori del linguaggio,
 non vuoto come estrema rarefazione
 bensì futy gksatyryj rith islej gkbos
 non dio come caos ordinato
 ma iostpe net ooruti jamozp ner
 non nulla come assenza di qualcosa
 ma oefryth ki loppru tirp plutje lé
 non morte come assenza di qualcuno
 ma uero thopa jutfop sertyved.¹⁷

“Sono nomi di cose”, vale a dire racchiusi in categorie non individualizzabili, fragilmente sospese nel precario equilibrio dell'intoccabilità. Messaggi “chiari” finché restano segni. Scalfite dalla logorrea del rumore, però — ancora una volta questo “rumore”, sottolineato anche da Wilcock dunque —, non reggono alla prova di un'esistenza unica, non effimera, e cedono di schianto sotto il peso dell'inconsistenza, sotto il peso dell'innominabile che è fuori del linguaggio. Attorno a questo perno, del brusio che svela l'ombra della morte, che si annida dietro le sagome ordinatrici delle parole, le strade di Manganelli e Wilcock possono convergere. Fors'anche verso il bivio di una “origine”, appunto, ogni volta nuova, epifanica, nel momento dell'articolazione del suono. Aggiunge inoltre Wilcock, sottolineando, ancorché per converso, quel sottile e subdolo legame che unisce la parola significante alla morte:

Chi non ha nome non può morire,
 la bestia ignora il proprio nome e vive,
 chi non ha la parola non perisce.¹⁸

Condivido l'analisi comparata che Andrea Gialloredo fa dei due, ne *I cantieri dello sperimentalismo*, parlando di posizioni anche inconciliabili, soprattutto nel non abdicare dell'italo-argentino dal compito di narrare storie, nel non cedere al circuito

¹⁷ WILCOCK, Juan Rodolfo, *Poesie*, Milano, Adelphi, 1993, p. 89-90.

¹⁸ *Ivi*, p. 86.

dell'autoreferenzialità del linguaggio letterario;¹⁹ eppure, la distanza tra i due nel concepire il valore del linguaggio si riduce, mi sembra, in coincidenza della silloge *La parola morte* ed anche oltre. E su questo punto, forse, si può insistere ancora nel confronto; credo che sul valore della parola le loro posizioni non siano così distanti, la parola nasconde la morte, il linguaggio è una “trappola mortale”, come allerta Wilcock; e Manganelli, blanchotianamente, mi pare che concordi pienamente. La sua letteratura recede da una diegesi più tradizionale, proprio perché è un brusio ininterrotto, è il tentativo di colmare un'assenza che non è un vuoto, bensì il contraltare (a volte anche parodico) di una tronfia verbosità che vuole imporre il suo statuto di realtà; insomma, Manganelli non vuol cadere nel buco, questo sì opaco e ipocrita, dell'ordine del discorso.

L'introduzione di Rodolfo Wilcock all'edizione italiana de *La nube purpurea* di Matthew Phipps Shiel, romanzo sulla quasi totale estinzione del genere umano, così comincia:

In origine il linguaggio ha per scopo la comunicazione utile; allo stato di interiezione la comunicazione utile è ancora totale; a partire da questo stadio ogni perfezionamento del linguaggio tende alla comunicazione inutile.

[...] così come l'evoluzione del linguaggio porta alla comunicazione zero, l'evoluzione letteraria porta sempre più strettamente al contatto dell'autore con se stesso. Cioè, al fatto di scrivere per se stesso.²⁰

In termini più assoluti, di nuovo Blanchot, ne *Lo spazio letterario*, scrive che lo scrittore “*appartient à un langage que personne ne parle, qui ne s'adresse à personne, qui n'a pas de centre, qui ne révèle rien*”;²¹ e ancora: “*Le ton n'est pas la voix de l'écrivain,*

¹⁹ Si veda GIALLORETO, Andrea, *I cantieri dello sperimentalismo*, Milano, Jaca Book, 2013, in part. p. 33.

²⁰ WILCOCK, Juan Rodolfo, Prefazione a SHIEL, Matthew Phipps, *La nube purpurea*, Milano, Adelphi, 2004, p. IX-X.

²¹ BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 17. “Appartiene ad un linguaggio che nessuno parla, che non si rivolge a nessuno, che non ha centro, che non rivela niente”.

mais l'intimité du silence qu'il impose à la parole, ce qui fait que ce silence est encore le sien [...]".²² Inoltre, Michele Mari, a proposito dell'ineludibile rapporto tra letteratura e morte afferma: "Ma se la vita è angoscia, l'angoscia sarà dunque la vita: rimuoverla significherà dunque morire, poter essere scrittori solo come morti, scrivere in una lingua morta, dialogare con gli altri morti, reclutare i propri personaggi fra i morti [...]".²³ E in questa carrellata ideale di voci Lévinas legge la morte in Blanchot, nel suo saggio intitolato appunto *Su Maurice Blanchot*, in questi termini: "*L'oeuvre littéraire nos approche de la mort, car la mort est ce bruissement interminable de l'être que l'oeuvre fait murmurer*".²⁴

Mi avvio alla conclusione, accennando al carattere di circolarità (esattamente come la concezione del tempo degli antichi) connessa alla letteratura qui citata. Circolarità che, ancora una volta, disloca sempre un passo in avanti (che poi può essere anche all'indietro) luoghi, spazi e racconti. O potrei dire "sconclusioni", riprendendo un felice titolo manganelliano, che indica una dimensione post-realistica che non ammette inizio né fine, sospesa in un'irriducibilità visiva e percettiva. Manganelli, a partire dal suo universo linguistico vivissimo, eppur relegato a fantasma, simulacro, se proiettato nella dimensione del verosimile, in questo libro fa riporre al narratore il padre in un cassetto: ne *Lo stereoscopio dei solitari*, opera, oserei dire, manganelliana, Wilcock, negli scaffaletti di un armadio, fa riporre invece delle vecchie bambole che per noia ed inazione si danno alla letteratura, divenendo scrittori. Tra questi vi è un poeta che una volta al mese riscrive gli stessi versi, cambiando le rime:

²² *Ivi*, p. 18. "Il tono non è la voce dello scrittore, ma l'intimità del silenzio che egli impone alla parola, il che fa sì che questo silenzio sia ancora il suo".

²³ MARI, Michele, "La maniera di Manganelli", in *Le foglie messaggere*, cit., p. 21.

²⁴ LÉVINAS, Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1975, p. 15. "L'opera letteraria ci avvicina alla morte, perché la morte è questo brusio interminabile dell'essere che l'opera fa mormorare".

Poveri
i
poveri.²⁵

Soncludo anch' io così, senza avventurarmi in un' improbabile conclusione.

²⁵ WILCOCK, Juan Rodolfo, *Lo stereoscopio dei solitari*, Milano, Adelphi, 1972, p. 136.

“O perduto perduto perduto
discorso”: resistenze e crolli della parola
poetica nell’epoca dell’uomo a una
dimensione (poesie tristi alla poesia di
Bodini, Zanzotto, Ripellino)

|| Andrea Gialloreto

*Ci si può solo sforzare di sopravvivere, non
cedendo alle formule e al balbettio delle mode,
restando se stessi, anche se con apparenza di anacronismi¹*

In *Cibernetica e fantasmi*, il fondamentale saggio del 1967 sulla narrativa combinatoria, Italo Calvino ha sottolineato la vertigine

¹ RIPELLINO, Angelo Maria, *Di me, delle mie sinfoniette*, in *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, Torino, Einaudi, 2007, p. 295.

delle associazioni di materiali verbali e iconici intesi come i costituenti di moduli testuali soggetti a variazione e intarsio. Non ha esitato, tuttavia, a indicare la via di fuga dall'opprimente sistematicità del metodo. Se la compagine dei segni alfabetici è il punto d'avvio e il derivato della manipolazione di uno schema definito per quanto esteso, allora la ricerca artistica dovrà mirare a creare un varco da cui l'inatteso e l'interdetto possano intrufolarsi. L'oltre del linguaggio, in quanto spazio poroso verso cui gravitano sillabazioni e cellule disseminate di un "perduto discorso", lallazioni ed ecolalie colte al discrimine tra semantico e asemantico, è dunque il campo di intervento principale di un riconvertito *engagement*: "La battaglia della letteratura è appunto uno sforzo per uscire fuori dai confini del linguaggio; è dall'orlo estremo del dicibile che essa si protende; è il richiamo di ciò che è fuori dal vocabolario che muove la letteratura".²

La pagina scritta è sentita come sfida e come rincorsa a un'ulteriorità sottratta alle imposizioni dell'espressione sclerotizzata e convenzionale, riconosciuta per tale in virtù dell'acquisizione al "vocabolario". Si noti quanto, a questo riguardo, Calvino sia distante dalle teorizzazioni della Neoavanguardia, propensa all'uso dei materiali di riporto con Balestrini, alle lingue morte e alla retorica *chez* Manganelli, all'adozione di registri settoriali scaturenti da una vera ossessione per la resa connotativa e pseudomimetica nelle narrazioni di Germano Lombardi, alle riscritture in falsetto care ad Arbasino, infine agli innesti babelici approntati da Sanguineti e alle "tauto-logie/fonie" di Giuliani. La demolizione degli assetti della cultura borghese per i membri del Gruppo '63 non comporta l'abbandono della tradizione in nome di una semplificazione volta a raggiungere una maggiore aderenza con le esigenze della società (alla maniera del tardo Vittorini del "Menabò"), fa leva anzi sul conflitto tra i generi e i paradigmi in auge in epoca premoderna e le forme della comunicazione alienata diffuse nel contesto del capitalismo avanzato.

² CALVINO, Italo, *Cibernetica e fantasmi*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, tomo I, Milano, Mondadori, 1995, p. 217.

La compresenza e l'attrito tra le evidenze decontestualizzate della memoria letteraria e i detriti prodotti dall'opera di attualizzazione degli strumenti comunicativi mettono in circolo energie prima solo latenti o compresse, favorendo la critica allo status quo e giustificando l'attacco sferrato ai fautori di poetiche fondate su un realismo illustrativo o sull'introspezione psicologica. In una fase storica che vede prevalere il discontinuo e il frammentario, come avvertiva Calvino nel suo saggio, il linguaggio mostra gli ingranaggi del proprio meccanismo aggregativo e seriale, si offre come "permutazione d'un insieme finito di elementi e funzioni". Gareggiare con gli elaboratori elettronici e cercare di esaurire le combinazioni possibili è tentazione di molti, compreso lo stesso autore delle *Città invisibili*. Ecco però che in lui subentra l'anima del narratore di storie e di fiabe; rovesciata l'argomentazione svolta fino a quel punto, egli discorre delle radici antropologiche del bisogno di narrare, un'esigenza che nasce dalla volontà di esplorare l'ignoto, di adire il mistero riconoscendo lo spazio del non detto e dell'indicibile.

Calvino attribuisce un compito preciso alla scrittura, quello di liberarci/si dal costrittivo arbitrio di un linguaggio che designando delimita, riduce i margini della scoperta e dello sviluppo di intrecci romanzeschi passibili di variazioni, integrazioni e "biforcazioni" incommensurabili. Del resto, proprio l'autore ligure ha sperimentato con successo, nel decennio 1969-1979, inedite forme di comunicazione iconica (tarocchi, tavole allegoriche di città "possibili") per scongiurare il rischio dell'afasia nel momento stesso in cui ne avvertiva prepotentemente la seduzione. Più tardi, all'altezza di *Palomar* e di *Sotto il sole giaguaro*, saranno le certezze e, soprattutto, i dubbi ricavati dalle percezioni sensoriali a soppiantare la funzione euristica appannaggio della lingua.

Se ogni idioma regolato è un letto di Procuste che falsifica le proporzioni e tradisce la verità fenomenologica dei realia, si dovrà riconoscere la poesia come il genere di frontiera, quello destinato a soffrire in misura maggiore dell'angustia del sentiero che è costretta a percorrere costeggiando da un lato i nobili edifici del passato, frequentazione che — se esclusiva — rischia di isterilirla in crittografie per iniziati, e dall'altro approssimandosi alla comunicazione

ordinaria che la vincola al rispetto di un ristretto novero di soluzioni attinte alla quotidianità più dimessa. Lo sguardo retrospettivo gettato alla poesia novecentesca da Gian Luigi Beccaria nella sua più recente raccolta di studi evidenzia il fastidio di tanti intellettuali, a partire dagli scrittori vociani per approdare ai cantautori, nei confronti dei codici espressivi rigidi e ad elevato tasso di formalizzazione:

Il linguaggio è per un verso punto di osservazione e di catalogazione del mondo, noi non cogliamo neppure il pensiero stesso se non quando è conforme agli schemi della lingua, ma per altro verso il linguaggio si erge a barriera tra l'uomo e il mondo: il linguaggio può allora diventare una prigione, l'uomo non può uscirne. I sistemi simbolici governano la cultura umana... una semiosi totalizzante, pervasiva, che struttura il mondo.³

Il distanziamento dal linguaggio come sistema e organizzazione reticolare del mondo non segna certamente l'abbandono a una referenzialità bruta e insofferente a filtri e mediazioni, anche se implica il riconoscimento dell'inservibilità di una tradizione esausta, quella del Grande Stile e della lingua colta, bisognosa di ricevere nuova linfa dai depositi dell'oralità, del parlato, delle ibridazioni prosastiche. Un equivoco ma necessario ritorno alla realtà indirizza dunque la pronuncia poetica media degli anni sessanta in direzione dell'abbassamento tonale, delle licenze antiletterarie e della valorizzazione dell'italiano standard (o addirittura del neostandard).

Le conseguenze di un simile processo di riassetto degli statuti operativi del fare poesia hanno investito il campo letterario nel suo complesso, anche in ordine alle questioni aperte nell'ambito del dibattito culturale in Italia tra anni sessanta e settanta; si è trattato, infatti, di un confronto acceso, focalizzato su temi d'attualità quali gli apporti delle scienze umane, lo sfruttamento del territorio e i fenomeni di urbanizzazione selvaggia, il boom economico e

³ BECCARIA, Gian Luigi, *Caproni, detto e non-detto*, in Id., *Le orme della parola. Da Sbarbaro a De André, testimonianze sul Novecento*, Milano, Rizzoli, 2013, p. 62.

l'integrazione degli intellettuali nella grande industria, l'incontro tra le "due culture", quella scientifica dominante e quella umanistica residuale, la morte del romanzo e le antologie militanti di poesia curate da Giuliani, dal duo Berardinelli-Cordelli, da Antonio Porta e da Giancarlo Pontiggia ed Enzo Di Mauro.

Il movimento della poesia "verso la prosa", colto da Berardinelli con qualche forzatura e omissione delle correnti alternative, si tradurrebbe nel ritorno al viscerale (discorso che sembra valere più che altro per gli "effetti di deriva" della giovane poesia), mentre non del tutto convincente appare il riferimento all'istanza politica ricondotta al magistero di Benn ed Eliot (ancor meno, salvo per Fortini, varrebbe il richiamo a Brecht). Al primo, Gottfried Benn, premeva la discesa nel fondo originario e biologico dell'esistenza per assistere alla lotta primordiale tra l'alogica del corpo e l'acutezza della mente dissezionatrice del reale (ne deriva il ricorso ad una parola traumatica e assoluta in quanto riflesso del mito, oppure piegata all'espressionistica registrazione del decesso incombente dell'uomo contemporaneo). In Eliot, invece, l'allegorismo e la struttura articolata della produzione poemica poggiante sulle basi del mito e del grande codice del verbo cristiano impediscono di parlare di "documento" o di "nuda verità" in presenza invece di una verticalità che punta al trascendente, seppure nella cornice di un dettato che non lesina precipitati sapienziali e tropismi attribuiti a maschere autoriali o a prosopopee di antieroi della quotidianità.⁴ Entrambi i poeti

⁴ "Così, invece che una fuga dalla realtà, potremmo leggere nella poesia moderna un ritorno alla realtà: un irrompere del non-formalizzato e del non-formalizzabile dentro una forma poetica che stenta sempre di più ad organizzare e dominare esteticamente i suoi materiali. Le prime poesie di Eliot e di Benn dimostrano una capacità di percezione realistica spesso non inferiore a quella della prosa contemporanea, da Joyce a Döblin a Céline. Più che allontanarsi dalla prosa e dalla percezione naturalistica dei materiali, seguono il cammino inverso. La loro forza innovativa ha anche un carattere di 'documento', e lo scandalo che suscita la loro non facile decifrabilità, deriva da una specie di shock per sospensione intermittente dello stile, e dall'immissione della 'nuda verità' o della realtà immediata nel testo poetico" (BERARDINELLI, Alfonso, *Le molte voci della poesia moderna*, in Id., *La poesia verso la prosa*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 33).

sono aedi della regressione, l'uno alla dimensione aorgica, l'altro a quella del sacro, e non si fanno latori di una visione pacificata dell'insediarsi dell'uomo nella concretezza dell'esperienza.

Ricondurre l'autenticità dei valori poetici al resoconto fedele del vissuto, oppure alle dinamiche sociali della coscienza civile collettiva o dell'uomo-massa, significa deprivere la poesia di molte delle sue possibilità. Blanchot ne era ben consapevole quando ha osservato che "l'emozione poetica è insieme vicinissima e infinitamente lontana dall'esistenza", chiarendo inoltre che per molti "la poesia è un modo di mimare ciò che non è vissuto. Il poeta sogna una possibilità di cui egli è 'l'amante infelice' e che realizza solo idealmente".⁵ Per il critico-scrittore francese, non soltanto la poesia deve rivendicare la propria specifica e plurisemantica funzione linguistica, ben distinta da quella dello scambio di informazioni, ma osa aspirare all'azzeramento del rumore di fondo della comunicazione, processo di spoliamento del superfluo e di affinamento che può giungere al silenzio, nucleo arroventato che contiene in potenza tutto l'esprimibile:

Il linguaggio poetico gli sembra associato a una possibilità che non soltanto corregge e cancella i valori del discorso di tutti i giorni, ma corrisponde a quello che è il linguaggio nella sua essenza, alla sua capacità di nominare le cose, di esprimere la nostra natura nella sua sostanza. Questo linguaggio essenziale abbraccia l'espressione in tutta la sua ampiezza: va dalla parola al silenzio, include la volontà di parlare e la volontà di non parlare, è il fiato e la respirazione muta, è linguaggio puro perché può essere vuoto di parole. La poesia ci orienta verso questo linguaggio distruggendo il linguaggio quotidiano, e la sua ambizione è ormai duplice: pretende di fondare il discorso e gli propone il silenzio come oggetto supremo.⁶

Canto e silenzio convergono nell'atto del ripudio della relazione di inscindibilità e reciproco sostegno vigente tra la realtà e

⁵ BLANCHOT, Maurice, *Poesia e linguaggio*, in Id., *Passi falsi* (trad. E. Klersy Imberciadori), Milano, Garzanti, 1975, p. 151.

⁶ *Ibid.*

il manto linguistico che ne asseconda i profili e le asperità conferendo all'uomo il potere di dare senso e ordine alle cose fino a vincere, tramite l'imposizione della parola, la loro refrattarietà ad entrare nel paesaggio mentale dell'io. Il soggetto non detiene più il controllo della natura attraverso la nominazione. Tantomeno egli è la controparte di una realtà indubitabile, della quale si fa occhio e coscienza giudicante. Il discorso diventa tautologia, sciame di echi autoreferenziali: "io me stesso / parlo a me stesso" scandisce Zanzotto in apertura di *Prima del sole*, componimento tratto dalla silloge *Vocativo*. L'identità vacillante riassorbita nella lingua e certificata solo nel gesto del parlare di sé è prova sufficiente della disintegrazione della persona, che ha visto restringersi il suo ruolo da quello di agente e motore della storia a quello solipsistico di locutore:

È nella situazione di discorso in cui *io* designa il parlante che quest'ultimo si enuncia come "soggetto". È quindi vero alla lettera che il fondamento della soggettività è nell'esercizio della lingua. Se ci si riflette seriamente, si vedrà che non vi sono altre testimonianze oggettive dell'identità del soggetto fuorché quella che in tal modo egli stesso dà su se stesso.⁷

Se in Zanzotto perdura la stremante nostalgia di una giustificazione superna dell'instabile connessura dei lacerti del reale ("Riproposte realtà / qui dal vuoto che smuore / vi attendo perché io sia. Dal cielo / è la pietà che il mondo fa consistere"),⁸ l'io — tra di essi — è il più deficitario. Morula informe che tende al compimento e all'esistere, l'istanza fatica, ché a ciò si riduce spesso la presenza del soggetto a sé e al mondo, è costantemente minacciata dai processi di disseminazione, smembramento, fagocitazione da parte del grembo-tomba della natura, evidenza proliferante a fronte della necrosi del dato storico-culturale. La presa di parola,

⁷ BENVENISTE, Émile, *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1994, p. 314.

⁸ ZANZOTTO, Andrea, *Dal cielo*, v. 70-73, da *Vocativo*, in Id., *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1999, p. 184.

l'appello all'altro si traduce così nel deliquescente sgranarsi di sillabe e fonemi attivato dal *Caso vocativo*, protesi grammatical-linguistica del desiderio di appartenere e di appartenersi, di trovare un posto nel vasto brulicare delle forme di vita: “ingordo vocativo / decerebrato anelito”.⁹ L'effimero dimorare nel linguaggio del parlante (se in natura il parlare designa colui che è destinato a morire, ad essere ringhiottito nel silenzio)¹⁰ contamina anche le radici stesse del veicolo comunicativo per eccellenza umano. Tra le innumerevoli stratificazioni del suolo e della lingua su cui si fonda l'arte del poeta “geologo”, come lo definiva Goffredo Parise, la sedimentazione della vicissitudine storica apre dei vuoti, delle voragini nella continuità della rappresentazione che l'uomo ha fatto di sé e delle proprie istituzioni sociali e culturali attraverso la comunicazione verbale. “Io parlo in questa / lingua che passerà”, recita la lapidaria chiusa del testo.¹¹ In uno dei testi più ‘decentrati’ ed emblematici delle linee prospettiche di *Vocativo, Idea, Zanzotto* allestisce un idillio vischioso di umori e sostanze, di animali e piante, nell'intento di situare il fenomenico — mai così trasudante, concreto e brado (“tiepido verde il nitore dei giorni / occulta, molle li irrorà”) — nello spazio astratto, e pertanto di esclusiva pertinenza del soggetto pensante, della mente che “precorre” l'esistente; è una lotta sanguinosa quella che si ingaggia tra il barlume cerebrale cui spetta l'illusione di controllo sul reale e la feracità impudica e avvolgente della natura che ostende nudità, brame cieche, turgori elettrizzati da un irrazionale pathos (il “palpito dei frutti”, i “rivelati

⁹ *Caso vocativo*, v. 3-4, *ivi*, p. 145.

¹⁰ Di estremo interesse, in questa prospettiva, la raccolta del 1968 *La parola morte* di Juan Rodolfo Wilcock.

¹¹ *Caso vocativo*, v. 21-22, cit. Scrive nel suo encomiabile commento in apparato Stefano Dal Bianco: “questo soggetto terrorizzato continua a parlare, si aggrappa alla lingua come sua unica possibilità di resistenza, pur sapendo che questa stessa lingua *passerà*. Il distico finale della parte I è ambiguo, poiché l'accento al *parlare* rimanda alla cultura orale e dialettale, minacciata dal divenire storico al pari di ogni altra tradizione autoctona [...], ma la lingua di questa poesia, e di tutto *Vocativo*, è la lingua della tradizione letteraria italiana, anch'essa minacciata, e il distico diviene una dichiarazione di poetica” (*ivi*, p. 1442-1443).

capelli” e il “dolcissimo sesso di Diana”). Entrambi i contendenti però escono alternativamente vinti e vincitori dalla pugna perché la natura ‘pensata’ e aggiogata all’idea diviene “esanime”, mentre la coscienza è labile come un fiammifero che i terrore della tenebra, il destino e la legge biologica spegneranno. Resta una speculare consapevolezza, quella che l’intelligenza dell’uomo dona alla sfera naturale e, d’altra parte, il trauma legato al sentimento del tempo e della morte che dall’ambiente si propaga all’io e si esprime nel linguaggio, depotenziato tuttavia e disarticolato in grido (che è quanto dire impulso irriflesso, tracimazione dell’emotività): “mio brevissimo nitore / di cellule mentali, tronco alone / di gridi e di pensieri / imprevisi ed eterni”. Si legga la poesia:

E tutte le cose a me intorno
 colgo precorse nell’esistere.
 Tiepido verde il nitore dei giorni
 occulta, molle li irroro,
 d’insetti e uccelli s’agita e scintilla.
 Tutto è pieno e sconvolto,
 tutto, oscuro, trionfa e si prostra.
 Anche per te, mio linguaggio, favilla
 e traversia, per sconcolato sonno
 per errori e deliqui
 per pigrizie profonde inaccessibili,
 che ti formasti corrotto e assoluto.
 Anche tu mio brevissimo nitore
 di cellule mentali, tronco alone
 di gridi e di pensieri
 imprevisi ed eterni.
 Ed esanime il palpito dei frutti
 e delle selve e della seta e dei
 rivelati capelli di Diana,
 del suo felice e dolcissimo sesso,
 e, agra e vivida, l’arsura
 che all’unghie s’intromette e alle biade
 pronte a ferire,
 e il mai tacente il mai convinto cuore,
 tutto è ricco e perduto

morto e insorgente
tuttavia nella luce
nella mia vana chiarezza d'idea.¹²

Lo stadio pànico di (dis)equilibrio degli opposti sfocia in contraddizioni multiple – attraverso la figura dell'ossimoro – solo limitatamente ad una forma di comprensione logica, mentre sul piano del presentimento, del 'precorrere', della stessa dicibilità del mistero-mondo ("mio linguaggio, favilla / e traversia", "corrotto e assoluto"), le coppie antinomiche trovano sistemazione secondo i dettami della trasformazione ciclica della materia: "Tutto è pieno e sconvolto, / tutto, oscuro, trionfa e si prostra" e, ancora, "tutto è ricco e perduto / morto e insorgente".

Vocativo apre la strada ad altre riflessioni sulla crisi dell'io e del linguaggio, sulla loro perdita di referenzialità. Il presente intervento mira a reperire punti di tangenza tra le opere di tre autori che, nell'arco degli anni cinquanta-sessanta, hanno dato corso a una stringente riflessione metalinguistica sulle risorse ancora a disposizione della poesia. Andrea Zanzotto, Vittorio Bodini e Angelo Maria Ripellino hanno avvertito lucidamente la crisi degli statuti tradizionali contribuendo in grande misura all'ampliamento del dicibile in letteratura. Mi pare, però, che rispetto ad altri essi abbiano tenuto fede alla convinzione che l'elevato grado di formalizzazione della parola letteraria consenta di rilanciare gli eterni interrogativi sulla condizione umana¹³ meglio della dizione impoverita, minimalista e mimetica di tanta poesia dell'epoca. La resa incondizionata allo spirito dei tempi si camuffa facilmente se presa per sghimbescio, l'indignazione si fa resilienza disciolta nella profluvie di malumori, parodie, graffianti invettive e patetiche autocommiserazioni dell'uomo "a una dimensione". Marcuse, vigile e attento a cogliere i cedimenti del fronte intellettuale, ha individuato la forza critica, di negazione, dell'arte; questa capacità di opposizione al sistema è

¹² ZANZOTTO, Andrea, *Idea*, da *Vocativo*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 161.

¹³ Zanzotto ad esempio ritiene che vada salvaguardata, seguendo gli esempi della grande poesia del passato, l'"intimazione interrogativa che proviene dalla parola" (ZANZOTTO, Andrea, *Con Hölderlin, una leggenda*, in HÖLDERLIN, Friedrich, *Tutte le liriche*, a cura di Luigi Reitani, Milano, Mondadori, p. XX).

direttamente proporzionale a livello di complessità e di elaborazione formale del materiale dell’esperienza. Il teorico francofortese non ha paura di riesumere il concetto di “sublimazione estetica” in una nuova chiave libertaria e individualista:

La trascendenza rispetto alla realtà immediata riduce in frantumi l’oggettività reificata dei rapporti sociali costituiti e schiude una nuova dimensione dell’esperienza, la rinascita della soggettività in rivolta. Sulla base della sublimazione estetica si attua così una *de-sublimazione* nel sentire degli individui, nei loro sentimenti, prese di posizione e pensieri, un’invalidazione delle norme, dei bisogni e dei valori dominanti. Con tutte le sue caratteristiche di ideologia e di conferma, l’arte continua ad essere una forza del dissenso.¹⁴

Il poeta evita di arroccarsi nel proprio isolamento, ma fa della marginalità e dell’ottica straniata i fondamenti di una originale lettura della realtà. Per chi è un *aplazado* come Bodini, un Orfeo smembrato come Zanzotto o un funambolo malinconico e amletico come Ripellino, la debolezza e la fievole consistenza dell’ego sono inviti alla tentazione del canto, affrontata senza correre il rischio della retorica o, peggio, della religione dell’ontologia poetica. Il rapporto che essi hanno instaurato con il mezzo espressivo ereditato dalla tradizione è necessario, alieno dall’angoscia dell’influenza e privo di qualsiasi superficiale identificazione autocelebrativa. Anzi, il modello è il poeta inerme e sacrificale, il folle mite e devoto alle muse languenti: nella scelta di maestri quali Leopardi e Lorca per Bodini, Hölderlin per Zanzotto e Ripellino gioca la predilezione per una pronuncia alta, tragico-elegiaca: il poeta di Pieve di Soligo poteva ben dichiarare a proposito del suo incontro con il *dichter* di Tubinga che “la sacertà dei paesaggi che ‘salvano’ era la stessa”.¹⁵ Nondimeno,

¹⁴ MARCUSE, Herbert, *La dimensione estetica* (trad. di Federico Canobbio Codelli), Milano, Mondadori, 1978, p. 22-24.

¹⁵ ZANZOTTO, Andrea, *Con Hölderlin*, cit., p. XIV. Alla pagina precedente l’autore veneto confessava: “all’inizio ci fu un’urgentissima ricerca di letture utili all’autoidentificazione; nessun poeta, anche amatissimo, aveva scritto come Hölderlin certe poesie che mi aiutavano a ritrovarmi”.

a scanso di equivoci, gli italiani si ricollegano alla solitaria follia e alla dedizione alla creaturalità di Scardanelli, controfigura cui il poeta svevo aveva demandato l'espressione del vacillare dell'identità, della caduta dell'orgoglio in nome dell'umiltà e della "deferenza" per il mondo (Zanzotto ricorda che negli anni della Torre Hölderlin anteponeva alla firma del suo eteronimo/doppio la formula "mit Untertänigkeit"). La sublimazione estetica del paesaggio e delle visioni a-umane può prescindere dal titanismo e manifestare invece il senso tragico del limite in forma di soggezione alla naturale poesia del reale e al travaglio delle generazioni.

A riprova, si potrà osservare che Zanzotto, Bodini e Ripellino non hanno dato al proprio corpus poetico l'impianto da "vita di un uomo" del Libro totale, coincidente con le stazioni di un cammino esemplare;¹⁶ i riepiloghi cui essi si rifanno sono al contrario di carattere storico e collettivo: "siamo in un'età / di grandi riepiloghi"¹⁷ scriveva Bodini in *Dopo la luna*, mentre Ripellino annunciava le *Notizie dal diluvio* della repressione attuata dagli innumerevoli boia del dopoguerra: "Come illudersi nella poesia, se quest'epoca pròspera / barrientos, gomulkoli, scigaliöv, papadòpuli, / enormi bolle in cui scende il Maligno".¹⁸ Di fronte alla morte l'uomo è solo, anche se la ferrea legge del secolo concentrazionario allinea destini in serie marchiando di uno stigma d'infelicità i testimoni del libero pensiero:

l'uomo ha breve la vita, e non gli basta ad esprimersi,
prima che il suo tobòga si incanti dinanzi a uno stop
inflexibile

¹⁶ "Il libro, corpo concreto e tangibile, sostituisce e surroga una tribolata figura autoriale. In che modo la riproposizione sacrale del *liber unicus* — che non è dunque aspirazione del solo Sereni — entri in gioco con la demistificazione del linguaggio poetico, la dissacrazione dell'io, ridotto a funzione / finzione del linguaggio, la parodia, non è chiaro" (GIOVANNUZZI, Stefano, *Un tempo di passaggio*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, a cura dello stesso, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, p. 14).

¹⁷ BODINI, Vittorio, *Tropo rapidamente*, da *Dopo la luna*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Oreste Macrì, Lecce, Besa, 2010, p. 131.

¹⁸ RIPELLINO, Angelo Maria, *Notizie dal diluvio*, n. 66, v. 6-8, in Id., *Notizie dal diluvio, Sinfonietta, Lo splendido violino verde*, cit., p. 84.

[...]

Orridi regolisti lo dilaniano,
perché pensa altrimenti, lo costringono
a piangere e a tossire nella polvere di uranio,
dietro ai fili spinati di Bytiz.¹⁹

Dunque l'io non è solo ciò che osta all'inclusione nella comunità e la voce querulamente monologica della modalità lirica: esso non è semplicemente il detentore di un'unica favella, ritagliata sulla sua psicologia dimidiata. Attraverso un coltissimo e demistificante gioco di maschere e di relazioni intertestuali — elementi centrali nella poetica dei tre autori selezionati — il soggetto che vede scemare peso specifico e autorevolezza allarga la propria sfera di esperienza, si lega ad altre storie e con esse intreccia una danza di duplicazioni e di svisati riconoscimenti. La parola altrui che si innesta nel corpo del testo ferito dall'eclissi dell'io rinforza il mito del poeta smarrito, assassinato o morituro. Montale e i poeti della terza e della quarta generazione novecentesca ricorrono abitualmente alla menzione di "artisti o protagonisti di opere letterarie, con funzione di connotatori di una situazione personale",²⁰ se i libri di poesia, in linea con i processi di sliricizzazione, appaiono gremiti di personaggi e si aprono alla plurivocità, la monodia, il lamento e il sogno sono fantasmi che alimentano la colpa e il rimorso nell'autore pronto a rifugiarsi nel ventriloquio e nel travestimento.²¹ L'io si specchia così in un

¹⁹ *Ibid.*, n. 61 a p. 79. Ripellino stesso, nel suo libro dei conti in versi, ha accostato il piano personale a quello pubblico: "Di libro in libro le mie liriche costituiscono un diario, nel quale la storia privata si intreccia coi fatti del mondo. Dai malumori, dai crucci, dai tentativi di gioia, dagli invaghimenti traspare come in filigrana la desolata demonia di un consorzio tutto in faccende di violenza e di guerra, tutto soprusi, che rendono ancora più grandi la nostra fragilità e malsania, l'implacabile senso di morte che vegeta dentro di noi" (Id., *Di me, delle mie sinfoniette*, cit., p. 293-294).

²⁰ DIERNA, Giuseppe, *Rileggere Ripellino*, in "Lunarionuovo", a. V, n. 21-22, 1981, fascicolo a cura di Mario Grasso dedicato ad A. M. Ripellino poeta-slavista, p. 74.

²¹ L'operazione di mascheramento non è senza rischi, come ogni traffico con le ombre e i doppi comporta un *descensus averno*: "Bruciate le maschere usate, gli ovali neri, / perché non diventino croste del volto. / Una volta soltanto portatele.

personaggio simil-autobiografico di destino affine, quello appunto del poeta vilipeso, stretto nella morsa di una storia dai contorni di sabbia e di tregenda.²² Tiziana Arvigo ha tracciato con acume la linea di demarcazione tra questa opzione foriera di ricadute semantico-interpretative e l'intertestualità "musiva" e collagistica dei Novissimi:

La Neo-avanguardia sembra aver esaurito la sua carica propulsiva, mentre si fanno più chiare le voci dei poeti 'attardati', che nella ri-scrittura esplicano quasi sempre il senso dello spossessamento, il fatto di trovarsi 'lontani da' un pays o una Heimat perduti, di essere, nella generale "inappartenenza" dei tempi, della categoria del "desdichado" — il Nerval di Caproni e poi di Montale, l'Hölderlin di Zanzotto, l'Alain-Fournier di Sereni —, e quindi di potere/dovere attivare un rapporto conflittuale con il proprio testo che contempra il ricorso a un supplemento di voce (ed è sintomatico della diversità di atteggiamento della Neo-avanguardia il fatto che i modelli prescelti da questa non costituiscano mai un investimento affettivo).²³

D'altra parte, "vedere i poeti nella loro maschera, nella loro giovinezza",²⁴ come invitata a fare Ripellino, conferisce all'umanità dolente degli scrittori una valenza universale, propria di chi aspira all'anonimato celandosi dietro le ipostatizzazioni di una cultura satura dei miti del dispendio,²⁵ della crisi, della mistificazione e

E se le incendiate, / arricchirete l'inferno di vostri sòsia e gregari" (RIPELLINO, Angelo Maria, *Notizie dal diluvio*, n. 15, v. 1-4, p. 29).

²² "Ho paura dell'infernale contabilità della storia, / che biffa e depenna anche gli innocui, gli innocenti / gettandoli fra le braccia danzanti dei roghi" (*ibid.*, n. 3, v. 14-16, p. 17).

²³ ARVIGO, Tiziana, *La parola cambiata. Esperienze di ri-scrittura negli anni '60 e '70*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia*, cit., p. 245.

²⁴ RIPELLINO, Angelo Maria, *Esenin*, in *Id.*, *L'arte della fuga*, a cura di Rita Giuliani, Napoli, Guida, p. 155.

²⁵ "Come un kwakiutl demolirò cinture, / scrigni, sedie, tappeti, vecchiume floreale, / e chi avrà altrettanto da distruggere / in questo mio potlatch universale? / Con la furia di un golem getterò fuori ogni attrezzo, / ogni complice muto della mia cantilena" (*Id.*, *Notizie dal diluvio*, n. 70, v. 1-6, p. 88).

del desiderio inappagato. Lo slavista, la più invisibile tra le maschere indossate dal poliedrico scrittore siciliano, fa appello alla memoria del *Poema senza eroe* di Anna Achmàtova per rappresentare lo stato dell'arte e la ricerca di un'opera-mondo antiepica e nichilista:

Un poema saltuario, turbinante, sbandato: come un carosello di maschere. Dove anche gli eponimi della cultura (Faust, Amleto, Don Giovanni, ecc.) guizzano a guisa di domini vuoti, di larve. Senza eroe, ossia senza volto, perché ogni figura ha una maschera invece d'un volto, e una maschera è un certificato d'inesistenza.²⁶

Vampirizzare le esistenze e le sceneggiature dei destini altrui, codificati nel mito e nella letteratura, è pur sempre un'estensione del tempo della vita, conteso dalla malattia e dalla futilità dei giorni; il corpus poetico funge quindi da reliquiario e scrigno di talismani: "Tu pensi sempre al vistoso gilè di Majakovskij, / come a un attrezzo che possa proteggerti".²⁷ Ecco allora che la poesia deve diventare spettacolo — euforia o agonia —, ubriacatura di parole, salto mortale di immagini, esteriorizzazione delle mattane e delle fantasie da eseguire su strumenti mirifici, lo "splendido violino verde" o Sweetheart, il "violino svilito / dal molto soffrire" del pezzo incipitario di *Notizie dal diluvio*.²⁸ La poesia è "autunnale barocco", decomposizione e resurrezione della materia verbale, zampillo di metafore che distorcono e ricompongono la verità dell'immagine in un caleidoscopio di colori che deve coprire il bianco nevoso e il

²⁶ Id., *Le maschere di mezzanotte*, in *Nel giallo dello schedario. Note e recensioni "in forma di ballate" (1963-73)*, a cura di Antonio Pane, Napoli, Cronopio, 2000, p. 50.

²⁷ Id., *Notizie dal diluvio*, n. 9, v. 5.6, p. 23.

²⁸ La poetica dell'autore inclina alla fusione delle arti in uno spettacolo totale: "Vorrei trovare un punto di incontro tra quella che è la razionalità e l'aridità dell'avanguardia che esprime questo mondo disumanato e ciò che era prima invece la ricchezza della metafora, il bisogno di dar carne alla poesia, di darle colori, di riempirla di occhi, di acustica, il fare della poesia il centro di arti diverse, dalla pittura al teatro: ecco, questo è quello che io intendo per spettacolo poetico" (frammento di un'intervista televisiva citato in FRAULINI, Arnaldo, "Luna" e "Lune" nel viaggio poetico di Ripellino, in *Griseldaonline*, n. 14, 2014).

nero del lutto, cromaticità dominanti nell'elegantissima e disperata raccolta del 1967 *La fortezza d'Alvernia*.

A fronte del vortice degli eteronimi e del carnevale di maschere che decentrano la poesia di Ripellino, che cosa ne garantisce la tenuta unitaria, l'inconfondibile sound sospeso tra Mozart e Janàček? Dismessa l'invadente vocalità dei tradizionali flebili lamenti sulla condizione umana, Ripellino ha ritratto una lotta con l'angelo dalle tinte chagalliane, si è posto sul proscenio solo a seguito di una successione di capitomboli clowneschi. Il poeta saltimbanco e stregone, un po' alchimista del verbo un po' piccolo fanciullo che piange, ha fatto nucleo della propria umana fibra rosa dalla tisi e centro nevralgico del patema universale la schermaglia tra la sofferenza, dicibile solo per metafora, e la parola che le resiste e la ciruisce, prendendo tempo e divagando come lo sterniano Tristram Shandy gentiluomo. Lo sguardo "diverso" donatole dall'Angelo della Morte è la risorsa principale di una scrittura in cui "la caparbieta del miracolo" può dimorare nel bel mezzo di diavolerie e presagi funebri:

In quel tempo di turbini e di nubi,
 di contumelia e rancura l'Angelo della Morte
 scese sul mio patibolo a darmi occhi diversi,
 perché nello sfacelo e nella mala sorte
 con altre pupille, frantumi di specchio celeste, io scorgessi
 la caparbieta del miracolo e l'orrore del gretto
 equilibrio dei sani e la nobile, ahimè, poesia del soffrire.
 Ma a che mi serviva questa veggenza cerimoniale,
 se io avevo sete di vita banale,
 di ruvide cose, di semplice affetto?²⁹

È da imputare anche alla bieca temperie storica se il tenero, malato, maldestro Scardanelli, poeta della perplessità e delle meravigliose carabattole di "Cimèlia", diverrà l'equivalente del kafkiano K., vittima innocente della vessazione e inconsapevole eroe della resistenza al capriccio degli dei e all'arbitrio dei tiranni

²⁹ RIPELLINO, Angelo Maria, *Notizie dal diluvio*, n. 29, v. 7-16, p. 43.

(le "rèdini" impugnate dai dittatori). Nell'età che vede la licenza dei boia e dei "fanacappa", di sgherri, "zaffi" e "marrani", la poesia rischia di essere ridotta al silenzio; il refrain in tedesco, "Totgeschwiegen", seccamente allude all'eliminazione del poeta, il "Sempre-in-dissidio", forestiere della vita e *fool* capace di spiattellare in faccia ai detentori del potere le sue verità scomode e i suoi lucidi deliri e per questo messo a tacere:

Voi camminate lassù nella luce, geni beati, ma in terra:

se un dittatore impugna le rèdini
e scàrdina e schianta le schiene,
che ne sarà di Scardanelli?

Totgeschwiegen.

Se un dittatore, un barsabucco, un facanappa
con la sua banda sbilenca di referendari e buffoni
calpesta la libertà, che ne sarà di K.?

Totgeschwiegen.

Se come bruchi dall'aceto vecchio
spuntano torme di zaffi e di boia e di marrani,
che ne sarà del Sempre-in-dissidio, del poeta?

Totgeschwiegen.

Totgeschwiegen.³⁰

Vittorio Bodini è forse il più avvezzo a comporre "poesie tristi alla poesia", testi che ospitano riflessioni metalinguistiche, giudizi sull'Italia e l'Europa e cerimoniali di congedo. I versi sul senso del fare poesia in un tempo preapocalittico si infittiscono nell'ultimo decennio di vita del poeta, quando egli abita a Roma. Rinnegata la giovanile esperienza ermetica e percepito il declino delle poetiche sperimentali ("Le pallide avanguardie desiderose di scandalo / avanzano anch'esse verso il loro Acheronte", scrive), trovandosi inoltre nell'impossibilità di riprendere il discorso sul

³⁰ *Ibid.*, n. 68, p. 86.

Sud delle raccolte lunari degli anni cinquanta (in equilibrio tra le evidenze del realismo e la sorpresa di sortite nell'immaginario surrealista), il poeta ispanista salentino si getta in un corpo a corpo con il proprio demone autodistruttivo.³¹ Persino la pagina bianca, essendo opera in potenza, soccorre³² al senso di irrealtà che lo attanaglia spingendolo a cercare un asilo nella quiete inerte delle cose: “Dicono le cose: cerca d’esser te stesso / senza di noi. / Risparmiaci il tuo amore. // Io fuggo da ogni cosa delicatamente. / Provo a esser solo. Trovo / la morte e la paura”³³ La poesia è un sentiero fallace, una “scorciatoia” per il rinvenimento di una conoscenza sull’uomo non acquisibile se non per approssimazioni e avvistamenti pagati al prezzo dell’isolamento, della negazione delle manifestazioni elementari del nostro essere coinvolti nella corrente vitale. L’invocazione alla morte liberatrice sugella la più accorata delle “poesie tristi alla poesia” sinora esaminate:

Poesia, struggenti inchieste
sulla verità dell’essere,
scegliemmo la tua scorciatoia.

³¹ Bodini condivide con i più avveduti tra i contemporanei il sospetto verso il linguaggio e la volontà di smontarne il congegno alla ricerca di un senso, fosse pure la postulazione della insufficienza della parola ad eternare l’uomo e le sue opere: “Per chi s’insedia sul versante anti-orfico della poesia, scrivere versi sul linguaggio significa misurare e certificare l’operosità della morte, imporre alla propria dizione il destino della insussistenza, turbare i segni con la sfiducia nella loro rappresentabilità” (TESTA, Enrico, *Per interposta persona*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 79).

³² Si tratta pur sempre di una richiesta di aiuto; non è certo l’effetto risolutivo della vocazione poetica sul *taedium vitae*: “O, soccorreteci, aiuto, bianca poesia! / Aiutatemi voi, bianco foglio di carta, / a dire ciò che non so” (BODINI, Vittorio, *Perdendo quota* [1964], v. 21-23, da *Metamor*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Oreste Macrì, Lecce, Besa, p. 153).

³³ Id., *Canzone semplice dell’esser se stessi*, *ibid.* Già in *Dopo la luna* (1956), le cose cospiravano cercando vie di comunicazione e di intesa alternative alla parola, sentita come fonte in via di esaurimento e troppo vicina alla illusione di centralità coltivata dall’uomo: “Attento. Ogni poesia / può esser l’ultima. / Le parole s’ammùtinano. / Comincia un insolito modo / con le cose di guardarsi / d’intendersi / scavalcando le parole / in una vile dolcezza” (Id, *I pini della Salaria*, v. 1-8, da *Dopo la luna*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 139).

Non ci hai portati lontano,
 no davvero.
 Sì, qualche volta l'ebrezza
 d'esser vicini a qualcosa
 ma in che rari momenti
 e a che prezzo
 d'insofferenze, di rotture
 d'ogni più delicata trama d'affetti!
 Odio financo il delicato verde dell'estate
 che attornia le mie finestre.
 Venga la mano di chi so e liberi
 Dall'angoscia i miei risvegli.

[luglio 1967]³⁴

Il pezzo numero sedici della suite *La civiltà industriale o poesie ovali* raccoglie il testimone delle elaborazioni teoriche e della tradizione rimeditata nel momento in cui l'ardire e i mezzi tecnologici dell'umanità sembravano aver spezzato il tabù dell'insondabilità dell'universo a scapito della fiducia nelle potenzialità gnoseologiche della poesia. Il titolo didascalico, dal taglio trattatistico e ammiccante all'aggiornamento implicito in un tema da dibattito d'attualità culturale, esplicita la circostanza e precisa il suggerimento all'ispirazione: *Esponde a Leopardi, in occasione di una visita a Recanati, i nuovi problemi del linguaggio della poesia*. Bodini insiste sulla *facies* linguistica, "il porto antico e nutriente della lingua" che deve orientare l'intimazione interrogativa del *poiein*. Gli elementi e il paesaggio, secondo il precedente leopardiano ("che fa l'aria infinita?", "che fai tu, luna, in ciel?"), sono coinvolti in traiettorie emotivo-patetiche per il breve attimo in cui l'uomo si protende all'indifferente mistero cosmico e, per reciproca attrazione, l'astro si piega benevolo "sulla misura / univoca d'un uomo", caratterizzato per il lavoro artigianale, che lo fa dispensatore della ricchezza simbolica del pane-vita ("un panettiere / dalle braccine corte di pane fresco"):

³⁴ Id., *Poesia triste alla poesia*, da *Zeta*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 177-178.

Vi vedo dunque porto antico e nutriente della lingua
specchio in-fatti sereno
che interrogava l'infinito e il mare
la natura sedotta
dal perfetto organismo di una domanda
astro che brilla (sole o luna) sulla misura
univoca d'un uomo
un panettiere
dalle braccine corte di pane fresco
e le vele mature e i borghi senza cabale
O perduto perduto perduto discorso
smozzicato franto nei suburbi inorganici
del sogno o dell'insonnia
immemori d'ogni bellezza
larve e cori di tenebre discordi
portatrici d'equivoci messaggi senza destino
il pilota dei sogni
getta in mare la bussola e la spina.³⁵

Perugia, 11 luglio 1969

La seconda metà del testo si concentra invece sul risvolto filosofico e amaro della sete di conoscenza dell'uomo, desideroso di spezzare le barriere dell'oltre da cui provengono, a gelare ogni speranza di comprensione del senso della nascita e delle morti, "larve e cori di tenebre discordi / portatrici d'equivoci messaggi senza destino". Esito che richiama quello, insoddisfacente e sinistro, del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*. Il "perduto discorso" della poesia — l'appello ricava la sua intensità dalla reiterazione dell'aggettivo "perduto", che echeggia per tre volte nel vuoto — si volge dal livello celeste, silente sia che lo si intenda in chiave meccanicistica alla Leopardi sia che se ne ipotizzino i riflessi metafisici, a quello infraumano dei "suburbi inorganici / del sogno o dell'insonnia", spazio segnato dalle scariche di energia di uno psichismo a tratti molto acceso come quello bodiniano. La sconsolata constatazione

³⁵ Id., "Espone a Leopardi, in occasione di una visita a Recanati, i nuovi problemi del linguaggio della poesia", da *La civiltà industriale o poesie ovali*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 189-190.

finale, racchiusa in un distico di folgorante *élan* surreale "il pilota dei sogni / getta in mare la bussola e la spina", riporta la poesia al suo grado basico di proliferazione endogena all'individuo, flora onirica che segue diramazioni imprevedute e si discosta dai predicati del linguaggio formalizzato.

In fondo, questo "pilota dei sogni" che rinuncia agli strumenti di bordo per segnare una rotta incostante risponde perfettamente a una delle tensioni che, secondo Octavio Paz, governano i moti della scrittura poetica; essa troverebbe fondamento nella complementarità della spinta anarchica, sperimentale, di rottura del sistema congiunta al successivo ritorno della parola nell'orbita della condivisione, e quindi del già noto, del referenziale. L'avventura dello stigma letterario custodito nell'involucro prezioso della forma poetica si compie nel passaggio dal frammentario dell'invenzione al continuo dell'umano discorso:

La creazione poetica è prima di tutto una violenza compiuta sul linguaggio. Il primo atto di questa operazione consiste nello sradicamento delle parole. Il poeta le strappa dalle loro connessioni e funzioni abituali; separati dal mondo informe del linguaggio parlato, i vocaboli diventano unici, come se fossero appena nati. Il secondo atto è il ritorno della parola: l'opera poetica si trasforma in oggetto di partecipazione. Due forze contrarie coabitano nell'opera poetica: una di elevazione o sradicamento, che strappa la parola dal linguaggio; un'altra di gravità, che la fa tornare.³⁶

³⁶ PAZ, Octavio, *L'arco e la lira*, Genova, Il melangolo, 1991, p. 41.

Poesia e esperienza: l' *Allegria* e la prima guerra

|| Lucia Wataghin

*A 100 anni dalla sua prima pubblicazione, si propone
in questo intervento una breve rilettura del Porto sepolto
in quanto diario di guerra, alla luce dei carteggi
ungarettiani usciti posteriormente.*

Il tema dei rapporti letteratura e guerra, trattato nel convegno che ha dato origine al presente volume, è stato al centro di numerosi dibattiti in tempi recenti, in Brasile e in Italia.¹ In queste nuove

¹ Mi riferisco in particolare a *Literatura e guerra*, a cura di CORNELSEN, Elcio e BURNS, Tom, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010; MARCONDES MOURA, Murilo de, *O mundo sitiado. A poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*, São

letture della letteratura di guerra gli approcci e gli interrogativi sono concentrati sul rapporto letteratura e esperienza: ci si interroga sull'esperienza della guerra e su come tale esperienza può avere trasformato la letteratura, influito sul racconto, sul romanzo, sulla poesia; ci si domanda in che modo la letteratura è segnata o perfino formata dalla guerra. In questo intervento cercherò di ripensare, tenendo conto di queste prospettive, a un libro di poesia risultato letteralmente dall'esperienza della prima guerra mondiale, il *Porto sepolto* di Giuseppe Ungaretti, vero *diario di guerra*, scritto in gran parte in trincea ed uscito nel dicembre 1916, ma completato nell'edizione successiva, nel volume *Allegria di naufragi* (1919), con numerose altre poesie ancora direttamente legate all'esperienza della guerra nei due anni successivi, 1917 e 1918. La poesia e la corrispondenza in quegli anni della prima guerra sono per Ungaretti due scritture parallele, molto frequenti e intense, che si alimentano reciprocamente. I carteggi ungarettiani del periodo, usciti più o meno recentemente,² suggeriscono letture diversamente informate della poesia coeva e delle varie sfaccettature delle reazioni del poeta all'esperienza della guerra.

Per quello che oggi appare chiaramente come un terribile equivoco, la prima guerra fu oggetto di un'ondata di entusiasmo collettivo³ in Italia e in altri paesi. Lo stesso Ungaretti e vari poeti e artisti a lui vicini, come Soffici, Prezolini, Apollinaire, Cendrars,⁴

Paulo, Editora 34, 2016; *Lordalia della Grande Guerra*, a cura di Fabio Pierangeli, Roma, Studium, 2015.

² UNGARETTI, Giuseppe, *Lettere a Giuseppe Prezolini*, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, Dipartimento dell'Istruzione e Cultura del Cantone Ticino, 2000; UNGARETTI, Giuseppe, *Da una lastra di deserto. Lettere dal fronte a Gherardo Marone*, nuova edizione a cura di Francesca Bernardini Napoletano, Milano, Mondadori, 2015; UNGARETTI, Giuseppe, *Lettere dal fronte a Mario Puccini*, a cura di Francesco De Nicola, Milano, Archinto, 2015.

³ Burns descrive il fenomeno nei paesi anglosassoni (Gran Bretagna, Irlanda, USA) nel saggio "O Prêmio Nobel de Literatura e as duas guerras mundiais", in *Literatura e guerra*, cit.

⁴ Apollinaire morirà prematuramente, nel 1918, in conseguenza di una ferita ricevuta sul fronte, Cendrars perderà la mano destra in combattimento, nel 1915.

si arruolarono volontari ed è enorme il numero degli artisti e intellettuali che si coinvolsero volontariamente nella guerra. In Italia, uno dei documenti più impressionanti in questo senso (e di chiaro intento manipolatore a fini politici) è l'orgoglioso elenco dei futuristi morti in guerra pubblicato in una sorta di articolo o libello politico, *Democrazia Futurista (Dinamismo Politico)*⁵ nel 1919. La lista, preceduta dalle parole “Vollero la guerra, lottarono per la guerra e fecero la guerra”, riporta i nomi dei *morti in prima linea* (12, fra cui Sant'Elia), dei *feriti in prima linea* (41, tra cui Soffici, Russolo, Marinetti, Ottone Rosai), del *morto sotto le armi* (Umberto Boccioni).

Il 24 maggio 2015, quando l'Italia entra in guerra a fianco degli alleati, Ungaretti, ventisettenne, è già arruolato in fanteria.⁶ I motivi personali del suo arruolamento sono descritti in varie occasioni, soprattutto nelle lettere del periodo, ma anche poi nei commenti alla sua poesia, e sono per così dire incarnati nella poesia del *Porto sepolto* in quanto costituiscono una scelta identitaria decisiva. Prima della guerra Ungaretti aveva pubblicato molto poco,⁷ ed è molto nota la sua crisi d'identità in quegli anni in cui, lasciato nel 1912 l'Egitto in cui era nato e vissuto fino ad allora, si trasferì ventiquattrenne a Parigi, e poi a Milano. La soluzione dell'identità “nazionale” di Ungaretti è affidata alla guerra, che dovrà porre fine a quel senso di estraneità e desolazione derivato dal non avere patria, o dall'averne troppe, e che è uno dei sentimenti più forti e più presenti nel *Porto sepolto*. Di tutto questo dirà lui stesso in molte occasioni e con particolare eloquenza in una lettera del novembre 1914 all'amico Giuseppe Prezzolini, noto intellettuale interventista:

⁵ Milano, Facchi, 1919. V. BALDISSONE, Giusi, *Filippo Tommaso Marinetti*, Milano, Mondadori, 2012, p. 159-160.

⁶ Una cronologia dettagliata della partecipazione di Ungaretti alla guerra si trova in “Cronologia”, in UNGARETTI, Giuseppe, *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche*, a cura di Carlo Ossola e Giulia Radin, Milano, Mondadori, “I Meridiani”, 2010.

⁷ Così riassume lo stesso Ungaretti: “Non ho nulla di pubblicato: qualche poesiola su Lacerba, una sulla Voce, una sulla Diana; qualche noterella di critica di dieci anni fa su un quotidiano di Alessandria d'Egitto e due o tre prosette liriche [...]”. *Da una lastra di deserto*, cit., p. 9.

Caro Prezzolini,

A proposito della guerra. Da tanto tempo l'ascolto, Prezzolini, la guardo credere e dubitare, illudersi e disilludersi. Posso confidarle qualche cosa di mio. Le dico: "Sono uno smarrito". A che gente appartengo, di dove sono? Sono senza posto nel mondo, senza prossimo. Mi chino verso qualcuno, e mi faccio male. E come fare a vivere e continuamente rinchiudersi come una tomba? Alessandria d'Egitto, Parigi, Milano, tre tappe, ventisei anni, e il cantuccio di terra per il mio riposo non me lo posso trovare. [...]. È questa la mia sorte? E chi dovrebbe accorgersi che patisco? Chi potrebbe ascoltarmi? Sono strani i miei discorsi. Sono un estraneo. Dappertutto. Mi distruggerò al fuoco della / mia desolazione? E se la guerra mi consacrasse italiano? Il medesimo entusiasmo, i medesimi rischi, il medesimo eroismo, la medesima vittoria. Per me, per il mio caso personale, la bontà della guerra. Per tutti gli italiani, finalmente una comune passione, una comune certezza, finalmente l'unità d'Italia.⁸

C'è da dire, ed è importante, che la scelta "italiana", per fortuna, non esclude altri affetti: allo stesso tempo, nello stesso periodo, Ungaretti coltiva con passione anche le sue altre due identità nazionali e i profondi legami che lo uniscono sia alla Francia che all'Egitto: le memorie egiziane sono intensamente presenti nelle poesie dell'*Allegria*; la conoscenza del francese e dell'arabo e dell'Egitto dove ha vissuto è motivo per cui si può raccomandare ancora a Puccini perché lo faccia designare a far parte di una spedizione militare italiana (alleata) in Terra Santa,⁹ e l'amore per

⁸ *Lettere a Giuseppe Prezzolini*, cit., p. 23-29 (lettera da Milano, datata entro l' 8 novembre 1914). Un solo esempio, fra i tanti, nel *Porto sepolto*, di intima corrispondenza con questa lettera, sono i primi versi della poesia "Girovago": "In nessuna / parte / di terra / mi posso / accasare // A ogni / nuovo / clima / che incontro / mi trovo / languente / che / una volta / già gli ero stato assuefatto // E me ne stacco sempre / straniero".

⁹ "Mi si dice che — credo per la spedizione in Terra Santa — si cercano militari che sappiano a fondo il francese [...]". *Lettere dal fronte a Mario Puccini*, cit., p. 27 (lettera del 30/04/1917). Ungaretti si riferisce a una spedizione che sarà inviata dall'Italia in Palestina (il primo contingente sarà inviato il 6 maggio 1917, mentre

la Francia è indubitabile se in questo momento — si trova in guerra per costruire la propria identità italiana — può ancora dire di sentirsi quasi completamente francese, come scrive, ancora a Puccini:

Quello che ambirei sarebbe di trovarmi coi francesi; per 99/100 sono francese; ho fatto l'università in Francia, ho imparato a leggere in francese; conosco i francesi e li amo come me stesso; per me è la gentilezza di questa vecchia Europa, come l'Italia ne è la fantasia [...].¹⁰

Ma tornando al tema dell'arruolamento volontario, le motivazioni politiche di Ungaretti non sono note come quelle personali — forse perché nel clima di consenso generale non senti altrettanta necessità di esprimerle — ma si potranno forse riassumere nella necessità di un “sacrificio perché i barbari non prevalgano”, nella necessaria “fede nella salvezza di una civiltà”.¹¹ È probabile che le critiche al pacifismo che si registrano per vari anni prima, durante e dopo la guerra abbiano avuto un peso nelle decisioni e nell'animo di molti e forse anche in Ungaretti. Fra i casi letterari più vistosi e rappresentativi in Europa, Burns¹² discute e difende due libri usciti entrambi nel dopoguerra, nel 1929: *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, naturalmente bruciato dai nazisti, ma attaccato anche in altri paesi europei perché pacifista, e il romanzo di Hemingway *A farewell to arms*, censurato dal regime fascista che ne vietò la pubblicazione in Italia perché lo ritenne lesivo dell'onore delle Forze Armate, perché non nasconde la simpatia per un disertore (il protagonista) e per la descrizione critica della disfatta di Caporetto.

l'intero corpo italiano giungerà a Porto Said il 19 maggio 1917), di cui però non riuscirà a far parte. Cfr. *ivi*, nota 2, p. 27.

¹⁰ *Ivi*, p. 56. Riguardo alla guerra e sull'attaccamento alla Francia cfr. anche una lettera a Giovanni Papini, in *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche*, cit., p. LXXXVIII-LXXXIX. “[...] sono implicato, sono aggogato alla guerra. La guerra, dopo due anni — per me Francia e Italia è tutt'uno — ci costa troppo per fermarci senza frutto. E mi attacco alla mia vita con disperazione” (lettera del 23 marzo 1916).

¹¹ “Cronologia”, in *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche*, cit., p. XCIX e XCVII.

¹² “O prêmio Nobel de Literatura e as duas guerras mundiais”, cit.

Le lettere di Ungaretti, interventista e volontario, riflettono il clima ovviamente contrario al pacifismo e la costante preoccupazione dell'autore di difendere la propria reputazione di soldato: "Tu sai che non temo il pericolo — al 19 lo sanno";¹³ "Tu sai che cosa sia il dovere per noi: siamo nati in un gruppo che, senza confessarlo a ogni angolo, non agisce che per profonda disciplina";¹⁴ "spero mi lasceranno come sono, — non un imboscato".¹⁵ Del resto, se non si dirà mai pacifista, Ungaretti si tiene però ben distante da trionfalismi (e a questo proposito critica pesantemente il "fatuo esteta" D'Annunzio)¹⁶ e anni dopo riconoscerà di avere creduto a torto che la guerra potesse essere una soluzione:

Sembrava che la guerra del 1914, sembrava a me, sembrava forse a tanti, queste crisi le dovesse risolvere. Le guerre non risolvono mai nulla, si sa. Ecco le ragioni per le quali a capo di quel mio libro del *Porto* [sta *In memoria*:] in memoria di quelle crisi che mi avevano portato ad accettare quella guerra credendo che quella guerra potesse risolvere la mia crisi [...].¹⁷

Nella corrispondenza di Ungaretti dal fronte e in particolare nel volumetto delle lettere a Mario Puccini (scritte tra marzo e dicembre 1917) si trova sottolineata in tutta evidenza la necessità di rivendicare la sua condizione di vero patriota, fedele alla causa

¹³ *Lettere dal fronte a Mario Puccini*, cit., p. 36. Non sarà forse inutile ricordare che a Ungaretti fu conferita la Croce al merito di guerra il 1^a settembre 1918. "Cronologia", cit., p. CI.

¹⁴ *Lettere dal fronte a Mario Puccini*, cit., p. 33.

¹⁵ *Ivi*, p. 23.

¹⁶ "Ah per D'Annunzio che fa 'le pose plastiche' in ginocchio davanti ai feretri, col lembo della bandiera in mano e non so in qual altro modo, dinanzi al fotografo sempre immancabile, per quest'uomo che 'nausea' i nostri soldati, per questa 'eterna modella' che mentre in ogni casa d'Italia c'è il lutto, mentre qui s'è soverchiati da questa tremenda sofferenza ch'è la guerra, fa il fatuo esteta, ci sono tutti i riguardi e le moine". *Ivi*, p. 49-50.

¹⁷ "Ungaretti commenta Ungaretti", in UNGARETTI, Giuseppe, *Vita d'un uomo. Saggi e Interventi*, Milano, Mondadori, 1974, p. 819.

della guerra, e non “imboscato” negli uffici, come altri. Ungaretti scrive a Puccini, editore e scrittore conosciuto e frequentato prima della guerra, e militare assegnato in quell’anno, 1917, al Comando supremo dell’esercito italiano, per chiedergli di appoggiare la sua domanda di trasferimento da una zona di guerra al 19^o Reggimento,¹⁸ in cui aveva già militato dal novembre 1915, sul fronte del Carso, e a cui desiderava ardentemente ritornare (“ho bisogno di ritornare al mio reggimento. Ne ho condiviso le sorti per 16 mesi”).¹⁹ Le lettere a Puccini registrano immense sofferenze e disagi fisici e psichici vissuti da Ungaretti quell’anno: “sono miope, e la miopia è aggravata da congiuntivite; ho un esaurimento nervoso, che non ho mai potuto curare [...]; sono di una costituzione debolissima [...]”,²⁰ “Vienmi a trovare; sono in uno stato di nevrastenia tremenda, sono due anni che vivo di sforzi di volontà; oggi mi sono trovato in uno stato di pianto convulso che non riesco a frenare; e non posso dormire; ho vergogna di me; ma sono indebolito al punto che avrei bisogno di una casa di salute”.²¹ Di fronte al rischio di essere rinvio a un altro reggimento dipinge le più nere prospettive perché “non conosciuto, sarei costretto per molto tempo — ed ho l’esperienza dei primi mesi al 19 — alle umiliazioni, alla destituzione più spaventosa per me che ho allenata l’intelligenza, ma non il corpo gracile”;²² finalmente è dichiarato inabile alle fatiche di guerra, ma deve ancora difendersi strenuamente dal paventato obbligo di seguire il corso per diventare ufficiale: “Spero mi confermeranno l’inabilità; non perché il pericolo mi spaventi; come sono tornerei volentieri lassù; ma con un grado non ho il coraggio, nello stato di nevrastenia in cui mi trovo”.²³

¹⁸ Nell’aprile 1918, l’Italia mandò alla Francia un contingente che comprendeva anche il 19^o Reggimento a cui Ungaretti chiedeva (e ottenne) di tornare. Cfr. *Lettere dal fronte a Mario Puccini*, cit., p. 57, nota 11.

¹⁹ *Ivi*, p. 38 (lettera dell’ 11 luglio 1917).

²⁰ *Ivi*, p. 23 (lettera di [prima del 25 aprile del 1917]).

²¹ *Ivi*, p. 33 (lettera del 30 maggio 1917).

²² *Ivi*, p. 36 (lettera dell’ 11 luglio 1917).

²³ *Ivi*, p. 29 (lettera del 19 maggio 1917).

In un celebre saggio, Walter Benjamin osserva che dai campi di battaglia della prima guerra “la gente se ne tornava muta [...]. Non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile. Ciò che poi, dieci anni dopo, si sarebbe riversato nella fiumana di libri di guerra, era tutt’altro che esperienza che scorre dalla bocca all’orecchio”²⁴ D’altra parte, c’è un sentimento generale, forse universale, di urgenza, fra quelli che hanno vissuto la guerra, di raccontare questa esperienza. Nel 1917, per fare un solo esempio italiano, “la media degli invii dall’esercito raggiungeva i 2.700.000 pezzi al giorno, per la disperazione del direttore della Posta militare”²⁵ Negli anni di guerra Ungaretti scrive non solo il più influente dei suoi libri di poesie, ma anche centinaia di lettere. All’urgenza di parlare della guerra, con “parole che avessero avuto un’intensità straordinaria di significato”²⁶ Ungaretti attribuisce un ruolo fondamentale nella fondazione della sua poesia: “La mia poesia è nata in realtà in trincea. Nei tentativi che precedono il volume [*L’Allegria*] il linguaggio non c’era ancora. [...] La guerra improvvisamente mi rivela il linguaggio”²⁷

Ungaretti affronta il tema della guerra in modo diverso da tanti altri. Murilo Marcondes de Moura studia il caso di Apollinaire, poeta molto amato da Ungaretti, e lo descrive come “una specie di Orfeo sceso nell’inferno delle trincee della guerra europea, disposto a sostenere il canto anche di fronte a un orrore di proporzioni immense”²⁸; nello stesso capitolo cita anche una poesia già messa

²⁴ BENJAMIN, Walter, *Opere complete, V. Scritti 1932-1933*, Torino, Einaudi, 2003, p. 539.

²⁵ ISNENGGI, Mario, apud DE NICOLA, Francesco, “Storie di scrittori e di soldati”, in *Lettere dal fronte a Mario Puccini*, cit., p. 7.

²⁶ UNGARETTI, Giuseppe, “Ungaretti commenta Ungaretti”, cit., p. 820.

²⁷ *Ivi*, p. 820.

²⁸ MARCONDES MOURA, Murilo de, *O mundo sitiado*, cit., p. 24. Lo stesso Ungaretti confronta il *Porto sepolto* con i *Calligrammes* di Apollinaire: “il più miracoloso libro di guerra”, “poesia purissima”: “la maggior parte scritt(a) in tempo di combattenti; una specie del mio “Porto” ma un altro modo; meno siccità e oppressione d’anima e meno partecipazione liberatrice della natura, ma un senso più vivace, slogato, acrobatico dell’artificio guerresco, la brutalità metallica delle grandi ore di attesa e di mischia tramutata in un turbino di fiocchi luminosi e voluttuosi [...]”. Da una lettera di Ungaretti a Ardengo Soffici,

a confronto proprio con la poesia di guerra di Ungaretti, “Viatico” di Rebora, per cui l’orrore assoluto della guerra non trova nessun riparo.²⁹ Sono reazioni alla guerra molto diverse tra loro. Ungaretti riesce a dare una risposta frontale e vitalistica eppure non aggressiva al dolore e alla guerra. Tra le “budella di macerie” di Valloncello scrive i versi: “Ungaretti / uomo di pena / ti basta un’illusione / per farti coraggio”;³⁰ accanto al “compagno / massacrato” a Cima Quattro scrive “lettere piene d’amore” e conclude “Non sono mai stato / tanto / attaccato alla vita”;³¹ nella poesia “Allegria di naufragi” così si descrive: “E subito riprende / il viaggio / come / dopo il naufragio / un superstite / lupo di mare”;³² con data Versa, il 14 febbraio 1917. Ma tra tutte a questo proposito basterebbe ricordare la più breve poesia di Ungaretti, “Mattina”: “M’illumino / d’immenso”;³³ del 26 gennaio 1917, poesia molto celebre ma raramente ricordata come poesia di guerra.

Della guerra la poesia del *Porto sepolto* registra desolazione distruzione e morte, ma anche tutta una serie di situazioni, sentimenti e stati d’animo legati a fenomeni meno terribili: la “squallida” monotonia³⁴ della vita nelle trincee, gli spostamenti tra i paesaggi del Carso e poi in Francia (a Bligny, e poi nel bosco di Courton), ricordi dell’Egitto, desideri di calma e di pace, sogni, preghiere, ancora paesaggi, ricerca d’identità, sentimento di spaesamento,

apud “Cronologia”, cit., p. C.

²⁹ Marcondes Moura cita Cortellessa, traducendo dall’italiano: “O horror absoluto do cotidiano da guerra encontra alguma reparação em Ungaretti, mas jamais em Rebora, cuja poesia de guerra é sempre um muro de pedra no qual a palavra se rompe e bate em retirada. Mas tanto a vitória de Ungaretti quanto a derrota de Rebora mostram-se necessárias”. CORTELLESA, apud MARCONDES MOURA, cit., p. 78.

³⁰ “Pellegrinaggio”, *L’Allegria*, in *Vita d’un uomo, Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1969, p. 46.

³¹ “Veglia”, *ivi*, p. 25.

³² “Allegria di naufragi”, *ivi*, p. 61.

³³ “Mattina”, *ivi*, p. 65.

³⁴ “Monotonia”, in *L’Allegria*, cit., p. 47, di cui si trova una prima variante in una lettera del 26 agosto 1916 a Gherardo Marone. *Da una lastra di deserto*, cit., p. 18.

smarrimento, “stupore dell’immensità”. È poesia in memoria dei morti e di solidarietà con gli altri soldati, da cui il poeta non vuole distinguersi (e da qui il sentimento dell’unanimità e universalità della poesia, su cui insisterà sempre). Il *Porto sepolto*, diario di guerra, si apre con la lirica “In memoria”, datata Locvizza, 30 settembre 1916 (data e luogo di guerra), ma dedicata non ai compagni morti in guerra, ma al compagno di emigrazione Moammed Sceab (morto suicida a Parigi, prima della guerra). Il grande tema del *Porto sepolto* è lo spaesamento, che la guerra in parte aggrava, e in parte ripara in quanto suscita un forte sentimento di solidarietà, appartenenza, *unanimità* (“Sono un poeta / un grido unanime”).³⁵ La guerra è narrata come un terribile avvenimento con cui si misura Ungaretti, nella sua storia personale, come parte integrante della sua vita, e della sua crescita e maturazione come uomo e come poeta. La guerra, ancora, come soluzione allo spaesamento, come riposo dalla condizione di eterno espatriato: “E in questa uniforme / di tuo soldato / mi riposo / come fosse la culla / di mio padre”,³⁶ ma anche come smarrimento estremo: “Lontano lontano / come un cieco / m’hanno portato per mano”.³⁷ Stati d’animo e sentimenti dei tempi della guerra si rincorrono dalle lettere alla poesia e viceversa. Da una parte l’allegria, la felicità (“la rara / felicità”; “Ora sono ubriaco / d’universo”, “M’illumino d’immenso”);³⁸ dall’altra il pianto che — lo vediamo nelle lettere — lo tormenta per mesi (“Ho deciso oggi — dopo aver molto pianto — quel terribile pianto che non si scioglie — che sempre più si pietrifica dentro, — di rimanere in silenzio”, scrive in una lettera a Marone³⁹ del 23/04/1916), e che si traduce nei famosi versi di “Sono una creatura”: “Come questa pietra / è il mio pianto / che non si vede”.

Sia nella corrispondenza che nella poesia del *Porto sepolto* (almeno nell’edizione uscita nel 1916) Ungaretti si misura anche

³⁵ “Italia”, in *L’Allegria*, cit., p. 57.

³⁶ *Ivi*, p. 57.

³⁷ “Lontano”, *ivi*, p. 68.

³⁸ “I fiumi”, “La notte bella”, “Mattina”, in *L’Allegria*.

³⁹ *Da una lastra di deserto*, cit., p. 4.

con le esigenze della censura, sia per motivi logistici e strategici della guerra sia per evitare eventuali accuse di disfattismo. Della reazione di Ungaretti alle notizie intorno all'imminente battaglia di Caporetto parla Puccini, quando racconta che il poeta gli apparve all'improvviso al Comando supremo, nell'estate 1917:

Mi aggredisce quasi: "Si può sapere dove ha la testa il tuo generale, dove, dove hanno tutti la testa qui nei Comandi? I soldati sono stanchi; stanno per cedere le loro forze fisiche, sono già intorpidite da un pezzo le morali: dove, dove finiremo?" La camera dove lui urlava così, era muro a muro con la camera di Diaz, il mio generale. "Calma, parla piano, qui dietro il muro c'è Diaz!" "Meglio, meglio: che egli ci senta; andiamo incontro a una sconfitta, se il nemico ci attacca, dove ci attacca crollerà il fronte, tutto il fronte! Non uno, uno solo dei nostri soldati resisterà!"⁴⁰

Sono certo cose che, ai tempi, non si potevano scrivere. È molto noto che la battaglia fu una catastrofe. L'immenso dolore scatenato da questa infelice operazione militare si mescola a molti altri sentimenti: la delusione del soldato che vede perdute posizioni precedentemente conquistate, il senso del pellegrinaggio per i luoghi della guerra che si trova testimoniato in tutto il *Porto sepolto* ("In agguato / in queste budella / di macerie / ore e ore / ho strascicato / la mia carcassa / usata dal fango / come una suola / o come un seme / di spinalba");⁴¹ la poesia come *preghiera*, come espressione di desiderio di fusione con l'universo, come desiderio di riposo e di pace, lo stordimento, l'incredulità di fronte al disastro.

Mio caro Puccini, dal giorno triste⁴² non ho avuto né forza né tempo di scrivere, e neppure di pensare. Ho seguito dal Nad Logem la mia compagnia che cogli ultimi reparti di copertura ha abbandonato quelle posizioni dove ero arrivato al tempo della conquista con il mio 19 confuso di gloria.

⁴⁰ "Storie di scrittori e di soldati", in *Lettere dal fronte a Mario Puccini*, cit., p. 11.

⁴¹ "Pellegrinaggio", in *L'Allegrìa*, cit., p. 46.

⁴² Il giorno della disfatta di Caporetto.

Ho seguito il pellegrinaggio, stordito, per il Vallone per il San Michele per Sdraussina lungo i cimiteri dove si lasciavano tanti morti che m'erano stati cari in vita, che avevo visto partire schiantati in piena speranza increduli della morte, sebbene docili, poveri compagni lontani. Stordito d'esser ancora, sulla terra, un uomo che sentiva il peso del suo corpo fragile, l'inutilità del suo peso avvilito.⁴³

Per finire, la guerra come peso. Molti anni dopo, Ungaretti tornerà su questo tema con una lirica (“Senza più peso”) nel *Sentimento del tempo*. Forse un ricordo del sentimento del peso portato nella prima guerra, “il peso del [...] corpo fragile, l'inutilità del [...] peso avvilito”, il peso della “guerra portata sulle spalle e sull'anima”. Lo stesso della poesia “Peso” (Mariano il 29 giugno 1916. “Quel contadino / si affida alla medaglia / di Sant'Antonio / e va leggero // Ma ben sola e ben nuda / senza miraggio / porto la mia anima”). Peso che porta con dolore, con impazienza, con orgoglio e di cui si vuole liberare.

Presto ti manderò tante cose mie. Appena mi passerà questo acuto male di nervi, che m'impedisce di dormire, di pensare lucidamente, di abbandonarmi alla vita con amore, mi rimetterò a scrivere la mia “guerra portata sulle spalle e sull'anima”, un libro sincero.⁴⁴

⁴³ *Lettere dal fronte a Mario Puccini*, cit., p. 55.

⁴⁴ *Ivi*, p. 44.

La “traduzione” della parola nella poetica corporizzata di Rina Sara Virgillito

|| Sergio Romanelli

Agli inizi degli anni '90 Octavio Paz, nell'introduzione al suo libro *A outra voz* (1993), si domandava, alla fine di una breve ma significativa riflessione sul ruolo della poesia nel periodo detto *postmoderno*, “[...] che luogo occuperà la poesia nei tempi a venire?”¹ Dopo la fine della tradizione poetica “[...] che è iniziata coi grandi romantici, ha toccato l'apice con i simbolisti e ha raggiunto il suo affascinante

¹ PAZ, Octavio, *A outra voz*, São Paulo, Siciliano, 1993, p. 8. Le traduzioni dal portoghese sono nostre.

crepuscolo con le avanguardie del nostro secolo”,² viviamo in una fase senza nuovi movimenti poetici. Che cos’è, alla fine, la poesia contemporanea? E dove la possiamo collocare? Chi è oggi il destinatario della poesia, chi legge poesia? È vero, come sostiene Paz, che “[...] dall’epoca del romanticismo i lettori di poesia sono stati, come gli stessi poeti, i solitari e i ribelli”³ La poesia è ancora “la pietra dello scandalo della modernità”? La mancanza di movimenti o di scuole di pensiero, e non soltanto nella letteratura, rende ancora più difficile il compito del critico: come collocare nello spazio e nel tempo un fenomeno, come quello poetico, che non conosce più definizioni, regole e parametri specifici che lo caratterizzino?

Mai come oggi, in epoca di globalizzazione, il poeta è stato tanto solitario e insofferente; ma, allo stesso tempo, non va più in cerca di rivoluzioni, né tenta di dettare le nuove leggi del gusto e della cultura, semplicemente resta in ascolto della parola che gli altri non riescono a udire e la trascrive secondo le leggi della sua estetica, affinché questa non si perda.

Forse il ruolo del poeta oggi è quello di essere testimone della resistenza che esiste dinanzi al disinteresse per quel che è difficile o poco visibile. Non interessa al poeta appartenere ad una comunità o ad una scuola, e neanche essere inventore di nuovi *ismi* o essere il vate di una nazione (di una lingua forse sì); è un mediatore fra la creazione e il creato, fra il testo e il lettore.

Ma la società va avanti in un senso opposto a quello del silenzio del poeta. In un’epoca di ideologie deboli, caratterizzata da scarsa voglia di nuove rivoluzioni, la società ricerca la consistenza. La borghesia (un tempo oggetto principale di poeti e lettori), oggi soltanto classe media, è diventata parametro di se stessa: ha valore solo quel che le serve. Il poeta oggi non scrive per nessuno, l’unico servizio che rende all’umanità è quello di lasciare tracce del suo essere eccezionale. In un’epoca, la nostra, caratterizzata dal sorgere di tante religioni — e per questo totalmente sprovvista di religione —,

² *Ivi*, p. 6.

³ *Ivi*, p. 138.

i poeti sono, più di sempre, veggenti. Essi cercano di tornare a quel principio originario dal quale il pensiero e la sua realizzazione *concreta*, il linguaggio, ci hanno allontanato. Questa era l'unica ambizione di Pessoa, come dice Lourenço: "La fatica sovrumana non è pensare... ma non pensare. Quel che chiamiamo 'pensiero' e il 'linguaggio' in cui la sua unità si spezza per esprimersi costituisce il velo più pesante che ci separa dalla 'realtà'"⁴. I poeti cercano, dunque, di sollevare il velo della comprensione; come Pessoa, chiudono su di sé le porte della realtà per meglio comprendere la parola poetica, mediatrice fra due mondi — così fa notare Lourenço nel suo saggio —, e restano in suo ascolto per tornare ad essere vicini alla realtà di Dio. La questione è, allora, tornare alla prima realtà delle cose, tornare allo spazio interiore e toccare di nuovo quell'unità fra l'io e il mondo: "Ci è necessario ritornare a quello spazio anteriore al sorgere di un 'io' differente da un 'mondo' e di un 'mondo' differente da un 'io'"⁵. Riprendendo il concetto di Paz, si può affermare che i poeti continuano, tuttavia, a essere orfani di Dio, e che perseguono nuovi miti guidati dall'idea della corrispondenza fra tutti gli esseri e il mondo — guidati cioè dall'analogia —, alla ricerca della riconciliazione fra le immagini dell'io lirico e il mondo. L'analogia è "[...] il regno della parola come, questo ponte verbale che, senza sopprimere, riconcilia le differenze e le opposizioni"⁶.

Come dice Paz, "[...] una delle funzioni cardinali della poesia è mostrarci l'altro lato delle cose"⁷. I poeti continuano a farlo in un soliloquio crudele. Essi sono spiriti religiosi, profeti e veggenti in un mondo che ha perso la fede nel suo creatore. Se i romantici avevano fatto della poesia una passione rivoluzionaria volta a creare un nuovo mondo, i poeti contemporanei hanno abbandonato ogni sentimento utopico, ogni idea di un mondo migliore. Per questi poeti il mondo è irrimediabilmente corrotto e ha reso impossibile il nostro ritorno alla realtà originaria; solo nell'isolamento, attraverso

⁴ LOURENÇO, Eduardo, *Pessoa Revisitado*, Lisboa, Gradiva, 2000, p. 182.

⁵ *Ibid.*

⁶ PAZ, cit., p. 38.

⁷ PAZ, Octavio, *Os filhos do Barro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 75.

le suggestioni della parola poetica, è possibile tornare sul cammino della ricerca.

L'ascolto di questa parola poetica nell'isolamento, non solo fisico, totale è quello al quale hanno dedicato in epoche diverse tutta la loro esistenza due poetesse straordinarie e essenzialmente simili: Emily Dickinson e Rina Sara Virgillito.

“*A still – Volcano – Life*”, recita Emily Dickinson⁸ in una delle sue poesie per descrivere una esistenza – la sua – apparentemente povera di avvenimenti esteriori, ma ricca di sommovimenti interiori che si riversavano impetuosi e inevitabili sul foglio bianco. Nonostante questa assenza di avvenimenti esteriori, di passioni socialmente codificate, l'isotopia dell'esplosione, del vulcano, è presente in vari poemi dell'autrice americana che costituì, non a caso, l'ultima sfida poetica della traduttrice e poetessa di origini siciliane Rina Sara Virgillito.

Negli ultimi mesi della sua *vulcanica, ma quieta vita*, Virgillito, in una solitudine quasi totale, tradusse 114 poesie della poetessa americana, pubblicate postume da Garzanti nel 2002.⁹ Di queste poesie Marisa Bulgheroni dice: “Estatiche e torturate, queste traduzioni postume sembrano tracciare, in parallelo, un percorso di scintille che accompagnano l'autrice verso il buio, trasformandolo nell'ardente ‘tenebra/luce’ di una delle sue ultime poesie”.¹⁰

È davvero un *percorso di scintille* quello tracciato, nella seconda metà del ventesimo secolo, dalla poetessa milanese, ma di origini siciliane. È giustamente questa origine della famiglia Virgillito, questo legame archetipico e mitico con i paesaggi e l'immaginario della Sicilia che si vuole analizzare qui cercando di mostrarne la rilevanza e l'influenza non solo figurativa, ma anche linguistica nelle poesie degli ultimi anni, in modo specifico in

⁸ DICKINSON, Emily, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1998, p. 676.

⁹ DICKINSON, Emily, *Poesie*, introduzione di Paola Zaccaria, traduzione di Rina Sara Virgillito, cura dei testi di Sonia Giorgi, note di Marisa Bulgheroni, Milano, Garzanti, 2002.

¹⁰ BULGHERONI, Marisa, *In lotta con l'angelo*. In: DICKINSON, Emily, *Poesie*, cit., p. XXII-XXIV.

quello che è considerato il capolavoro della sua produzione poetica *Incarnazioni del fuoco*.

Il padre veniva da una famiglia di musicisti vissuti sulle pendici dell'Etna a Belpasso. Virgillito raccontava come per scaramanzia gli abitanti avessero cambiato il nome della città, originariamente denominata Malpasso. Il legame sempre mantenuto con la terra d'origine e rafforzato dagli studi classici venne ravvivato da un viaggio della poetessa nell'isola di Vulcano nel periodo 1985-1986; proprio l'epoca in cui stava componendo *Incarnazioni del fuoco*, terminato — come ricorda Ernestina Pellegrini —¹¹ nel 1987. Era rimasta scossa e suggestionata da quei paesaggi brulli e desolati e ne aveva tratto suggestioni cromatiche e simbolico-linguistiche che confluirono nei poemi di quegli anni sotto forma di *topoi* ricorrenti come quelli del vulcano, della lava, delle fiamme e sotto forma di miti recuperati: Psiche, Eros, Pasifae, ecc.

Linguisticamente il testo è un vero e proprio crogiolo di differenti stili: ribolle di linguaggio alto e colloquiale, latinismi e parole quotidiane si mischiano in un impasto fangoso che da stregona della parola Virgillito rimesta con sapienza ed accuratezza. Reminiscenze letterarie erudite e riferimenti più o meno diretti alle filosofie orientali fanno di questo libro un testo iniziatico comparabile per varietà di immagini e di stili alla *Divina Commedia* dantesca dalla quale è chiaramente influenzato.

Un poema alchemico in sette movimenti lo definisce Ernestina Pellegrini nella sua introduzione,¹² avvertendo il lettore che si troverà catapultato in un luogo senza luogo, una *Illocality* — parafrasando Dickinson — dove non esiste il tempo se non quello scandito dalla parola eruttata con forza e nuove inflessioni dal poeta.

¹¹ Afferma Ernestina Pellegrini nell'introduzione al libro: “[...] non rinuncerei per niente al mondo a presentare questo libro, che ho avuto il privilegio di leggere in manoscritto non appena finito, nella primavera del 1987 [...]”. Per ulteriori informazioni si rimanda a PELLEGRINI, Ernestina, Introduzione, in VIRGILLITO, Rina Sara, *Incarnazioni del fuoco*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1991, p. 17-31.

¹² Cfr. PELLEGRINI, Ernestina, Introduzione, in VIRGILLITO, Rina Sara, *Incarnazioni del fuoco*, cit.

Il vulcano diventa per Virgillito, così come lo era stato per Dickinson, non solo una metafora della forza dell'esperienza poetica, ma soprattutto un modello di lingua: la lingua poetica possiede lo stesso violento potere di trasformazione. La sillaba costituirà l'asse principale di questo nuovo dis-ordine del mondo: è in lei — misura metrica del verso — che viene conservata l'energia originaria con il suo potenziale esplosivo. L'eruzione/ispirazione smotta soprattutto grammaticalmente e metricamente la dizione nuova della poetessa che scrive poesie come forme significanti traducendo il più possibile sulla carta le visioni allo stesso tempo terrificanti e celestiali della sua tremenda e nuova cosmogonia: dai pantani dell'inferno alle rose celestiali dell'ultima visione, dalle nubi ai cessi. La prosodia come la rivelazione è immediata e folgorante, distrugge i punti di riferimento, il ritmo è concentrato, il suono è aspro e stridente come le rocce che si schiantano, il verbo è imperativo, l'interlocutore è implorato ma assente: “Dissigilla i miei sette e sette labbri [...] spalanca le voragini [...] dentro le possibili e impossibili aperture” — e ancora — “[...] tutto si contorce ormai non ti resistono sbarre / entri senza riparo / stravolgi pareti / [...] liberami da te / dal fuoco dei tuoi lacci”¹³

Lungo la prima parte di questo canzoniere si infittiscono i riferimenti ad un luogo centrale nel quale penetrare per la prima volta, ad un fondo, “giù nell'oceano [...] al macigno ultimo”; nella feritoia, “nel buio violetto”, nella quale infilarsi a capolino in attesa di cogliere una frazione, un barlume della genesi occulta che lì avviene e che sarà in breve eruzione. Questa volontà strisciante di penetrare, come una serpe fra il fogliame arso, è anche data dal ritmo di fonemi sibilanti (/r/, /s/), da neologismi, da termini stranieri ed arcaismi che insieme si compensano e creano la parola di questa esperienza di lava: *dislingua, s'inventra, dibiscio, s'inanella e disanella, s'insucchia, vilucchio, balugina, rutila, s'imbestia, s'inforra, s'infutura, blackout, tête a tête*, ecc.

In un paesaggio desertico, arido, fatto di crepe, grotte, macigni e caverne, avviene questa genesi di un'eruzione accompagnata e propiziata da un silenzio denso, quello tipico che precede come un'

¹³ VIRGILLITO, cit., p. 38.

ombra i grandi eventi: "Non una goccia / neanche tepida / alla mia sete / nella calura / nulla / se non la caverna che / inghiotte [...]"¹⁴

L'avvicinarsi alla rivelazione non è da tutti e non è indolore, ma una volta scelto non si può più tornare indietro; richiede una comprensione del livello più profondo per poter risalire infine, ma dolorosamente, fino alle labbra del cratere quando fra i lapilli sbaveranno parole e forme nuove: "Volente o nolente / ripercorri il cammino / forte / dolente / macero di lacrime e vomito / [...] Non puoi / non vuoi insolcarti / nel vortice tremendo / devi guardare esplorare / scostare / cardini pesanti / sino / al rombo dell'Etna / trionfante"¹⁵

Maieuticamente Virgillito ammonisce il lettore: una volta avvenuta l'esplosione non ritorna la calma, non ci si può assuefare alla eccitazione della nuova scoperta, si deve dare inizio alla stratificazione di ciò che è stato rivelato. Comincia il compito più arduo, comunicare l'incomunicabile, il rivelato: "Inestinguibile / dal crogiuolo liquefatto avendo / sprigionato il / rutilante metallo / congiuri ancora contro / la difesa debole / che oramai / arrendersi vorrebbe / disfarsi / dal profondo dell'aria / ricadere in mille / e mille / non più riducibili / particole d'alba"¹⁶

Il lavoro del poeta è questo: un lavoro paziente come quello del fabbro d'Olimpo, Vulcano/Efesto, l'angelo esiliato che nel fondo, nelle viscere della terra, forgia i metalli con l'aiuto dei Ciclopi: "Dentro la rupe / ammicca il fuoco / dalla fessura, abitacolo / di profondissime presenze [...]"¹⁷ Allo stesso modo il poeta penetra come un veggente nella germinazione delle cose, nel silenzio e nella solitudine propria degli esclusi o degli eccezionali; e al ritorno da questa incomunicabile esperienza occulta (perché troppo incomprensibile agli altri) trarrà parole nuove incandescenti e forti come i metalli.

Leggendo le poesie di Virgillito si è colpiti dalla forza delle sue parole che, come scudisciate, sferzano l'inettitudine di chi si

¹⁴ *Ivi*, p. 48.

¹⁵ *Ivi*, p. 54.

¹⁶ *Ivi*, p. 55.

¹⁷ *Ivi*, p. 85.

condanna eternamente al limbo. L'uomo si esclude dal privilegio di comprendere il *Tutto* che lo include, scegliendo di esserne solo una parte. Questo *Tutto* che ci comprende è espresso da Virgillito con neologismi e toponimi che tentano disperatamente di fissare un nuovo punto di riferimento, quello che solo a lei si rivela e che non riesce a definire. Per questo, forse, per l'impossibilità di descrivere uno spazio incommensurabile, Virgillito usa unire in un modo inusuale e sgrammaticato parole ed avverbi per crearne di più adeguati: "il nondove", "il nonessere", "il nonsisadove", "l'aldisopra", "il nonfinire". Questa sua nuova toponomastica è forse il tentativo di concretizzare un luogo che non esiste o che supera tutti quelli esistenti.

Il poeta, rivelatore e costruttore di questo nuovo cosmo, penetra nel ribollir della Creazione occulta e ne esce lui stesso provato e forgiato, marchiato a fuoco dal contatto dal quale non potrà o non vorrà più separarsi: "Nel fuoco mi hai sagggiata / nell'elettrico contatto / che mi manca / ti sento in ogni / atomo / della tua verità".¹⁸

Virgillito riesce a farci partecipi del conto alla rovescia di questa distruzione/rivelazione: quella della parola poetica e quella della parola divina. Cronometrando le sillabe in una dizione fremente ed incalzante assistiamo allo sgretolarsi delle nostre certezze freatiche. La visione non si può più placare, la chiaroveggenza della parola poetica è allo stesso tempo rivelazione del divino e dell'infernale — che sono poi la stessa cosa —, la distruzione contiene in sé i germi della necessità: "La scogliera si sgremba / urla il flutto non c'è / più tempo / Accecante luce / laghi senza termine — / È la visione / o il futuro / Ci si piega ora e insieme / si lotta, non c'è / scelta, / breve / immenso / l'istante / si trivella / nel buio incandescente".¹⁹

È un'invocazione interminabile questo canzoniere alchemico di Virgillito che, come una nuova Teresa d'Avila o un nuovo San Francesco, implora le forze della natura, dialoga con l'inanimato, il tu assente, ma incarnato nelle rocce e nelle ali, nelle foglie e nella radice, nei due poli opposti dell'universo, nel "sottoceamento" o

¹⁸ *Ivi*, p. 56.

¹⁹ *Ivi*, p. 74.

negli “addocchiamenti celestiali”,²⁰ fino a supplicare il Paradiso che erutti al contrario in “spirali nuove” affinché l’elica della creazione s’incateni ancora: “Erutta, paradiso, / dal cratere in vertigine / di fumi: / l’elica s’incatena / in spirali nuove, non si fugge / al tòrtile / gemmeo / contatto / che dall’aria disgiunge / ti contrae / in meteore in orbite / strettissime / senza / giuntura fino / all’immobile / Atto”.²¹

La metafora dell’esplosione e, di conseguenza, della distruzione è sempre accompagnata e compensata in Virgillito da quella dei germi della ri-creazione. Nessuna distruzione è fine a se stessa, anche se non si sopravvive alla rivelazione — come diceva Emily Dickinson —,²² i brandelli, le scintille della scoperta coveranno altrove, ripercorrendo il cammino ciclico del tempo. La parola poetica sta al Divino, come la lava al vulcano; niente — sembra dirci Virgillito — in realtà si pietrifica, sotto il magma crepitano cellule che si rifaranno “sete e fame”: “Straziando / l’ultima dolcezza ti / rifai / sete e fame, inondi la terra / delle tue stelle / ineliminabili, come / lava impietrata nella coppa / sacra / che innocenti labili / spire / inghiotte e innalza”.²³

La parola — unica testimone di questa esperienza sismica — “si fa respiro della terra” e cresce. Virgillito, allo stesso tempo protagonista e spettatrice di questo Evento, come Efesto nel cratere, prova, batte e forgia tutte le parole già pronunciate, ne inventa di nuove e ne sperimenta le possibilità per trovare quella che più efficacemente significhi la luce che erode la “negritudine”. Come

²⁰ Da *Il virtuale* in VIRGILLITO, Rina Sara, *L'albero di luce*, Bergamo, El Bagatt, 1994, p. 14.

²¹ *Ivi*, p. 104.

²² In una delle sue poesie (n. 1247) Emily Dickinson considera la poesia e l’amore due espressioni del divino che non si possono provare congiuntamente perché troppo intense. Nessuno potrebbe resistere a lungo alla visione delle due. La poesia in questione è una delle 114 tradotte da Virgillito: “Come tuono comprimersi nel limite / poi con fragore romper via / ogni creatura si nasconde / questo — sarebbe Poesia — / o Amore — i due giungono coevi — / entrambi li provi e nessuno — / ne esperimenti uno e ti finisci — / perché nessuno vede Dio e vive —”, DICKINSON, cit., p. 161.

²³ VIRGILLITO, Rina Sara, *Incarnazioni del fuoco*, cit., p. 119.

Efesto è padrone dell'elemento igneo, così Virgillito domina le possibilità della sua sillabazione poetica. Come Efesto, la poetessa è un inventore “al quale nessun miracolo tecnico è impossibile”. Per affinare le sue *armi*, Virgillito si aggrappa alle reminiscenze letterarie di chi prima di lei si è provato sullo stesso cammino: dallo “scerpere” di dantesca memoria²⁴ ai montaliani²⁵ “meriggio”, “riviere” e “rete che lentamente si smaglia e cede”, mischiandoli tutti – in una paratassi insubordinante – a latinismi quali “somma”, “nembi”, “reque” intercalati da frequenti verbi sostantivati (“al tuo piombare”), usati per esprimere allo stesso tempo la staticità ed il movimento ad ossimoro della sua poesia. Si incontrano ancora nei suoi poemi espressioni colloquiali: “andirivieni”, “mozzafiato”, “è ora di fare i conti”, alternate a neologismi di ogni specie: “il fuordaltempo”, “disviticchiabile”.

Come una sacerdotessa della parola, Virgillito richiama a raccolta, in quest'ora tremenda, tutte le forze linguistiche che la possiedono e ad assisterla, nell'imminenza della visione, le divinità di tutti i *Pantheon* immaginabili: Eros, Psyche, Pasifae, Lilith, Shiva, Krishna, Venere, Buddha, Guru, Yogini, Devadasi. Ma nemmeno questo *squadrono divino* è sufficiente a reggere la potenza dell'“Apparizione del Dio” che si è incarnato nel fuoco: “Empimi di te, / sei il fuoco che imbocca, / la voragine che rigenera / smangi

²⁴ Come informa Ernestina Pellegrini: “Per le citazioni dantesche, se ne appuntano qui alcune segnalateci dall'autrice: I, 1. ‘Perché mi scerpi’ (Inf. XIII, 35); III, 76. ‘L'ultima dolcezza’ (Par. XX, 75); IV, 82. ‘Il disiato riso’ (Inf. V, 133); IV, 94. ‘La bocca tremante’ (rinvia pure a Inf. V, 135); V, 110. ‘D'un giro e d'un girare e d'una sete’ (Par. VIII, 35); VII, 180. ‘Come demone in tenebra Arcangelo ti mostri che non ci folgori il tuo volto vero’ (la folgorazione che incenerisce può rimandare a Par. XXI, 4-6)”. Per ulteriori informazioni si rimanda a VIRGILLITO, *Incarnazioni del fuoco*, cit., p. 31.

²⁵ Si ricorda qui il forte legame non solo poetico, ma anche di amicizia e di rispetto esistito fra il poeta ligure e la poetessa milanese. Testimonianza dell'ammirazione di Virgillito per il poeta è il saggio pubblicato nel 1991 *La luce di Montale*. Per quel che riguarda le notizie biografiche si rimanda a ROMANELLI, Sergio, *Rina Sara Virgillito: una mistica del Novecento*, in “Mosaico Italiano”, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, Settembre 2002, p. 12-13; e a PELLEGRINI, Ernestina e BIAGIOLI, Beatrice, *Rina Sara Virgillito. Poetica, Testi Inediti, Inventario delle carte*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2001.

insisti prevarichi / vento livido sole / che la vince sull'eclisse /
tondeggiando implacabile, / nel giro di miliardi / d'anni rispalanca /
l'occhio falciante / vita, aurora di folgori".²⁶

Alla fine, dopo il passaggio delle "sulfuree stelle", spossata dalla veemenza della superiorità del Dio si dichiara sconfitta: né il suo Dizionario dell'estasi, né il suo Vocabolario Vulcanico, hanno retto all'avvento.

Non esiste infine parola sufficientemente adeguata a descrivere la forma dell'Apparizione, restano solo tracce di lava sulla lingua bruciata. L'unica certezza, alla fine dell'eruzione, è la necessità dell'Essere/Forma divino che si fa suono; l'evidente significato del verbo creatore. L'unico significato senza significanti, la lingua preadamica, prebabelica, vagheggiata da Walter Benjamin e dai Decostruttori del pensiero: "Parole non ho per pronunciarti / lingua per cercarti, / solo la lava che brucia / dalle labbra, / incandescente forma che a malapena / ti stagli / nell'intima rovente / cava".²⁷

Tutto è forma: la nostra cava interna ed il cratere del vulcano, la prosodia dei poemi e l'essenza delle cose. Anche l'irreale ha una forma: è il vuoto che difatti concretizza gli spazi. Allo stesso modo anche la poesia deve significare formando, per questo Virgillito disegna poesie come calligrammi, per vincere disperatamente la staticità di un foglio bianco. Tutto è forma e movimento nella sua poesia, come la lava che è forma e movimento anche quando pare pietrificata.

L'esperienza tremenda e celestiale di questo poema si conclude da dove si è partiti: nella tana, nella grotta che genera e protegge. Quel che sprizza verso il cielo — come i lapilli di conoscenza — inevitabilmente poi cade; anche l'animo umano, anche quello del poeta, dell'uomo di scienza che non placa la sua sete di fiamma intellegibile, che cerca il Dio e lo condanna, cerca la luce e si abbaglia.

L'Isola di Vulcano deve aver ricordato a Virgillito che la Natura possiede forme alle quali l'uomo ha dato suoni, ma che nessun suono

²⁶ *Ivi*, p. 131.

²⁷ *Ivi*, p. 160.

può dare forma a ciò che non si vede. Il viaggio di Virgillito non si conclude, come quello di Dante o di Ulisse. L'ultima *Archeologa* dello spazio, ci ricorda il limite che siamo, animali in fuga che il *Cacciatore Supremo* istiga e non consola.

L'esperienza di questo poema lascia al lettore (quasi un sopravvissuto) la certezza che la poesia non deve (o non può) possedere nessuna verità ultima, se non il privilegio di portare in sé l'eco di quella verità:

Isola di Vulcano

La montagna di allume

Esala

Il suo notturno Potere

Stai nella grotta

Iridescente

Come l'animale in fuga

Dal tenebroso lume

Che lo rintana e addentra

E genera e

Ribatte²⁸

²⁸ *Ivi*, p. 219.

Sobre os autores

Andrea Gialloredo

É professor de Literatura italiana moderna e contemporânea e de Literatura Comparada na Università G. “D’Annunzio” di Chieti-Pescara (Itália). Faz parte do comitê diretor da revista *Studi medievali e moderni* e é co-diretor da coleção “Scrittojo” e “Le Orbite” da Prospero Editore (Milão). É membro dos juris dos prêmios literários “Città di Penne-Mosca”, “Sinestetica” e “De André”. Suas pesquisas se concentram principalmente na narrativa experimental dos anos 1960 e 1970 e nas obras de Goffredo Parise, Giorgio Vigolo e Juan Rodolfo Wilcock. Seus últimos livros publicados são: *Tra fiction e non-fiction. Metanarrazioni del presente* (2017), *Le rivelazioni della luce. Studio sull’opera di Giorgio Vigolo* (2017) e *I cantieri dello sperimentalismo. Wilcock, Manganelli, Gramigna e altro Novecento* (2013).

Andrea Santurbano

Doutor em Estudos comparados (2004) pela Università “G. D’Annunzio”, Chieti-Pescara (Itália). É professor do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É coeditor da revista *Mosaico Italiano* (Rio de Janeiro). Foi professor visitante na Università di Roma “Tor Vergata”. Atua nas áreas de Literatura comparada e de Literatura italiana, com pesquisas sobre Guido Morselli, Alberto Savinio e Giorgio Manganelli. Publicou *O outro século XX: embates sobre literatura e realismo na Itália* (2018), *Guido Morselli: eu, o mal e a imensidão* (2012). Organizador de *Visões poéticas do espaço* (2008), *Fluxos Literários* (2012), *Coleções Literárias* (2013). Traduziu para o português textos de Giorgio Agamben, Roberto Esposito, Enrico Testa. É coordenador do Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana (NECLIT).

Enrico Testa

Professor titular de História da língua italiana da Università di Genova. Depois de *Le faticose attese* (1988), publicou as coletâneas de poesia *In*

controtempo (1994), *La sostituzione* (2001), *Pasqua di neve* (2008) – traduzido, em 2015, no Brasil –, *Ablativo* (2013) – com importantes prêmios literários e traduzido, em 2014, no Brasil – e *Cairn* (2018). No campo da crítica, organizou *Quaderno di traduzioni* di Giorgio Caproni (1998), a antologia *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000* (2005) e *Lesistenza. Tutte le poesie 1980-1992*, de Alberto Vigevani (2010). Traduziu para o italiano *High Windows* de Philip Larkin (2002). Dos textos ensaísticos destacam-se: *Lo stile semplice* (1997), *Per interposta persona* (1999), *Montale* (2000), *Eroi e figuranti* (2009), *Una costanza sfigurata* (2012), *L'italiano nascosto* (2014). É um dos autores de *Undici per la Liguria* (2015).

Fabio Pierangeli

Professor de Literatura italiana da Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”. Publicou em periódicos nacionais e internacionais: *Italianistica*, *Sigma*, *Rivista di studi italiani*, *Campi immaginabili*. É responsável, com P. Peterle e A. Santurbano, por *Mosaico Italiano*, com Roberto Mosen, por *In limine*, editor-chefe de *Carte di viaggio* e editor de *Sincronie*. É responsável pela sessão *Letterature* da editora Le Lettere de Florença. Entre as suas publicações destacam-se: *Il viaggio nei classici italiani* (2011); *La novella italiana, dalla Scapigliatura al verismo verso il Novecento* (2011); *Sergio Campailla. La rivelazione e la truffa* (2012), *Sulla scena* (inedita) di *Guido Morselli* (2012). Co-organizador de *Attorno a questo mio corpo* (2010), *Cronache dai Big Bang, gli incipit della letteratura mondiale raccontati dagli scrittori di oggi* (2012) e *Ombre intorno a Giuseppe Ungaretti giornalista (1919-1937)*.

Lucia Wataghin

É professora de Literatura Italiana no Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo (USP). Tem experiência na área de Letras, atuando nos seguintes temas: literatura italiana, relações Itália/Brasil, tradução. Na área dos estudos da tradução organizou as edições dos poetas Giuseppe Ungaretti, Dino Campana e Umberto Saba e o volume *Literatura Italiana Traduzida no Brasil (1900-1950)*.

Patricia Peterle

É professora de Literatura Italiana do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pesquisadora de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Membro do Núcleo

de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana (NECLIT). Trabalha principalmente com Literatura Italiana moderna e contemporânea, Poesia, Categorias do contemporâneo. Autora de *no limite da palavra: percursos pela poesia italiana* (2015), *Vozes: cinco década de poesia italiana* (2017), *Poesia e pensamento em Giorgio Caproni* (2018). Organizou *Fluxos Literários: ética e estética* (2013), *Coleções literárias* (2014), *Cinzas do século XX: três lições sobre poesia italiana* (2017) *O homem e os animais: contemporaneidades em Umberto Saba* (2014), *A porta morgana: ensaios sobre poesia e tradução* (2018). Traduziu textos de Giovanni Pascoli, Ippolito Nievo, Giorgio Agamben, Enrico Testa, Roberto Esposito, Giorgio Caproni.

Sergio Romanelli

É professor no Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e na Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bolsista em produtividade PQ-2 do CNPq. Pós-Doutorado em Antropologia da tradução pela Antwerp University (Bélgica). Tem experiência na área de Linguística aplicada ao ensino/aprendizagem de LE, Tradução e Crítica Genética. Coordenador do Núcleo de Estudo de Processos Criativos (NUPROC/UFSC). Publicou *Gênese do processo tradutório* (2013), *Dom Pedro II: um tradutor imperial* (2013) e alguns livros de poesia. É tradutor, entre outros, de Sperone Speroni e Rina Sara Virgillito. É também cantor e compositor.



A marca da
gestão florestal
responsável

1ª edição brasileira 2018

Esta obra foi composta por PauloArtes em Minion Pro e Roboto
Slab, impressa sobre papel Avena 80 g com capa em cartão
supremo 250 g pela Gráfica Forma Certa para
Rafael Copetti Editor em janeiro de 2018.

A linguagem é, por um lado, ponto de observação e de catalogação do mundo, nós não captamos nem mesmo o pensamento, a não ser quando está em conformidade com os esquemas da língua, mas, por outro lado, a linguagem se coloca como barreira entre o homem e o mundo: a linguagem pode então se tornar uma prisão, da qual o homem não pode escapar.

Gian Luigi Beccaria

As palavras são muito pouco,
o silêncio é muito mais.
Quando calamos parece
que dizemos a verdade.

José Bergamín

Apoio:

