

Giulia Niccolai, *Cos'è 'poesia'*, edizioni del verri, Milano 2012

Cara Giulia,

da quanto tempo ci conosciamo? Se non erro, da quarantacinque anni, da quel giorno della tarda primavera 1968 in cui, arrivato a Roma per una breve visita a mio fratello Adriano, lo incontrai insieme a te nel affascinoso appartamento che affittavi in Trastevere. Vi eravate conosciuti nella redazione di "Quindici" ed era scoccata la scintilla che avrebbe innescato il vostro rapporto letterario-sentimentale, sfociato nel prodigioso decennio di Mulino di Bazzano, in seguito descritto come la "Repubblica dei poeti". Di quel breve soggiorno romano ricordo una cena, sempre a Trastevere, con uno spumeggiante Emilio Villa, e il vin bianco dei Castelli che scorreva a fiumi, ma anche una divertente serata a casa di Elio Pagliarani in via Margutta. Al Mulino invece ci vedemmo un'infinità di volte intenti a confezionar libri e a giocare a bridge con Adriano e Tiziano (l'altro nostro fratello) e mi sembra ancora di sentire il profumo della palacinka, quella specie di piadina dolce croata trasformabile in crêpe che cucinavi sulla piastra della stufa a legna, facendola saltare in aria per rigirlarla.

Sono veramente felice che il 2012 abbia visto la pubblicazione di due tuoi libri: il primo dedicato all'intera tua opera poetica *Poemi e Oggetti* (edito da Le Lettere di Firenze nella bella collana "Fuoriformato", purtroppo all'ultima uscita, diretta da Andrea Cortellessa), a cura e con introduzione di Milli Graffi e con la prefazione di Stefano Bartezzaghi, grande estimatore dei tuoi *nonsenses* e *calembours* linguistici; il secondo, che raccoglie una serie di tue acute e coinvolgenti riflessioni in prosa sotto il titolo *Cos'è 'poesia'*, pubblicato a ottobre nelle edizioni del verri. Ed è di quest'ultimo che qui si dà conto con la riproduzione di qualche brano, che mi sono preso la libertà di illustrare con alcune immagini ispirate ai tuoi pensieri, sovente legati a ricordi di sensazioni, anche infantili. Alla raccolta di poesie dedicherò ampio spazio prossimamente. Ma i riconoscimenti di fresca data per te non sono finiti: sul numero 51 de "il verri", in libreria da febbraio, compare un lungo e splendido saggio sulla tua opera (*La bussola di Alice*) firmato da Alessandro Giammei, giovane e attento ricercatore romano cui si prospetta un grande futuro da critico letterario.

Non è stato facile scegliere, fra i nove testi con titolo e i due senza che compongono *Cos'è poesia*, i cinque che compaiono nelle pagine seguenti, tale è il fascino che promana dalla tua scrittura, a un tempo immaginifica e scorrevole, suggestiva e, come dire, deterministica. Quelli che ho scelto non escludono l'interesse degli altri e le immagini con cui li ho illustrati sono legate a dettagli del racconto che mi sono parsi particolarmente significativi, come la copertina del libro di Melotti, il particolare del quadro di Velázquez o l'effetto caleidoscopio, da un lato; nascono da semplice esigenza cronachistica le foto (di Wilma Rudolph, di Corrado Costa e di Adriano con te al Mulino) dall'altro. Spero troverai divertente l'idea di ripescare la tua autobiografia in forma di voce enciclopedica scritta su richiesta di Felice Piemontese per il suo *Autodizionario degli scrittori italiani* (Leonardo editore, Milano 1990), un libro che meriterebbe di essere più conosciuto. Le tue opere più recenti sono indicate sul retro di copertina che chiude il presente documento. Consentimi un appunto. Ho notato che in tutte le tue biobibliografie manca quel gustoso volumetto, *Francobolli Francobolli*, da te realizzato con il pittore e designer bolognese Maurizio Osti per la Emme edizioni nel 1976: vale la pena ricordarlo, ti pare?

Con affetto,

Maurizio Spatola

Giulia Niccolai in una foto di Antonio Ria



Niccolai Giulia

È nata a Milano il 21 dicembre 1934, Sagittario ascendente Acquario, fuoco e aria, e come tale ha bruciato intensamente. Si considera una guerriera alla quale in questa vita siano toccate in sorte le armi della non violenza della fotografia prima, della scrittura e della poesia poi. Figlia di un italiano e di una americana, non è mai riuscita a sentirsi né l'una cosa né l'altra. È piuttosto una esule di matrice anglosassone che però vive in Italia e scrive soprattutto in italiano.

Dopo dieci anni di fotografia professionale, quando i suoi interessi letterari la portarono ad assistere in qualità di fotografa alle prime riunioni del Gruppo 63, le capitò di sentire per la prima volta, come alcuni oratori sostenevano, che la poesia fosse una cosa e il poeta un'altra. Ne rimase scandalizzata, si dette dell'ingenua ma ci pensò per i successivi venticinque anni ed è felicemente arrivata alla conclusione che quella formula non fa per lei. Ma della neoavanguardia ha apprezzato la lezione sprovincializzante, l'effetto tabula rasa sui vecchi linguaggi che la costrinse a trovarne uno personale, "contemporaneo", e il fatto che per capire una scrittura sperimentale, non "consolatoria", il lettore dovesse in pratica faticare quanto l'autore: questo le parve fair play.

È grata a Balestrini e a Porta che le proposero la pubblicazione, il primo, del romanzo breve *Il grande angolo* nel '66, il secondo, della raccolta *Harry's Bar e altre poesie (1969-1980)* nell'81, entrambi presso Feltrinelli. Dopo l'uscita de *Il grande angolo*, ebbe la classica crisi, nel suo caso dovuta alla sorpresa di sentirsi ancora solo ai margini e non, come invece s'era illusa, all'interno della letteratura stessa. Col tempo avrebbe poi definito *Il grande angolo* un romanzo "limbo". Troppo trattenuto. Allo stesso modo, riuscendo un giorno a sfogliare con distacco *Harry's Bar*, si accorse di aver cominciato a scrivere poesia quando ancora non aveva il coraggio di dire, di suo, alcunché, ma di essersi man mano fatta le ossa attraverso gli schemi aperti dei nonsense geografici, la voluta confusione del plurilinguismo, l'ambiguità dei giochi di parole, il tutto retto da una costante autoironia di stampo anglosassone. Nel volume sono infatti espliciti gli omaggi a Lewis Carroll e a Gertrude Stein.

Agli inizi degli anni Settanta fondò con Spatola la rivista di poesia «Tam Tam». Molto di quanto ha imparato sul fare poesia, l'ha imparato lavorando al suo fianco dal '68 al '79, prima a Roma, poi a Mulino di

Bazzano (Parma), alla "cucina" di «TamTam»; leggendo testi, sbrigando la corrispondenza, facendo pacchi e schede critiche. Così cominciò a sentirsi *dentro* la letteratura e questo fu forse il solo modo possibile, dato che si è sempre considerata elemento di base e non di vertice, cui non è mai stato concesso prendere scorciatoie.

Invitata (sin dagli inizi della moda) alle letture di poesia in pubblico, per riuscire meglio a comunicare cominciò a scrivere testi brevi, epigrammatici, basati sul "quotidiano", in una scrittura diretta, elementare, quasi da cronaca che però attraverso più o meno espliciti rimandi, risulta variamente stratificata. Si sentì ferita a morte dopo che, troppe volte, queste poesie vennero definite "così divertenti" e in tal modo congedate. Lei le giudica "disarmate". Dall'85 ha abbandonato il Circo Massimo delle manifestazioni ed è scesa nelle catacombe. La raccolta, cui ha dato il titolo di *Frisbees, poesie da lanciare*, è stata tradotta in tedesco e in americano; anche se in lista d'attesa con regolare contratto, è però ancora inedita in Italia, benché a stralci sia apparsa negli anni su diverse riviste e antologie.

Sempre nell'85, dopo una grave malattia, ha scoperto il buddismo tibetano e un anno più tardi ha così descritto l'inizio di questa straordinaria esperienza: "Ora mi sento come se avessi combattuto cinquant'anni nella Legione straniera e fossi finalmente tornata a casa".

G.N. avrebbe altro da aggiungere, ma questo altro può essere riassunto in un breve frisbee dell'88: "Ho la quasi certezza di essere stata una foca in un circo in una precedente incarnazione. Andavo matta per il pesce e gli applausi.

"Andavo matta per il pesce e gli applausi? Bene. In questa vita ho imparato a farne a meno."

Altri volumi pubblicati: *Poema & Oggetto* (poesia visuale), Geiger, 1974; *Facsimile* (fotografia concettuale), Tau/ma, 1976; *Singsong for New Year's Adam Se Ève* (poema in lingua inglese), Tarn Tarn, 1982; *Lettera aperta* (cartella di grafica e poesia), Campanotto, 1983; *Frisbees in facoltà* (poesia), El Ba- gatt, 1984; AAYV, *Silhouettes* (un profilo di Gertrude Stein), a cura di Alessandra Cenni, San Marco dei Giustiniani, 1985; AAYV, *Escursioni sulla via Emilia* (racconto), Feltrinelli, 1986.

Giulia Niccolai | *Cos'è 'poesia'*

Cos'è 'poesia

Ciò che è poesia per uno, non lo è necessariamente per un altro. Giampiero Neri sostiene addirittura che poesia sia 'ipotesi', e sono d'accordo con lui.

Ovviamente è mia intenzione spiegare cosa è poesia per me, ma in due diversi capitoli cercherò di farlo anche per due grandi amici, Adriano Spatola e Corrado Costa, entrambi mancati da più di vent'anni, e le cui opere - a mio avviso - non hanno ancora avuto i riconoscimenti che meritano.

E dal 1998 che a ogni lettura pubblica che mi capita di fare, racconto l'episodio e leggo la poesia del tempio giapponese Sanju- sangen do, e una sola volta, una singola persona, visibilmente emozionata, ha voluto ringraziarmi pubblicamente per ciò che avevo appena raccontato.

Certo può essere che in tutte le altre occasioni le persone presenti non avessero voglia di dichiararsi o di esporsi, ma sono soprattutto portata a credere che a loro quanto sto per raccontare anche ora non dica alcunché, e che le lasci del tutto indifferenti. Per loro, semplicemente, non si tratta di poesia.

Era il 1997 e dopo un convegno sulla pace al quale ero stata invitata a Hiroshima, gli organizzatori ci portarono a visitare i templi più famosi di Kyoto.

Eravamo nel grande tempio Sanjusangen do, famoso per le 1001 statue di Bodhisattva che ospita. I Bodhisattva sono i figli dei Buddha, coloro che sono già particolarmente avanzati sul cammino spirituale del Buddismo Mahayana. 10 file di sculture in legno, ognuna di 100 personaggi quasi a grandezza naturale, ognuna con un'espressione diversa, così come sono diversi gli abiti e certi dettagli delle posture. Al centro, 3 volte più grande di tutti loro, Kannon, il Buddha della Compassione.

Stavo osservando e confrontando tra loro alcuni Bodhisattva di fronte a me, quando il monaco che ci accompagnava ci spiegò in inglese che Sanjusangen do in giapponese vuol dire 33. Come mai 33? Ma il monaco proseguì con queste parole: il salone che ospita le statue dei 1001 Bodhisattva è sorretto da 35 colonne. 33 sono gli spazi vuoti tra le colonne:

Capii subito che filosoficamente,
il fatto di dare il nome al tempio
in base al numero degli spazi vuoti,
dunque a ciò che non c'è,
può essere interpretato
come la garanzia più elegante,
squisitamente Zen, di non escludere mai niente,
e nessuno.

Questa esperienza me un attimo di un felice senso di gratitudine, del ciò che si prova che ci tocca nel da specchio, o ci cui da soli, non arrivati. È poesia stupore e me-commozione per bellezza della immagine ecc.): momentanea giudizio critico e nostra



rappresentò per altissima poesia: compiutezza e di tutto identiche a leggendo un testo profondo, o ci fa rivela qualcosa a eravamo ancora un senso di raviglia, la la straordinaria 'cosa' (pensiero, una sorta di sospensione del dunque della

concettualizzazione. Si tratta di poesia quando, dopo lo Stili point (quell'attimo di sospensione che la mente ha dopo aver letto un testo rivelato- rio), si prova la gioia della gratitudine e non la neutralità dell'indifferenza. Fisicamente si possono avvertire anche dei brividi sulla pelle.

In seconda elementare la maestra ci lesse *Rio Bo* di Palazzeschi e mentre la declamava, io divenni per la prima volta consapevole della tristezza della luce elettrica nell'aula, data da quattro bocce di vetro bianco-latte pendenti dal soffitto altissimo. Evidentemente la delicata, lieve nostalgia espressa da Palazzeschi in quei versi brevissimi, mi fece provare un'emozione ancora sconosciuta, qualcosa di simile allo spleen. Fatto sta che da quel momento, i versi di *Rio Bo* indissolubilmente legati alla luce debole delle bocce lattee, risaltano ancora adesso nitidi e simbolici sopra ogni altro vago ricordo di quegli anni.

Calvino si augurava che la scuola riprendesse l'abitudine di far studiare a memoria le poesie agli studenti, perché le poesie che lui stesso aveva appreso a memoria, gli avevano poi tenuto compagnia per tutta la vita. Credo che molti di noi siano d'accordo con lui.

In queste ultime settimane mi è capitato di notare in libreria, che tutte le riedizioni einaudiane di Calvino hanno in copertina una scultura di Melotti. Mi pare un incontro perfetto. Non so se è capitato anche a voi qualche volta al mare, quando il nostro sguardo inquadra di colpo, al largo, una goletta o un brigantino, di provare un tuffo al cuore, una

sorpresa e un'emozione fortissime, che ci fanno desiderare viaggi e avventure, come le provavamo da bambini leggendo Salgari, *Il corsaro nero*, o altri simili testi.

È come se Melotti condividesse con noi quello stesso desiderio irrealizzabile, perché, quando vediamo dal vero, nello spazio di un museo, quelle sue straordinarie sculture fatte di niente, di un paio di assi di rame in bilico, di fili di ferro, di scale sghembe, di cencini con un po' di colore, o di pezzi più grandi di tulle che avvolgono esili inizi di figure geometriche, per qualche magica alchimia che non riusciamo a spiegarci, proviamo quello stesso tuffo al cuore, quella sorpresa e quell'emozione che ci fanno desiderare proprio quei viaggi e quelle avventure della nostra lontanissima infanzia che speravamo di poter vivere da adulti. (Vedi, ad esempio: *I testimoni velati*, di Melotti). Siamo noi quei testimoni di noi stessi, velati, svelati, rivelati?

Ma c'è qualcos'altro da dire a proposito delle poesie imparate a memoria. In inglese e in francese "imparare a memoria" si dice

to learn by heart e *appretiti-par coeur* e per il Buddismo la mente è al cuore, (Il corpo è alla testa - dove ci sono quattro delle cinque porte dei nostri sensi - e la parola è alla gola). Nei loro studi i Lama tibetani hanno l'obbligo di imparare a memoria centinaia di pagine di insegnamenti. Così - mi disse un giorno un Lama - non abbiamo più bisogno di leggere nei libri, leggiamo nella mente, e questo ci insegna a leggere nella mente degli altri.

Evidentemente alle medie il verso del Pascoli «mi ride al cuore (o piange) Severino» deve avermi particolarmente colpito, forse perché non riuscivo a capire come il cuore potesse ridere, o piangere. Non ero nemmeno consapevole di ricordarlo (il solo verso, con il successivo, di tutta la poesia), ma è affiorato di colpo, come per una sua paziente rivalsa, dopo cinquant'anni, quando una quindicina di anni fa ebbi la chiarissima percezione del riso che mi saliva dal cuore.

«il paese ove, andando, ci accompagna I l'azzurra vision di San Marino». Ecco, quell'«azzurra vision» che accompagna il Pascoli deve essere stata per lui la poesia.

Così come per il poeta inglese Housman devono esserlo state «Those blue remembered hills». Paesaggio azzurro e noto, minuscolo sullo sfondo, di una bellezza struggente, come in un quadro del Rinascimento. Proprio perché secondari rispetto alla figura umana in primo piano e dunque meno nitidi e precisi, quei paesaggi non ci stancheremmo mai di fissarli. E forse è il nostro eccessivo desiderio di conoscerli e di restarne avvolti, a renderceli elusivi e sfuggenti. Elusiva e sfuggente è anche la poesia.

Orizzonte dei Perdimenti li definisce Leonardo nei suoi scritti.

Un caro amico, Franco Tagliafierro, che è stato professore di italiano al liceo, che non pratica il Buddismo, dopo che gli avevo raccontato del senso di rivelazione che mi avevano dato quei versi del Pascoli, con un attimo di gioia e di completezza così totali da rappresentare uno dei momenti in assoluto più felici della mia vita, mi disse di avere avuto la stessa, identica esperienza, scendendo in metropolitana, con i versi di d'Annunzio: «Il sole imbionda sì la viva lana I che quasi dalla sabbia non divaria» da *Pastori d'Abruzzo*. Ne fui felice per lui e per me, anche per l'esemplare semplicità dei versi che ci avevano colpiti entrambi così profondamente, perché si trattava allora di un attimo di grazia che potevano sperimentare tutti, qualora ne fosse maturato il momento. Ecco, sì, C'È UNA VIA D'USCITA PER OGNUNO.

Per moltissimi anni, l'estate, quando mi trovavo in vacanza sulle nostre coste o nelle isole, magari senza parere, ma scrutando la superficie dell'acqua, cercavo conferma di quel "violaceo mare" o delle "onde color del vino" di Omero. Non li vidi veramente mai, anche se un paio di volte riuscii a illudermi di averli scorti. Mi apparvero invece evidenti e inconfutabili verso la metà degli anni Novanta, una tarda mattinata di agosto, nel Mare Egeo, su un traghetto che da Rodi mi portava all'isola di Simi, e provai un tuffo al cuore, un attimo di intensa felicità per la tanto attesa e finalmente avvenuta dimostrazione dell'attendibilità di quel particolare colore e della similitudine così appropriata.

In questo momento ricordo anche la delusione che provai visitando per la prima volta il Museo Archeologico di Atene quando ero ancora al liceo. La delusione riguardava me stessa. Ero emozionata all'idea di andare ad Atene e di vedere le statue di quegli dèi ed eroi che avevo imparato a conoscere dagli studi, ma quando me li trovai davanti, non mi dissero quasi niente. Li trovai belli e nient'altro. Non seppi raggiungerli. Nessuna emozione, Loro stavano là, e io mi trovavo al di qua: ci separava un Velo d'indifferenza, quasi di noia.

La stessa reazione sconcertante la ebbi nel 1967, quando tornai per la seconda volta in Grecia, e avevo già più di trent'anni. Ma la terza volta, a metà degli anni Novanta (la stessa del "violaceo mare"), mi bastò vedere nella vetrina di un negozio per turisti la riproduzione di quel mezzo busto di Eracle con indosso (come un cappuccio) la testa con le fauci spalancate del leone sconfitto, per sentire di aver finalmente ritrovato un amico, il caro vecchio compagno di un tempo.

E così l'Auriga di Delfi, coi suoi occhi in pietra dura, bianchi e marroni nel volto verde di bronzo, i disarmanti sorrisi buddisti dei kouroi e delle korai. Zeus, Athena, Hermes, nonché quelle figurine nere o color terra che danzano e interpretano i loro ruoli mitici in cerchio, attorno a piatti, coppe, vasi e crateri, cifre simboliche dell'instinguibile gioia di vivere, impresse su tutte le superfici in ceramica degli oggetti quotidiani di allora. Il Mito non era più solo racconto, la vita l'aveva reso reale. Archetipo ed esperienza. La Vacuità aveva dato vita al mito?

Ho menzionato solo spezzoni di versi, poche parole o immagini, minime come i tasselli di un mosaico, ma sono quelle che, per una ragione o per l'altra, mi hanno regalato le emozioni più autentiche.

La sera di una decina di anni fa, all'ora di punta, mi trovavo schiacciata come una sardina in un vagone della metropolitana qui a Milano. Mi sentivo sudata, a disagio, imbarazzata, e proprio in quella situazione così negativa, ebbi per un attimo la percezione del meraviglioso senso epico dell'esistenza e della mia vita. Un'apertura del cuore, uno spazio interno infinito che abbracciava il mondo e risaliva lontano, lontano nel tempo, diciamo ad Omero. Oh sì - pensai - questo è frutto della capacità di Rinuncia, questa è poesia.

Generare la Rinuncia nel cammino buddista Mahayana significa provare orrore per le sofferenze del Samsara, ma anche per quelle esperienze mondane considerate 'felici', causa di felicità, come potere, successo o ricchezza, perché si tratta sempre di una felicità inaffidabile, spesso di breve durata, che comunque ci illude, ci tiene legati al Samsara stesso (la ruota delle rinascite incontrollate).

Mi accorgo ora di aver menzionato diverse volte in queste prime pagine, Omero e la Grecia, ovvero gli inizi della nostra civiltà. Fu Omero, con i suoi poemi letti alle medie, a farmi provare per la prima volta il desiderio di un'emotività gloriosa, un senso epico dell'esistenza, non riflesso bensì in prima persona, una deflagrazione panica di gioia nei confronti della vita. Secondo gli insegnamenti buddisti, la settima e ultima sofferenza di una rinascita umana è: Non trovare, anche se cerchi, ciò che desideri.

Ci devo aver messo più di mezzo secolo, ma quella sera, in metrò, così come in quel viaggio a Rodi e a Simi, trovai, eccome se trovai, ciò di cui stavo cercando conferma da sempre. E così, anche questo per me è stato poesia. E mi dà persino una mano per riuscire a morire *in pace*.

Nel 1999, in una poesia intitolata *Il primo viaggio*, raccontai il primo viaggio che feci (negli anni Ottanta), dall'aeroporto di Bangalore nel sud

dell'India fino al monastero buddista tibetano di Sera Je a un 150 chilometri di distanza verso ovest, e dove nel 1990 presi i voti di novizia. Questi i versi di chiusura:

Ma eccomi tornata al mio posto nel taxi
su uno dei sedili sfondati
(musica araba a tutto volume
come di costume, e incenso che brucia
davanti alle divinità sul cruscotto),
calamitata al finestrino dallo stupore
dalla meraviglia alla vista di certi termitai
a lato della strada, alti più di un metro,
di terra rossa, gotici e turrati,
ampi ed elaborati, laboriosamente
costruiti, in disarmante somiglianza
con castelli di sabbia più belli
della mia infanzia. E mi sembra di intuire
che proprio in questa analogia
(che ancora mi sa incantare)
ci sia, appena celato, quel magico filo
che è riuscito a creare un rapporto
tra le cose più remote,
tra gli anni più lontani e divisi,
che è riuscito a trasformare
una realtà in un'altra realtà,
intrecciando nella mia vita
il salvifico senso della continuità.

L'idea è la cosa?

Le opere d'arte sono cose del pensiero.

Hannah Arendt

Certuni, già in gioventù, si rendono conto di avere - nascosta nel proprio intimo - un'aspirazione talmente irrealizzabile da risultare infantile e imbarazzante: quella di eliminare la dualità tra il sé e l'altro da sé. Succede in amore. Succede guardando un'opera d'arte che meraviglia e affascina, succede leggendo un testo che dica, con i termini più precisi e autentici possibile, qualcosa di profondamente vero anche per noi, ma che non eravamo ancora riusciti a individuare ed esprimere. Si vorrebbe essere una cosa sola con la persona che si ama. Si vorrebbe entrare in quel quadro, in quel *Déjeuner sur l'herbe* (ad esempio), aver conosciuto, essere amica di quel gruppo di artisti audaci, trasgressivi e vincenti, Si vorrebbe poter entrare nella mente di quello scrittore che sembra leggere e conoscere così bene la nostra.

La nostra idea della 'cosa' ci fa desiderare di essere quella cosa. Molto spesso il destino di queste persone è di divenire artisti, perché «le opere d'arte sono cose del pensiero» e per chi le fa, a volte c'è la meravigliosa illusione di aver finalmente saputo sovrappaffare quella benedetta dualità, toccando con mano - per un attimo - un senso di compiutezza e di gioia assolute. Quale capolavoro, più di *Las Meninas* di Velàzquez, ci garantisce - anche perché ci permette di verificare di persona - che l'idea è la cosa?

Come persona che scrive e non sa dipingere, le opere d'arte che più mi emozionano sono quelle che riesco a 'leggere'. Ne leggo la causa e l'effetto e lo straordinario percorso fatto dall'artista tra i due poli. Proprio Foucault nel suo testo, che non a caso ha il titolo: *Le parole e le cose*, nello straordinario capitolo *Le damigelle d'onore*, ripercorre (come Pollicino) e descrive, punto per punto, con felice e devota

scrupolosità, tutti i percorsi del pensiero che Velázquez ebbe per realizzare quel suo grandioso ordigno pittorico, instaurando con noi tutti - per i secoli dei secoli - una reciprocità speculare che sottrae noi - ma anche lui stesso e gli altri dieci personaggi del dipinto: 11 in tutto, più un cane - «alla piena del tempo e alla deriva dello spazio».

Foucault ricorda che il vecchio Maestro di Velázquez, Pacheco, aveva dato al suo discepolo questo consiglio, quando lavorava nel suo studio di Siviglia: «L'immagine deve uscire dal quadro» e sorrido per quanto letteralmente l'artista lo applicò in *Las Meninas*, ma capovolgendolo.

Siamo noi
nel quadro

a farne
Meninas,
di quel
infantile e
desiderio
'cosa', e
dei
l'ausilio di
Cabala,
mezzi abili,
pensiero, ci
suo studio
ritratto.



che entriamo
e
continuiamo
parte. In *Las*
Velázquez sa
nostro
inattuabile
di essere la
come il Mago
Tarocchi, con
specchi,
geometria,
tutti, del suo
accoglie nel
per farci il

La silhouette del doppio Velázquez in fondo al quadro (come lui vestito di nero e che - sappiamo dalla storia - porta il suo stesso cognome), sotto una parete in ombra, ma stagliata nella forte luce proveniente da una finestra che non vediamo, costringe il nostro sguardo a tornare di continuo sulla grossa porta di legno intagliata

al suo fianco, nella quale risaltano nove file di due quadrati o di tre rettangoli verticali per fila, trasmettendoci la convinzione che in quelle 22 figure geometriche incise (il doppio delle 11 figure umane ritratte nel quadro), stia racchiuso l'enigma del dipinto, quel gioco di specchi (che raddoppiano) e che riesce a calamitare anche noi - come una splendente tela di ragno - nello spazio/tempo supremamente controllato del "gruppo di famiglia" del 1656.

Su quella stessa parete di fondo, in ombra, i volti luminosi di Maria Anna d'Austria e di re Filippo IV, riflessi in uno specchio, sorvegliano la figlia amata (in primo piano, profondamente consapevole e argentea, epicentro del tutto come la luna in cielo), le damigelle di corte, una religiosa, due nobili di corte, due nani e il cane (che tiene gli occhi chiusi in un sonnellino). Le rigide usanze della corte spagnola di quel tempo non avrebbero mai permesso alle Loro Altezze di venire ritratte in compagnia di quelle svariate persone inferiori a loro. Ma i loro volti riflessi e illuminati nello specchio non grande della parete di fondo, ci fanno capire che essi sono presenti, più o meno dove siamo anche noi ora al Prado, di fronte al quadro, a lato del grande specchio che riflette tutta la scena per Velàzquez.

Noi, come i Reali e lo specchio siamo i veri, imperituri, incontestabili giudici del suo capolavoro.

Come tocco di perfezione totale, su quella parete in ombra in fondo allo studio, le copie di Pallade e Aracne di Rubens e di Apollo e Marsia di Jacob Jordaens, a testimonianza che, sempre Velàzquez, volesse farci sapere di avere già sconfitto anche la superbia.

*

Capovolgendo la domanda del titolo, secondo la filosofia buddista, senza mente (senza pensiero) non c'è alcuna cosa.

Da *Una lettera*

...Quest'anno, tra gli auguri di Natale che mi sono arrivati, una busta dagli Stati Uniti era affrancata con un francobollo che mostra il volto giovanile e sorridente di Wilma Rudolph, velocista americana che alle Olimpiadi di Roma, nell'agosto del 1960 vinse tre medaglie d'oro: per i 100 metri, i 200 e la staffetta. Un trionfo assolutamente insuperabile a quell'epoca. Io quell'anno mi trovavo negli Stati Uniti e lavoravo come fotografa. In settembre la rivista *La settimana Incom* mi commissionò un servizio su Wilma Rudolph appena reduce dall'Italia e dalle sue vittorie. L'andai a trovare nella sua città, a Nashville nel Tennessee, dopo essermi accordata con il suo famoso allenatore, Ed Tempie, che venne all'aeroporto a ricevermi. Tempie pensava che avrei voluto stare in un albergo in città, ma dato che l'Università per neri (allora non usava ancora il termine "afro-americani"), dove lavorava Tempie e nel cui campus viveva Wilma, era in periferia, per risparmiarmi tempo e denaro, gli dissi che

preferivo trovare alloggio in un albergo vicino all'università. Capii subito che la mia scelta l'aveva messo a disagio perché, scrollando il capo, mi rispose che non sapeva se ciò sarebbe stato possibile. Infatti, un albergo vicino all'università voleva dire "un albergo nel quartiere nero", dunque un albergo frequentato esclusivamente da gente di colore.



Nel primo albergo che provammo mi risposero che non accettavano bianchi, nel secondo, l'impiegato al bureau fece venire la direttrice che mi disse che potevo restare se "mi comportavo bene". In altre

parole: se non ero una puttana venuta lì per trovarsi dei clienti neri.

Andò tutto liscio e quella sera a cena, ospite di Tempie e di sua moglie a casa loro, li conquistai involontariamente, senza calcoli da parte mia, quando alla domanda di Ed su come gli italiani considerassero i neri, gli avevo risposto che gli italiani li ammiravano perché erano i migliori atleti e jazzisti americani. Il volto di Tempie ebbe un'espressione sbalordita: non aveva mai pensato alla propria razza in questi termini! O meglio: gli Stati Uniti gli avevano sempre impedito di pensare alla sua razza in questi termini...

La mattina seguente andai al campus a conoscere Wilma e restai con lei, parlandole e seguendola ovunque, per tutta la giornata. Ne ebbi una rivelazione dolorosa e impensabile. A diciotto anni, dopo i suoi trionfi, Wilma era una persona totalmente svuotata, senza più motivazioni o ragioni di vita. Mai più avrebbe potuto eguagliare le sue vittorie romane! Che senso aveva allora continuare a correre? Eppure correre era la sola cosa che sapesse fare. Aveva cominciato ad allenarsi per le Olimpiadi di Roma a dodici anni, abbandonando tutto il resto: famiglia, amici, divertimenti, vita e studi in comune. Da allora non aveva più rapporti con il mondo "reale", conosceva solo le piste, gli allenamenti e i suoi tempi di gara. Non le era stato affiancato uno psicologo o un esperto per aiutarla a prendere consapevolezza di ciò che stava facendo, di dove stesse andando a parare. Tali aiuti psicologici sarebbero venuti solo più tardi negli anni, forse proprio a causa dei guasti irrimediabili subiti da un certo numero di atleti. Wilma aveva anche un tic nervoso che non poteva essere più rivelatore: sbadigliava in continuazione.

Questa triste esperienza mi aprì gli occhi su una condizione di sacrifici e di alienazione di certi grandi atleti alla quale non avevo mai pensato e della quale non avevo la più pallida idea. Scioccata da ciò, prima di tornare a New York, passai da Washington D.C. per accordarmi con Gina Raccah, la giornalista che avrebbe scritto l'articolo. Ciò che le raccontai e le foto che vide la convinsero della gravità della condizione psicologica di Wilma e decidemmo di comune accordo che questo sarebbe stato il taglio del nostro reportage.

Quando ricevemmo il numero della *Settimana Incom* con il nostro servizio un paio di settimane più tardi, ogni frase, ogni immagine che potessero avvalorare tale condizione della Rudolph, erano state tolte. Tutto il nostro lavoro era stato purgato e stravolto e Wilma Rudolph appariva come un'eroina, una Cenerentola felice e vincente.

Questa non fu la sola ragione per cui abbandonai il giornalismo, ma certo ebbe un suo peso nella mia decisione. Se vogliamo analizzare i comportamenti di tutte le persone coinvolte in questa contorta e disperante vicenda, perché sotto pressione e in qualche modo ricattate dal razzismo e dal segregazionismo del sud degli Stati Uniti nel 1960, ognuno indistintamente ha le sue "colpe". Colpe assolutamente umane, ma colpe. L'incoscienza e l'ambizione di Tempie e della Rudolph nel loro desiderio di uscire dal ghetto, primeggiando e guadagnando una barca di soldi. Il compiacimento dell'impiegato del primo albergo nel vendicarsi, dicendomi proprio la stessa frase che solitamente i bianchi dicevano ai neri. La malevolenza o la malizia della direttrice del secondo albergo nell'insinuare che fossi una prostituta. Per non parlare dell'ipocrisia della rivista italiana che nega la "realtà" per non perdere lettori ecc. ecc. Ma il peggio è che Wilma Rudolph, la vera vittima, morì alcolista a soli cinquant'anni...

Che senso ha rileggere Costa?*

Dal 1970 al '79 vissi con Adriano Spatola in una casa della famiglia del poeta Corrado Costa a Mulino di Bazzano, in provincia di Parma. Adriano aveva già avviato dagli anni Sessanta, a Torino, una piccola casa editrice (Geiger) con i suoi due fratelli, Maurizio e Tiziano, ma la scelta che facemmo entrambi di lasciare Roma (dove tutti gli intellettuali di nostra conoscenza sembravano ormai occuparsi esclusivamente di politica e non più di poesia), con lo scopo di fondare un rivista sperimentale, Tarn Tarn, e di pubblicare libri di poesia, ebbe un successo insperato che è stato ricordato negli anni Duemila da due libri sull'argomento: *Al miglior mugnaio. Adriano Spatola e i poeti di Mulino di Bazzano*, (Diabasis, Reggio Emilia 2008) di Eugenio Gazzola, nonché da *La repubblica dei poeti*. Gli anni del Mulino di Bazzano, a cura di Daniela Rossi ed Enzo Minarelli (Campa- notto, Udine 2010), nonché da un convegno tenutosi a Bazzano nel 2008, e da un incontro all'Università di Bologna con Minarelli relatore nel 2008.

Io stessa scrissi un lungo capitolo sugli anni di Mulino di Bazzano in un mio saggio-libro-di-memorie dal titolo *Esoterico biliardo* (Archinto, Milano 2001), ma, pur avendone parlato in diverse occasioni, non ho ancora mai scritto della poesia di Spatola o di quella di Costa, coi quali formai il nucleo iniziale di quella Repubblica dei poeti nella decina d'anni che abbiamo tutti vissuto al Mulino, collaborando con altri poeti e artisti europei, americani e giapponesi con uno spirito meravigliosamente aperto, costruttivo, internazionale e mai competitivo. Lo voglio fare ora e inizio da Corrado perché la sua poesia - essendo ironica e umoristica - mi è più affine di quella di Spatola, che invece sembra volersi sempre nascondere o celare dietro i suoi versi enigmatici, così come nella realtà non ha mai permesso ad alcuno di avvicinarlo tanto da potergli essere d'aiuto riguardo una profonda ferita psicologica che lui stesso fingeva, o si illudeva di non avere.

Per rispondere all'interrogativo, *Che senso ha rileggere Costa?*, che dà il titolo a questo incontro del 2 dicembre 2011 con Aldo Tagliaferri, Giuseppe Caliceti e la sottoscritta, alla Biblioteca Pannizzi di Reggio Emilia, prenderei in prestito da Max Jacob questa sua ironica e sconsigliata dichiarazione: «essere all'avanguardia vuol dire stare seduto su una sedia scomoda e aspettare gli altri».

Corrado ne era assolutamente consapevole, quando in *Storia di una storia non scritta*, del 1974, asserisce: «ho rivelato a qualcuno la storia non-scritta, che avrebbe dovuto rivelarsi da sola, in seguito, con gli anni, molti anni dopo».

Lo conferma da parte sua Nanni Balestrini nel poema-prefazione a *The Complete Films* (a cura di Eugenio Gazzola e Daniela Rossi, Le Lettere, Firenze, 2007): «l'ironia la giocosità I la freschezza della sua personalità ! la sua grandezza ! la valutazione viene poi nel tempo», nonché Marco Berisso nella nota a *Pseudobaudelaire* (riedito a sua cura per Zona, Rapallo 2003), che l'antologia critica di *The Complete Films* riporta: «La funzione di *Pseudobaudelaire* è stata dunque quella di immagazzinare questi segni per la "memoria", in attesa di un "tempo successivo" in cui si sarebbero rianimati per dare "vita a una realtà testuale". TI passaggio dalla "realtà standardizzata" alla "realtà testuale" è dunque quasi un processo di decantazione (o uno di quei processi alchemici tanto cari a Costa) che necessita di tempo e memoria, ovvero di allontanamento (anche fisico) e presenza costante».

Prima di esaminare in dettaglio alcuni suoi testi, desidero riferire due aneddoti fondamentali che lo riguardano: il primo, citato da Aldo Tagliaferri nella sua introduzione a *Cose che sono parole che restano* (la prima antologia su Costa, curata da Tagliaferri, e pubblicata da Diabasis, Reggio Emilia nel 1995), poi ripresa in *The Complete Films*: «È significativa una notazione autobiografica, in un quaderno ora custodito presso il Fondo Costa, dove l'esperienza artistica viene considerata sostitutiva della realtà: "per tutta la mia infanzia e adolescenza la mia realtà è stata il racconto cinematografico e il romanzo. Conoscevo meglio Alio- scia Karamazov del mio compagno di banco [...]. La mia passione era ascoltare dalla voce di mia madre il racconto del film che avevamo appena visto"».

Come per molti altri artisti, la noia, la monotonia del quotidiano, la banalità di certe convenzioni delle nostre esistenze facevano orrore a Costa, fin da bambino. Egli si scelse subito un involucro, una difesa, nello spesso bozzolo di seta dell'arte nel quale si avvolgeva come un baco, optando poi sempre per una interminabile serie di piccole fughe continue su una MG rossa, una Porsche e una Mercedes (in quest'ordine), quando, da adulto, poté permettersi le ali.

In questa luce possiamo considerare il lungo poemetto, *Il fiume*, del 1987 come metafora della vita che scorre senza mai fermarsi, e *Uno si indica all'altro* del '72: «ma qui abitare dove tutto è stato preso / non è comodo o allegro come nell'uva / gli acini / allegramente o il tic tic / all'interno delle zucchine vuote o il falco / nelle piume» - come luogo dove tutto è immobile e protetto.

In questi due estremi e contrari, il fiume che continua a scorrere e l'acino nell'uva (o i semi delle zucchine e il falco nelle piume) che restano fissi

nel loro involucro (buccia o piuma che sia), ritroviamo un assioma alla base di quasi tutto il lavoro poetico di Corrado. Ciò che resta immobile è solo ciò che è stato alchemicamente trasmutato (de-cantato) in poesia, pittura, scultura, in arte insomma, e che resiste al tempo.

E molti suoi testi ci fanno capire come il concetto di 'tempo' gli desse continuamente da pensare.

Corrado si vantava di una sola prodezza della sua gioventù: quella di saper prendere i pesci dell'Enza con le mani, e sosteneva di essere ancora in grado di farlo. (L'Enza è il fiume che scorre di fronte alla casa di sua madre, Maria Viappiani, in campagna, in una corte di Mulino di Bazzano, dove lui era nato, dove tornava molto spesso, e dove abitammo anche Spatola e io negli anni Settanta).

Non lo vidi mai con le gambe a mollo nel fiume basso d'estate, che scrutava buche e anfratti tra le pietre del fondo. Ma questa sua poesia potrebbe essere l'elaborazione del processo mentale con cui in passato, avvistata la trota o la tinca, egli tuffava la mano nell'acqua, con la convinzione che il pesce non potesse scappare (perché fermo, fisso in un'acqua trasparente ma divenuta solida), e fosse dunque già suo:

Appena dentro il complemento di luogo

passa vicino al margine
vicino a un pesce dentro la bottiglia
il fiume passa
il pesce è fermo
solidamente trattenuto in disparte al margine dell'acqua segna
con il capo l'orlo esterno del fiume

Mi sono anche spesso soffermata sull'analogia tra la sua poesia e questa destrezza del saper pescare i pesci con le mani. Per la pazienza, la concentrazione preliminare, l'estrema cautela nella fase dell'imboscata, la decisione di fulminea sveltezza e il guizzo sicuro e finale della mano che l'impresa richiedeva per avere successo. E non posso non vederne le affinità, come se la sua poesia fosse intessuta della stessa sostanza. Questo testo e altri da *Le nostre posizioni* hanno titoli simili che riguardano il complemento di luogo, mentre una intera sezione ha nel titolo il «complemento di tempo».

E così non si può fare a meno di notare quel verbo "segna" («Il pesce nella bottiglia segna con il capo l'orlo del fiume») che è lo stesso delle lancette degli orologi che segnano il tempo. Il titolo di un'altra sezione di *Le nostre posizioni*, la terza, è : **Risposta: una bicicletta ferma**. Conosco il retroscena di questo titolo perché me lo svelò lo stesso Corrado. Mentre stava ancora lavorando a *Le nostre posizioni*, Corrado andò a Roma per trovare Emilio Villa, mostrargli il dattiloscritto e avere il suo parere.

«Una bicicletta ferma» è la definizione lapidaria che Emilio diede e che deliziò Corrado, perché ovviamente (e forse inconsapevolmente), così dicendo, Emilio confermava il suo pensiero di una poesia che resti «ferma». Certo non come una bicicletta appoggiata a un muro, piuttosto in quel magico equilibrio del *sur-place*, con la ruota frontale messa di traverso e il ciclista che preme quasi inavvertitamente sui pedali: un millimetro avanti, uno indietro.

Da parte sua, questo equilibrio così audace e funambolico, mi fa pensare per associazione anche ai due piatti della bilancia; quella che tiene in mano la Giustizia (Corrado era avvocato) e la sensazione che molti suoi testi danno: quella di mettere un peso su un piatto e di metterne un altro subito dopo - e di diversa natura - sull'altro... operazione sempre calcolata al millimetro, per ottenere un bilanciamento magico e di compiutezza assoluta come in *I due passanti*.

In un suo saggio dell'84, *Non c'è tempo per i colori*, scritto dopo un esperimento da lui fatto con i bambini di una scuola elementare di Reggio Emilia, e ripreso nell'antologia, *Cose che sono parole che restano*, Corrado (grande conoscitore dell'arte e della filosofia orientali), parla «di tempo ciclico, opposto a tempo lineare. Una ruota del tempo anziché una freccia» o una spirale, imprescindibile per accettare la legge di causa/effetto del Karma, e dunque anche sempre visibile, come scultura, sul tetto di ogni tempio buddista, raffigurato appunto come «"Ruota del tempo" affiancata da un cervo maschio alla destra e un cervo femmina alla sinistra».

In *Le nostre posizioni* vi sono cinque brevi poesie che hanno per tema la ruota quale simbolo del tempo. Quattro di queste portano lo stesso titolo: *Come iniziare un poema politico di 30.000 versi*, e corrispondono ad altrettante variazioni indicate con a), b), c), d), di cui riporto la prima:

a) questo immobile perno
che sta immobile
dove porta la ruota.

In ognuno di questi testi mi pare esplicito il sottinteso gioco di parole tra 'rivoluzione' intesa come movimento di un corpo intorno a un asse, e 'rivoluzione' quale violento e profondo rivolgimento dell'ordine politico-sociale.

La quinta poesia di Corrado sul tempo quale ruota, porta il titolo: *Accoglienze festose per l'ospite assente* ed è dedicata a Emilio Villa. 'Festoso' è un aggettivo che Corrado prediligeva. Mentre lo scrivo, anche adesso mi torna all'orecchio l'intonazione che egli sapeva dargli, pronunciandolo, intonazione che trasmetteva all'interlocutore quanto per lui 'festoso' significasse anche 'perfetto', 'completo', 'non plus ultra',

fosse insomma pervaso di tutta la sua aspirazione alla felicità.
(Accidenti, perché riusciamo ad averne così poca nella vita?)

Accoglienze festose per l'ospite assente

in fondo a questo cerchio
sei a tavola oppure sei seduto
sotto l'albero del pepe rosso
attorno a me ci sono Adriano e Giulia
Niccolai
dentro questa distanza devi tornare presto
il punto più alto della ruota
è quello che corre più veloce.

Interpretando questo testo, sarà il caso ricordare che, se Emilio definì la poesia di Corrado «una bicicletta ferma», i testi di Villa hanno invece sempre un ritmo veloce, a strappo, come se vi praticasse un continuo cambio di marcia, una 'doppietta', come si diceva un tempo in gergo automobilistico, che permette (o permetteva) di mantenere una velocità sostenuta anche in curva. Così anche «Il punto più alto della ruota I è quello che corre più veloce» potrebbe essere sia un omaggio alla dinamicità della poesia di Villa, sia un tributo all'"altezza" dell'amico-maestro, che ha precorso e anticipato in poesia le sperimentazioni della neoavanguardia degli anni Sessanta.

Mi è già capitato di definire la poesia di Costa «caleidoscopica», per via delle frequenti interconnessioni tra molti suoi testi, che sembrano mutare leggermente e trasformarsi l'uno nell'altro, come in un caleidoscopio, a ogni rotazione, variano i disegni dei vetri colorati che si spostano al suo fondo. Ed è identico il gioioso senso di meraviglia che ci trasmettono i luminosi e continuamente nuovi mandala dei caleidoscopi, come anche le concatenazioni dei suoi testi, che per una frazione di secondo ci regalano felicità e un impagabile senso di compiutezza. Lo stupore e la meraviglia che possiamo aver provato da bambini, difficilmente riusciamo a ottenerli da adulti. Nel ricordo della sua passione per l'ascolto della voce della madre che racconta il film che avevano appena visto, Corrado, nella sua poesia, si impegna a ricreare il 'meraviglioso', partendo dalle cose più ovvie e banali, perché lo rivive come l'emozione più compiuta e felice che si possa provare al mondo. *E* lui stesso ritrova quella gioia della meraviglia per il piacere di elargirla agli altri con i suoi versi 'sospesi' che ci lasciano attoniti e stupiti. *Ciò che* lo affascina maggiormente e che riesce a ricreare in maniera straordinaria, è un senso di magia. Questo lo dimostrano *le poesie*, nonché una sua dichiarazione, dopo aver studiato gli *atti del* processo a Giovanna d'Arco, nella quale sostiene che *dalle* domande che i giudici fanno alla

santa, se ne deduce *perfettamente* che venga processata per magia, non per eresia (vedi *il dramma Santa Giovanna Demonomaniaca*, al § 2:1 giudici, nell'*antologia The Complete Films*).

Ma non dimentichiamo che i vetrini colorati del caleidoscopio possono spostarsi e mutare disegno con tale facilità e naturalezza, solo in quanto programmati su una griglia geometrica inflessibile. E qui ha perfettamente ragione Milli Graffi quando sostiene in un suo saggio, *Il fermo di poesia* di Corrado Costa (il verri n. 25, maggio 2004, poi ripreso nell'*antologia The Complete Films*) che egli scriveva «indagando sul mezzo linguistico, sulla natura della lingua, e perciò su quelle particolarissime qualità che Saussure ci aveva insegnato a chiamare arbitrarietà del segno, autonomia ecc.[...] e che avesse messo le mani su un



materiale immenso, dotato di infinite possibilità e di ricchezze straordinarie». Prima di riportare un suo testo esemplare nel chiarire il concetto di *significante/significato*, trasformandolo in pura poesia, vorrei notare come potesse essere proprio questa la ragione per cui il nostro subconscio, anche di fronte ai suoi testi più funambolici e paradossali, abbia spesso la sensazione di trovarsi su un terreno familiare seppur dissimulato in rebus, anche se non ha ancora preso piena coscienza di «arbitrarietà, autonomia ecc».

Collocazione dei nomi

se si scrive

lepre

non è detto se si scrive lepre che sarà una lepre

che correrà sull'erba

non è detto che ci sarà dell'erba se si scrive
erba erba erba erba erba erba erba

Vorrei ora citare un ultimo testo che apre una sorta di interminabile possibilità di interpretazioni - tra cui la prima che mi viene in mente è appunto il 'tempo' - ma cercherò di indicarne anche altre con l'aiuto di ciò che Costa stesso ha scritto in diversi saggi sul proprio lavoro, anche se poi si è spesso contraddetto, per non permetterci mai di limitarlo e inscatolarlo
con una semplice etichetta:

Conversazione da solo

ci sono delle cose che sono

di fronte a questa pagina aperta

collegate ad altre che sono dietro le spalle

ci sono delle cose di fronte a questa pagina aperta

che sono collegate

alle cose che mancano

le cose come le cose

al centro c'è il tuo posto

al tuo posto non c'è nessuno

Le cose di fronte a questa pagina (futuro), collegate ad altre che sono dietro le spalle (passato), al centro c'è il tuo posto (presente), al tuo posto non c'è nessuno (enigma). Corrado in *Lettera all'editore a proposito della seconda edizione di «Pseudobaudelaire»* (Scheiwiller, Milano 1986): «Per il poeta non c'è nessuna biografia - a tutela della sua immagine. La società ha fissato una soglia, un limite che serve solo a entrare e dal quale il poeta vuole solo uscire. Non si vuole spostare la parola oltre il limite del presente. Non si vuole futuro, per dimenticare ciò che volevamo in passato».

Ma soprattutto: «A chi mi chiedesse che dimensioni ci sono sopra sotto a destra a sinistra del territorio dell'immagine, risponderei una poesia-schermo, che mette in primo piano l'immagine, e più l'immagine viene avanti, più si spalanca il territorio alle sue spalle (un fotogramma di Eisenstein o, ancora meno, di un film western). Si capisce così che il poeta ha più cose da dire di quante non ne stia raccontando».

Dunque l'enigma di «al tuo posto non ce nessuno» può riferirsi al rifiuto di una biografia, a questo presente «non si vuole spostare la parola oltre» e poiché il presente non esiste in quanto è già passato nell'attimo in cui lo

pensiamo, non c'è nemmeno colui che lo sta pensando. Ma vorrei azzardare una terza possibilità, legata all'assenza di tempo, di cui ho parlato più sopra. Molti di noi hanno letto *Guerra e pace* da ragazzi, restandone abbagliati e affascinati, senza veramente capirne il perché. Lo avremmo capito probabilmente verso i trent'anni o i quaranta, se l'avessimo ripreso in mano e se avessimo noi stessi avuto l'ambizione o il gran desiderio o la necessità di esprimerci. Comunque, il medesimo fenomeno può essere capitato ad altri, anche con altri classici. Cito *Guerra e Pace* perché a me è successo proprio con quello. A trenta o a quaranta ci rendiamo conto che quando Tolstoy parla di un uomo, diventa quell'uomo, quando parla di un cavallo, diventa quel cavallo, un fiore, quel fiore, una battaglia, quella battaglia ecc. Si tratta di una immedesimazione talmente aderente e costante da lasciarci sbalorditi. Questa smania, questa sorta di ossessione di riuscire a trasformarsi, a trasmutarsi e a divenire ogni cosa è tipica di chi scrive, e Corrado, anche con il suo eclettismo (poeta, saggista, uomo di teatro, gran dicitore, avvocato, caricaturista e pittore), ne è un chiaro esempio, per non parlare anche di ciò che egli scrive. Cito un testo del grande Kalu Rinpoche (Lama tibetano):

Viviamo nell'illusione e nell'apparenza delle cose.
C'è una Realtà. Noi siamo quella Realtà.
Quando lo comprendiamo, vediamo che siamo niente.
Ed essendo niente, siamo tutte le cose.
Ecco tutto.

"Essere niente" non è solo un enigmatico modo di dire, bensì il frutto di una effettiva, profonda Rinuncia e di un lungo e difficile cammino spirituale. È quasi inevitabile che nei suoi vasti studi Zen, Corrado ne sia venuto a conoscenza, e ne avesse perfettamente compreso il significato...



E che dire di questo "aforisma" di Manganelli: «Io adoro chi sa veramente non esistere, amore».

E così arriviamo finalmente al secondo episodio importante (per capire Corrado), che avevo annunciato già alla prima pagina di questo testo (e che all'inizio pensavo anche di riferire subito), senonché il discorso del 'tempo' mi ha preso la mano e mi trovo pronta solo ora. Nel corso di una conversazione, come sempre nella nostra cucina di Mulino di Bazzano, Corrado sostenne una volta che, secondo lui, la Grecia ci aveva lasciato due metafore sull'arte: quella del grappolo d'uva dipinto da Zeusi di Eraclea che un uccello vero tentò di beccare, e Narciso che si specchia nell'acqua. Naturalismo (iperrealismo) e riflesso. Ma un riflesso che è anche riflessione (vedere in trasparenza) e non solo compiacimento di sé.

Dalla sua *Lettera all'editore* (1986): «Se la poesia contemporanea ha qualche punto di partenza, non ha ancora qualche punto d'arrivo. E qui che mi distinguo dai poeti "arrivati". Non si è stati chiamati a innalzare un edificio, ma "a vedere in trasparenza - cito da Wittgenstein - davanti a sé le fondamenta degli edifici possibili"». Abbiamo già detto che molti testi di Costa sono connessi tra loro, spesso però le loro stratificazioni li rimandano anche a poesie altrui e chi li legge, tentando di capire "cosa ci sia dietro", dietro i rebus che Costa ci propone di volta in volta, non può non mettersi a fare l'investigatore, il che è poi quel che Corrado pretende dai suoi lettori. Come detective, anche se non si può più avere la certezza assoluta che le proprie intuizioni siano corrette (perché non possiamo più chiedere conferma a lui), mi pare ragionevole raccontare i passaggi che abbiamo fatto per arrivare a una determinata conclusione, se questa ci appare plausibile, e anzi, sembra aggiungere anche qualcosa al valore della poesia stessa. Così facendo, mostriamo anche come si possa leggere Costa "attivamente". Cerchiamo dunque di "vedere in trasparenza" alcuni suoi testi:

Fare la foglia

se restassero in terra nei campi
 esposte alle stagioni o se fossero gettate
 in aria disposte a seconda della disposizione
 del vento o collocate a seconda
 della collocazione
 della luna
 se n
 t nn c d ss r
 1 v c l

e i

au u o a e e o

e o a i

Riunendo tra loro le consonanti dei primi tre versi (sotto «della luna») e le vocali degli ultimi tre, avremo:

se in

autunno cadessero

le vocali

Quel *fare* del 'fare la foglia' del titolo ci rimanda a 'fare il soldato' e le vocali che cascano in autunno, alla famosa poesia di Ungaretti:

Soldati

Si sta come

d'autunno

sugli alberi

le foglie

Tutto ciò ci fa rileggere in modo nuovo quest'altra poesia di Corrado che è sempre una delle più citate dai critici perché una delle più enigmatiche. Ne cito solo l'inizio:

Come se non lo sapessero

per parlare p. es. di

foglie

cominciano a non parlare di

foglie

parlano p. es. di

colori

O quest'altra, del 1973 (compresa nella strenna di Marion Baruch intitolata *O tempora..*).

Vocali

A nera, E cenere

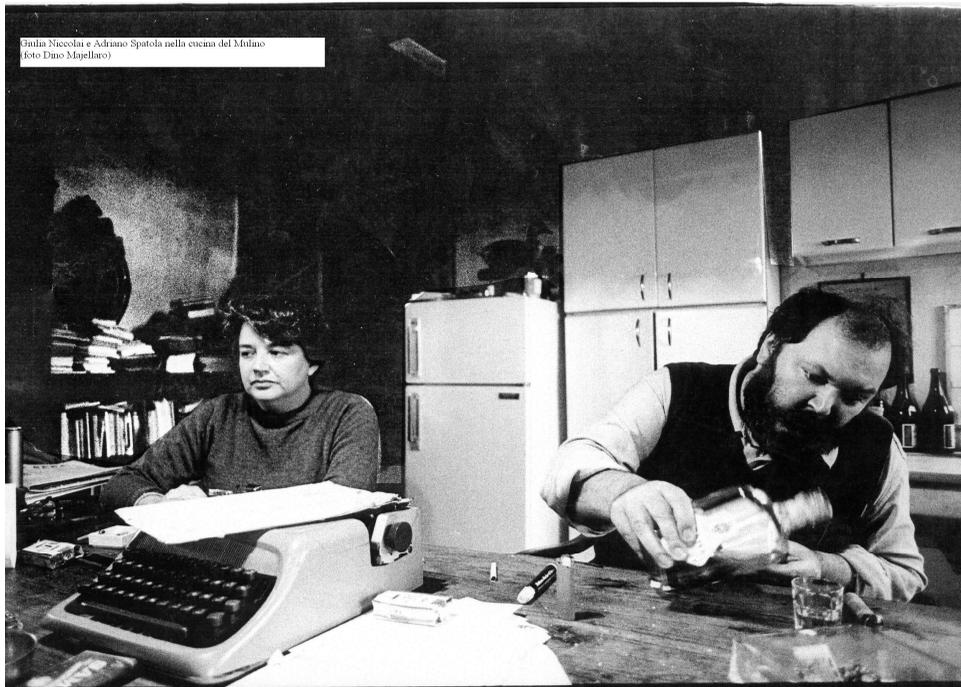
Venti anni dopo - 2008

Più passa il tempo (ma in realtà quel che voglio dire è) più invecchio, più penso a quegli undici anni passati con Adriano dal '68 al '79 (benché fossero 'anni di piombo'), come ad anni della giovinezza, della nostra giovinezza: mia, sua e di tutti gli amici che frequentavamo. Ciò che è rimasto infatti è il ricordo dell'allegria, della convivialità, della facilità di tutto, del non-calcolo, della non-speculazione. Le cose succedevano spontaneamente, felicemente, per aggregazione, arrivavano in casa e non dovevi darti da fare per cercarle. La vita non pesava. A Mulino di Bazzano, isolati in Val D'Enza, all'inizio dell'Appennino, in provincia di Parma, non avevamo nemmeno il telefono, ma ci sentivamo "al centro del mondo". Credevamo nella poesia e in quello che stavamo facendo. Dopo la chiusura di *Quindici* nel '69, Adriano si sentì ancora più investito del compito di portare avanti il "filo rosso" della neo-avanguardia che, dopo poco più di un decennio di dirompente vitalità, correva il rischio di dissolversi e scomparire nella noia di centinaia di epigoni. Ciò che Adriano ha sempre aborrito è la convenzionalità. Con lui ci si divertiva sempre perché non appena ne aveva sentore, era disposto a qualsiasi cosa - carte false, sfuriate, sbronze, spostamenti - pur di sfuggire al fantasma di una banale ripetitività. Adriano ha contato molto nel sollecitare le risorse intellettuali di quanti lo hanno conosciuto e frequentato. Nella vita il suo ruolo era di leader o di 'comico' (vedi la poesia fonetica e le performance). Alla poesia lineare - che non leggeva mai in pubblico ma solo agli amici - delega, in maniera cifrata la sua sofferenza o debolezza. TROBAR CLUS? La sua passione per i poeti provenzali e la loro scrittura complicata ed ermetica, con metafore di difficile soluzione? Sue tipiche figure retoriche: l'iterazione o la ripetizione di versi (uguali, nel primo caso, o leggermente cambiati man mano).

La scorsa estate parlavo di lui con William Xerra e William ricordò come un giorno Adriano gli fosse capitato nello studio, a Piacenza, inaspettato, proveniente da Bologna e diretto a Milano, dove doveva portare a una mostra delle opere di poesia concreta. Le opere non le aveva ancora fatte. Le fece da lui, "strada facendo" e

ripartì subito dopo. Riconobbi in questo episodio il suo piacere delle "sfide", per dimostrare che se la sarebbe sempre cavata, anche all'ultimo momento, "per il rotto della cuffia".

Allora, dopo il Sessantotto, in città come Roma, Milano o Bologna, nessuno sembrava più occuparsi di poesia, solo la politica interessava, e sarebbe stato un suicidio iniziare proprio in quei centri e in quel momento, una nuova rivista sperimentale. Così decidemmo di "uscire dal mondo", il vecchio amico di Adriano, Corrado Costa, avvocato e poeta lui stesso, ci offrì in



Giulio Niccoli e Adriano Spatola nella cucina del Mulino
(foto Dino Magliaro)

affitto una casa contadina nella corte della sua famiglia, e così ebbe inizio l'avventura di noi tutti a Mulino di Bazzano.

Proprio nell'anno, in cui cadeva il ventesimo anniversario della morte di Adriano, sono usciti due libri che lo riguardano: *The Position of Things: Collected Poems 1961-1992*, un'antologia delle sue poesie lineari in italiano e in inglese, tradotte da Paul Vangelisti, con una postfazione di Beppe Cavatorta, per le edizioni americane Green Integer, e *Al miglior mugnaio. Adriano Spatola e i poeti del Mulino di Bazzano* di Eugenio Gazzola, per le Edizioni Diabasis. E, dato che le strade di Adriano e Corrado (che è mancato nel '91), si sono così spesso incrociate quando erano in vita, essendo uscita

contemporaneamente anche l'antologia di testi di Costa: *The Complete Films (Poesia Prosa Performance)*, a cura di Eugenio Gazzola e Daniela Rossi per Le Lettere, sono felice che quella tradizione continui.

Comunque, prima di iniziare questo mio scritto, ho voluto rileggere certi testi di Adriano dai *Collected Poems*, iniziando con la plaquette *Majakovskiiiiiij* del 1971, dedicata al figlio Riccardo, che allora doveva avere cinque anni. Per prima cosa, il nome del poeta rivoluzionario Majakovskij, con quelle sette "i" che visivamente ricordano le assicelle di una palizzata di legno nel biancore di neve della copertina, della pagina o della campagna invernale russa. Il titolo è anche una poesia concreta: il servirsi di una tecnica che coinvolga simultaneamente i sensi della vista e dell'udito (con quelle "i" ripetute che diventano anche un urlo, simbolico della poesia e della vita del grande poeta russo). Se notiamo anche che l'ultimo poemetto della raccolta è *Il poema Stalin*, non possiamo non constatare il richiamo ideologico di tutta la plaquette. Ma ora, 40 anni dopo, con il mondo che nel frattempo è così radicalmente cambiato, sono riuscita a leggere i testi senza lasciarmi troppo influenzare da connessioni politiche dirette. Li ho letti piuttosto concentrandomi sul tipo di energia che mi trasmettono, e li ho anche capiti in maniera nuova, forse più libera.

E così che *Il poema Stalin* in realtà non è un poema stalinista, esprime piuttosto la nostalgia di ciò che Stalin rappresentò per Adriano ai tempi della sua infanzia: la speranza di una vita per molti più giusta. E la fatalità della vita e del destino di Majakovskij, un personaggio verso il quale non può non aver provato i- dentificazione. (D'ora in avanti citerò il testo con una semplice M.)

Quanto ho appena scritto, mi riporta infatti alla sua giovanile raccolta di poesie: *L'ebreo negro*, uscito da Scheiwiller quando Adriano aveva 25 anni. La plaquette è composta da 7 poemetti che trasmettono quasi tutti il suo orrore per le ingiustizie di questo mondo, per i perseguitati (come manifesta chiaramente anche il titolo), per le follie della scienza (vedi l'atomica), nonché il suo profondo disagio e la sua sofferenza nel rendersi conto di appartenere storicamente, geograficamente, all'occidente capitalistico dei privilegiati (dunque a coloro che semmai perseguitano), non ai perseguitati. C'è anche orrore per la propria incapacità di perseguire con coerenza queste idee fino in fondo? A

questo proposito vorrei ricordare i versi di chiusura esemplari e fortissimi di tre poemetti dell' *'Ebreo negro*. Da *Il boomerang*, p.70 nell'antologia americana (con testo italiano a fronte) «cristo! voglio proprio vederli galleggiare, sull'acqua anguilliforme di piscina: sputi carogne: mentre mi si spezza». O, in *Sterilità in metamorfosi*, p. 80: «io siedo sopra me stesso rosea medusa che brucia la mia libertà». In chiusura a *L'ora dell'aperitivo*, p.112: «io tutto così messo per traverso, una ragione sopra l'altra e in mezzo 'deciditi, decidi'». Scelti così i versi, ci si può chiedere cosa ci sia di criptico nella sua poesia. Tutto risulta assolutamente lampante. Ma si tratta della sua sintassi, del verso fortemente ritmato, a volte, dell'abolizione di verbi attivi, delle ripetizioni, delle iterazioni e delle accumulazioni che tendono a formare una sorta di ipnotico tappeto di parole d'incantamento e distolgono dalla comprensione.

Per spiegarmi meglio, racconterò questo aneddoto che risale alla metà degli anni Settanta. Eravamo stati allo studio del pittore Giovanni d'Agostino a Santa Maria Codifiume (Ferrara), ed eravamo rimasti molto colpiti dalla bellezza dei suoi quadri più recenti in cera. Un singolo oggetto, in questo caso un fragilissimo petalo di papavero, che cade dall'alto (e non è in alcun modo sgualcito), bloccato, per sempre fissato in uno spessore di vari centimetri di cera levigatissima che ricoprono l'intera superficie in legno incorniciato del quadro, 2 m. x 3. Per Giovanni, lo scopo di questa sua certosina operazione era quello di fissare l'oggetto per contrapporlo all'ovvio, per rendere visibile con semplicità e assoluto distacco ciò che altrimenti sfuggiva anche a lui stesso. L'effetto è quello di un assoluto presente Zen, di eleganza, purezza e rigore straordinari, dunque privo di qualsiasi ombra superflua o sentimentale. Tornati a casa, Adriano scrisse subito, a caldo, questo testo dedicandolo a Giovanni d'Agostino, questo testo (poi compreso in *Diversi accorgimenti*, Geiger, Torino 1975) che non descrive in alcun modo il quadro appena visto, ma ce ne rende, a parole, il meraviglioso equilibrio, *l'esprit de geometrie et de finesse*:

COMMENSURABILE E/0 INCOMMENSURABILE

per Giovanni d'Agostino

La posizione in cui è stata sorpresa la mente
diventa la fantasia la proiezione di un mondo
che è la funzione dell'occhio l'eccitamento
di pesi disponibili di alterate esperienze
o in una fase diversa il taglio l'osservazione
l'immagine che non corrisponde all'immagine
la frattura la nuova dimensione l'iperbole

che definisce ridefinisce specifica o espone
lo spazio dal quale vediamo uscire la forma.

Il primo poemetto di *M.* ha per titolo: *La composizione del testo*, e consiste di sette strofe di sette o otto versi ciascuna. Con l'accorgimento di rivolgersi al lettore con l'imperativo «guarda»: («guarda come l'opera è cosmica e biologica e logica» v. 4, «oppure guarda come il testo si serve del corpo» v. 3), ripetuto almeno due volte per strofa, l'io poetante si trasforma in una sorta di cronista che indica all'ascoltatore i più svariati movimenti, i voli, l'argento vivo delle parole stesse.

Il testo nell'insieme è ritmico e felice, nel senso che coinvolge a tal punto il nostro udito da poterlo paragonare a ciò che la coscienza mentale prova ascoltando *11 volo del calabrone*.

In una seconda fase, il cronista scompare per spingersi fino all'osmosi tra se stesso, la metrica e le parole. L'impressione che se ne ha è che il poemetto si scriva da solo, si costruisca per conto suo, come se una parola riuscisse a generare la successiva. E così che in effetti *La composizione del testo* diventa cosa viva e "autonoma". (Ma il poemetto andrebbe letto per intero per cogliere tale maestria). L'io narrante sembra veramente scomparire. Riprendo qui solo la terza strofa:

3

ma il testo è oggetto vivente fornito di chiavi
la cruda resezione il suo effetto l'incredibile osmosi
è questo il momento che aspetti comincia a tagliare
guarda come si tende e si gonfia sta per scoppiare
è l'immaturo anaconda si morde la coda strisciando
odore della palude odore coniato di fango
un libro un quaderno una penna un desiderio indolore
senza parole

C'è delicatezza e serenità nei versi d'apertura della prima strofa che riguardano la voce «aggettivo»: «un aggettivo la respirazione la finestra aperta I l'esatta dimensione dell'innesto nel fruscio della pagina», una insolita positività che subito, alla seconda strofa, si adombra, diventa più drammatica quando l'autore decide di 'negare', probabilmente iniziando da se stesso: «incorniciata gelida faccia ipocrita polvere ipnosi I guarda ma guarda come la negazione modifica il testo I con parole possibili con parole impossibili».

Si ha l'impressione che nel tradurre in parole i propri imprecisi e

mutevoli stati d'animo, queste lo conducano ad attraversare le varie voci grammaticali del «sostantivo» e del «verbo» che richiedono man mano una sempre maggiore responsabilità. Ed è così che quasi si compie l'incredibile osmosi tra chi scrive e la propria scrittura. Per Spatola proprio questa irraggiungibile meta era poesia. Per finire come? Per finire 'crocefisso' dall'exploit, dai conti che non possono tornare in maniera più convincente di così. In maniera da liberarlo della sua ossessione?

7

fra poco nel testo avrà inizio la parola finale
catalogo di manierismi e di stupri canzone e narcosi
sul calendario segnare con la matita la data della consegna
un verbo è il parassita il narciso la rabbia sottocutanea
ma guarda come la macchina mastica e schiuma e riscalda
la musica sale la mano corregge la luce si abbassa
più bassa la testa allarga le braccia non chiudere gli occhi
cancella quella parola

Il secondo poemetto, *Majakovski* (che dà il titolo alla pla-quette), dedicato a Julien (il carissimo amico Julien Blaine) e a Giulia (la sottoscritta), è suddiviso in sei strofe (esordium, nar- ratio, partitio, probatio, repetitio, peroratio), con un incipit e- stremamente drammatico che possiamo leggere come l'assoluta consapevolezza di ciò a cui tutti gli eccessi - che Adriano praticava - avrebbero portato: «questa estrema dissoluzione sistematicamente portata I ai limiti della violenza e fino alle terre del fuoco I fino all'eccitazione stagnante nel rendimento del ritmo. ...». Importantissimo, come ho già accennato, quel «rendimento del ritmo» che diventa l'ossatura portante di tutta la sua poesia e del quale era maestro.

Mi rendo conto però che questi suoi tre versi contraddicono quanto ho scritto inizialmente su giovinezza, allegria e spensieratezza. Ma attenzione! Adriano teneva sempre ben nascosto a tutti e probabilmente anche a se stesso - il più possibile - questo suo lato oscuro e sofferente al quale cercava di non dar peso. E il caso di ricordare (l'ho detto sopra), che Adriano non leggeva mai in pubblico queste sue poesie lineari, come se la certezza che non potessero essere capite, lo potesse troppo ferire. Le leggeva solo in casa, dopo cena, agli amici più cari. In pratica, molte di queste poesie trasmettono concetti che Adriano non si sarebbe mai sognato di confessare a voce, "in prima persona". Ma egli maschera sempre il processo del suo fare nel suo fare. E la sua poesia è così visionaria e non-comprensibile razionalmente, che ogni lettore deve assumersi personalmente la responsabilità di ciò che crede, o presume di aver capito. Questo, il lascito di un *poète maudit*.

Il poeta e critico che l'ha capito e l'ha saputo apprezzare più di ogni altro, a mio avviso, è Guido Guglielmi. Si rilegga il suo testo critico comparso nel *verri* n. 4 del dicembre 1991, *Omaggio a Spatola*, ripreso di recente nel *verri* n. 49 del giugno 2012. L'intervento di Guglielmi inizia con queste parole: «Se c'è un poeta che ha trovato subito la sua direzione, questo è Adriano Spatola», e termina con queste: «E in questo modo ci ha dato una delle poesie più faticate, sofferte e genuine della sua generazione».

Majakovskiiiiiij lo sto leggendo mentalmente con una intonazione più bassa, più profonda di quanto leggessi poco fa *ha composizione del testo*. Lo definirei un testo meno fluido del primo, più complesso, spigoloso e sofferto, con immagini orrifiche e fobiche, da incubo, che affiorano qua e là nei versi e ricordano quelle della sua raccolta precedente, *L'ebreo negro*, del '66: «sotto la luna ecchimotica che rotola sopra il biliardo», «degli animali braccati che scivolano nella materia», ecc. In *Majakovskiiiiiij* potrebbe anche esserci la confessione della sua incapacità di amare, contrapposta a «lei che ama con insistenza», ripetuto in più strofe. Certo, però, non sfugge nemmeno il sarcasmo di quell'«insistenza».

I quattro poemetti che compongono la plaquette sono tutti composti di sei o sette strofe di sette o otto versi ciascuna e i versi sono spesso due novenari appaiati. Così, nel terzo poemetto, *La prossima malattia*, il primo verso di ogni strofa è: «considera prima di tutto la posizione delle cose», che dà adito a una sorta di catalogazione con rime interne e un tono di pacata accettazione: «la corruzione è questa speranza che ti leggi nell'occhio I sbarrato e smarrito nello specchio corroso del bagno...». Lo si potrebbe definire un testo scritto per farsi coraggio, per darsi una pacca sulla spalla, perché comunque non c'è modo di sfuggire a «qualcosa che batte alle tempie» (e «bisogna aprire la testa»), disseminato com'è di esortazioni: «attento alle correnti d'aria al cuore ai pensieri», «la valigia si è chiusa la chiave si è persa».

La prossima malattia è un elenco di noie, piccoli mali e cadute d'energia del vivere quotidiano che finiranno col fare sempre capolino malgrado l'alcol e ogni altro accorgimento per tenerli lontani. Non a caso, allora, il suo libro successivo, del '75, avrà per titolo: *Diversi accorgimenti - per l'abolizione della realtà*.

Nel primo verso de *Il poema Stalin* le prime due parole sono di sei sillabe l'una e questa loro lunghezza dà il ritmo a tutta la poesia: «impermutabile indeclinabile in valuta pregiata in parole I rabbia

non potere d'acquisto non valvola di tradimento...» poesia che sembra avanzare con energia forte, radicata e ineluttabile, come quella di una potentissima armata, o della classe operaia dell'intero pianeta. E mi tornano alla mente le lucenti armature dei guerrieri dell'*Alexander Nevsky* di Eisenstein, film che deve essere stato per lui una vera rivelazione, quando lo vide la prima volta, da ragazzo, perché continuò a prediligerlo sempre sopra ogni altro. Rileggendo ora *Il poema Stalin*, ho intuito in Adriano una segreta aspirazione a emozioni epiche ed esemplari. Fossero durate anche un solo istante, quell'istante sarebbe comunque bastato a trasmettergli con commozione il senso dell'esistenza, cancellando con un colpo di spugna, per un attimo, il suo viscerale pessimismo. Per trovarne conferma, mi è venuto di associare questa intuizione all'essenza del suo saggio: *Verso la poesia totale* (Rumma, Salerno 1969, e in edizione accresciuta e aggiornata, Paravia, Torino 1978), e credo di non essermi sbagliata. Per lui, era come se la poesia, praticata in modo incondizionato e con autenticità, avesse in sé il potere di assolvere da ogni negatività e debolezza. Ma sentiamo cosa dice lui, negli ultimi versi di *Piccola esortazione*, una sua poesia uscita postuma nel volume *La definizione del prezzo*, del 1992 (Tam Tam - Martello/Libreria, Milano):

...

nella massa implicita dell'essere mentale
di un uomo pazzo di musica e di scrittura
che vive nel suo oggetto la sua vita interiore
estranea lontana dal pozzo artesiano
dell'opinione comune a livello degli umani
di un mondo carnevalesco e mitico
con il suo brillante corteo di invitati

Noi tutti facevamo parte di quel «brillante corteo di invitati».

Una volta Adriano mi sorprese sostenendo che gli eccessi o l'astinenza, la rinuncia a tutto, finiscono col portare allo stesso identico risultato. Io allora non lo contraddissi perché in realtà non lo sapevo, ma istintivamente la sua equazione mi parve improbabile.

Ora lo so. Assolutamente no, non portano allo stesso identico risultato. Ma ho anche avuto la fortuna di vivere, finora, ventanni più di lui per poterlo capire.

Ciò che è "poesia" per uno, non lo è necessariamente per un altro.

"il paese ove, andando, ci accompagna l'azzurra vision di San Marino". Ecco, quell'"azzurra vision" che accompagna il Pascoli deve essere stata per lui la poesia.

Così come per il poeta inglese Housman devono esserlo state "... Those blue remembered hills...". Paesaggio azzurro e noto, minuscolo sullo sfondo, di una bellezza struggente, come in un quadro del Rinascimento. Proprio perché secondari rispetto alla figura umana in primo piano e dunque meno nitidi e precisi, quei paesaggi non ci stancheremo mai di fissarli. Orizzonte dei perdimenti li definisce Leonardo nei suoi scritti.

Giulia Niccolai, nata a Milano nel 1934. Giovane fotografa, esordisce col romanzo *Il grande angolo*, 1966. Tra le raccolte di poesia *Greenwich* (1971); *Poema e Oggetto* (1974); *Facsimile* (1976); *Rusky Salad Ballads* (1977); *Harry's bar e altre poesie*, (antologia Feltrinelli 1981); *Frisbees. Poesie da lanciare* (1994); *Frisbees della vecchiaia* (2012); *Meditazioni*. Recente la raccolta di tutte le poesie *Poemi & Oggetti*. Narrativa e saggistica in *Esoterico biliardo* (2001) e *Le due sponde* (2008).

edizioni del verri, via Paolo Sarpi 9, 20154 Milano
€ 8,00

