

1. Quali temi sono, per te, i più attuali della poesia di oggi? Per essere più preciso: le tematiche della poesia sono in un senso eterne, e vengono riattualizzate per ogni nuova generazione; ma pensi che vi sia / siano qualche tema che, per gente del nostro tempo, sarebbe/ro più attuali?

Inizio la risposta sviando un po' dal tracciato. Il primo problema che mi viene in mente leggendo la domanda va all'idea di poetica, che intendo secondo la prospettiva fenomenologica di Anceschi, non secondo un programma ideologico sovrastrutturale come per la Neoavanguardia. I temi sono un tassello cruciale di una poetica, ma ovviamente non la esauriscono. Sono particolarmente affezionata a un'immagine, quella della formazione del vetro: all'inizio ci sono la sabbia e il fuoco, come potrebbero essere le parole e i temi in forma di monadi, di frammenti, ma poi per un processo di fusione questi si incastrano in una figuralità, in un ritmo, in uno scarto che aggiunge luogo e comprensione, una complessità di rispondeenze fino alla forma del vetro, in apparenza trasparente, ma che è passata per un processo di costruzione, di sedimentazione, di cristallizzazione. Così il vissuto non è più *quel* vissuto e il pensiero non è più *quel* pensiero, i frammenti dell'esperienza sono *altra* esperienza. L'immagine è nata in me con il confronto, negli anni più recenti, con Mario Benedetti e Antonella Anedda, in cui seguire la composizione per dettagli come in una stratificazione genealogica, riconoscere i sedimenti di vita e una tensione che unisce alla rappresentazione il problema della conoscenza. Ma anche nel confronto con molta poesia dell'est Europa, a partire da Osip Mandel'stam e Anna Achmatova, anglosassone da Wallace Stevens a Elisabeth Bishop a Seamus Heaney. Seguire i ritmi mentali e musicali della scrittura e trovare quei sedimenti di sabbia. Forse l'immagine del vetro può valere per molte poetiche diverse? In misura maggiore, mi pare, per quelle che cercano di non spezzare la comunicazione, o aggredirla, ma si pongono il problema di *come* costruirla.

Quando si legge un'opera attraverso i temi bisogna stare all'erta, non farsi abbagliare da ragioni di natura filosofica, sociologica, antropologica, psicologica. Ma come entra in gioco il problema dell'attualità? Ogni genere vive in una rispondeenza storica con la sua epoca, da molti punti di vista la rappresenta: in quest'ottica, ben oltre il problema dell'attualità entra in gioco quello del contemporaneo. È essenziale portare l'attualità sul piano del contemporaneo, ciò che non informa ma dà forma. Non può esistere universalità, o pretesa di universalità, per la poesia di oggi come linguaggio, e non si dovrebbe incorrere nel rischio di pensare che l'esposizione dell'attualità la renda comprensibile, da un certo punto di vista universale, soltanto perché, per fare un esempio, si parla di cronaca e non dei tormenti privati, delle felicità private, delle memorie private. Se si toglie alla poesia la possibilità di visione (non parlo di simbolismo visionario) le si toglie potenza, lingua.

Oggi, comunque, penso ci siano alcuni temi ineludibili dalla prospettiva occidentale e di un luogo in definizione come l'Europa che per la generazione di chi è nato negli anni Ottanta è culturalmente un territorio di rispondeenze, assimilazioni fortissime da cui non si può tornare indietro. Per me, il primo è il problema del rapporto tra digitale e non digitale, di una nuova *connessione* umana che vada oltre lo

straniamento, l'ironia vuota, la scarnificazione dell'individuo come monade dispersa nella fine delle comunità e nelle solitudini della società degli individui. Il secondo è quello dell'abitare, del riflettere su nuove possibilità dell'abitare (lavoro, generazioni, conflitto, condivisione, inquinamenti, fusioni) in base a stili di vita e contatti che sono radicalmente cambiati rispetto a quelli della società del tardo capitalismo. La prova della poesia è portare l'io fuori da sé, ma anche recidere questi aspetti dal limite dell'attualità e comunicarli in sé nel contemporaneo.

2. Forse è una domanda troppo privata; rispondi se vuoi! Potresti dire qualche parola sul perché hai cominciato ad interessarti per la poesia? Era un momento particolare, in un'età particolare, del quale tu ti ricordi, che per te è stato decisivo? Oppure è stato qualcosa che è cresciuto col tempo, a poco a poco?

Per ciò che posso osservare nell'esperienza di oggi, di una persona che scrive con la consapevolezza di una ricerca poetica da relativamente poco tempo, sono sicura almeno di una cosa: la necessità di un affinamento continuo. Ricordo un movimento pregresso alla lettura, all'ascolto, un bisogno di dare spazio a pensieri e immagini, di trovare nuovi spessori che si interpongono tra questa individualità relativa e l'esperienza intorno, come ologrammi dove l'io e la realtà si accendevano di bagliori diversi, di altri significati. Ho sempre cercato campi di relazioni e immagini che le rappresentassero e la tensione di riuscire a staccarle da me, ma anche dal mondo, e a farle incontrare in uno spazio. Segue la lettura: nell'infanzia e nell'adolescenza la lettura alimentava la formazione di quei campi di relazione ad uno stato ingenuo, creando spazi di proiezione, senza problemi eziologici. Poi arriva la lettura della conoscenza, e lì il problema della scrittura inizia a farsi sentire in modo serio perché quel serbatoio di ologrammi preme, dice che non è sufficiente uno spazio parallelo di immaginazione, di proiezione. La lettura è un passaggio fondamentale, è come la cartina tornasole.

Prima parlavo della figura della sabbia e del fuoco che fanno il vetro. Quando arriva la lettura della conoscenza la sabbia e il fuoco cercano fusione a tutti i costi: non in uno spazio parallelo, ma dentro il tuo io. Penso che la radice sia stata lirica, di un io che si forma, si conosce, si dà linguaggio. C'è lentezza in questo processo, credo che assomigli a come si possa imparare a leggere in braille o con gli ideogrammi, segno dopo segno, spora dopo spora, immagine dopo immagine. Soprattutto la qualità visiva, le immagini che si possono anche toccare, non tanto come oggetti ma come spezzoni di un film che ti invadono. Sono sempre partita da un'idea di relazioni: gli oggetti, il corpo con le sue reazioni sensibili, i fatti dell'esperienza personale o della cronaca non hanno mai contato come cose assolute, ognuna con un peso specifico. Il loro peso specifico si manifestava sempre nelle relazioni. Assomigliano a sequenze di film che scorrono plastiche. Questi spezzoni di pellicola sono come proiezioni liquide tra la mia esperienza limitata e il mondo, che trovano un incastro polifonico, polifonia non di registri, ma di immagini: dove la materia, il corpo, i fatti, la memoria si incastrano senza ironia, cose spogliate, autentiche in cui anche chi scrive si spoglia, resta nudo, indifeso, non debole, ma

senza-difese, cioè integrale e integro nella forza della trasparenza. L'interno diventa l'esterno, il vetro e un vestito diventano lo sguardo che vede passare una persona; la relazione sessuale può essere il rispecchiamento di altre reciprocità; un solo evento privato diventa la trama in cui si incastrano frammenti di altre vite private che da esterne diventano interne; un'immagine che colpisce da un fatto di cronaca inizia a contenerne altri momenti o oggetti o persone; una scena che colpisce dall'esperienza diventa una specie di cellula la cui membrana si interseca con altre. Amelia Rosselli forse lo ha praticato nello scavo dell'inconscio, con i suoi incastri interni alla lingua, che la aprono, la scardinano, come parola dell'inconscio. Per me l'inconscio è una delle parti nella fenomenologia dell'immanente, non esiste tra le parti un assoluto, tutte sono in relazione e che risplendono in una reciproca trasparenza. Una stratigrafia, non analogie, che possa rendere il flusso, onda allacciata ad onda, come attraverso un oggetto che appare trasparente. Adesso si sta aprendo un'altra spinta, che porta il rappresentare al conoscere. La scrittura si è formata lentamente. Conoscere l'apparente semplicità della trasparenza vuole tempo.

3. La situazione della poesia italiana di adesso (della generazione che è nata negli anni Sessanta e poi), ti rende ottimista o pessimista? In altre parole: pensi che siano buoni poeti giovani (o abbastanza giovani), che siano alla parità con i vecchi grandi poeti italiani.

Mi sembra che troppo spesso la poesia passi per strumento di legittimazione identitaria, spettacolo di un sé. Confondendo la poesia con il voler esprimersi, il voler essere riconosciuti, il voler essere ascoltati. Non cadere nella trappola di questo participio. Inverti il participio: ascolto. Ma senza confonderlo con forzature intellettualistiche o, all'opposto, con una disarmante ingenuità. Un'altra cosa da cui bisogna stare attenti sono le fazioni che si schierano le une contro le altre per l'egemonia letteraria. Se la poetica di un gruppo risulta vincente rispetto a quella di un altro, può essere un effetto di attualità, di una reazione contingente, non significa che equivalga a buona letteratura.

4. Puoi dire qualcosa su Fortini o su De Angelis, e se tu sei stata influenzata da qualcuno di loro?

In Fortini ciò che conta è una riflessione di taglio marxista, e materialista. Fondamentalmente l'ideologia. Se questa è la lettura più diffusa su Fortini, va sicuramente aggiunta la sua capacità di piegare lo stile e la soggettività a uscire fuori dall'effusione lirica e a farsi strumento di riflessione sugli individui e la storia. Per me è importantissimo il radicamento fenomenologico nella complessità umana, senza pretese di sovrastruttura. Ancora di più in un momento storico come questo, in cui davvero è illusione la possibilità di una poesia che tracci una rappresentazione universale. Di Fortini resta in me forse la traccia di voler porre il ritmo e la figuralità della scrittura in poesia in una tensione fedele alle parti di realtà concreta, che vanno

a costruire immagini di relazioni, ma soprattutto una tensione di conoscenza. Però questo mi viene davvero da Fortini?

Montale faceva una poesia di moderno classicismo metafisico, con i suoi ultimi libri è diventato ironico e raziocinante, il saggista di *Satura* che ci fa vedere come la poesia, e non solo la sua, esca dal modello modernista: per quanto mi riguarda, lo trovo più interessante dei legami fortiniani tra scrittura e ideologia. La Neoavanguardia poi è stata politicamente ideologica e aggressiva distruggendo la comunicazione in senso umanistico, dando una via alla conoscenza come politica per fratture, tagli, pezzi di lingua come schiaffi.

Per me il problema della conoscenza è importante. Milo De Angelis arriva qui, fortissimo, perché porta una tensione tragica esistenzialista a dire che non esiste certo universalità (il suo è un orfismo metropolitano, ben lontano dall'orfismo storico di assolute visioni eternabili), ma che l'esperienza è comunque un campo di tensione alla conoscenza, tragica. Questa è una via al pensiero che crea contatto e visione, non dire raggelato dei fendenti filosofici e dell'argomentazione dimostrativa.

Ultimamente si è parlato di tendenze ibride, come il romanzo saggio. Condivido il fatto che esista una liquidità nelle arti, che i generi oggi siano altro dai loro statuti storici. Mi riconosco in questa evoluzione delle forme. Fortini potrebbe essere un antesignano di una poesia saggio, per dire che l'unità della rappresentazione lirica si è esaurita, non è più sufficiente a far stare la poesia nel mondo, allo stesso modo in cui il romanzo saggio ha espresso la crisi dell'epica integrale, del naturalismo integrale. Questa ipotesi diventa in poesia complessa. In poesia sono strutturalmente essenziali alcune componenti, tra cui il ritmo e la figuralità. Quando dico ritmo non intendo melodia o eufonia, ma mi riferisco a un movimento sia mentale sia fisico: penso a Meschonnic e a un intervento dell'Anedda nel volume *Ritmologia*, curato da Buffoni (dove tra l'altro Mazzoni parla di verso libero del Novecento sulla scia della formula di Barthes: Poesia = Prosa + a + b + c; che per questo discorso su ritmo e figuralità è estremamente indicativa). Quando dico figuralità non mi riferisco al dominio delle figure retoriche assolutizzato, ma a uno scarto della poesia come ricerca linguistica rispetto alle altre scritture. Si può fare uso del ritmo e della figuralità in modo più marcato, diciamo euforico, o in modo meno marcato, diciamo minimalista. Ma se ritmo e figuralità vengono annullati ci troviamo di fronte a un tipo di scrittura che esce dal campo della poesia. Semplicemente entra in quello della prosa.

Occorre prestare molta attenzione. Il problema non riguarda tanto il verso, ma una forma intrinseca strutturale della scrittura. Ecco, allora, che mi sembra importante riflettere su un altro punto: se la forma lirica epifanica appare oggi ingenua, volerla superare con una scrittura che alla fine nega la problematicità di quello scarto diventa un colpo mortale per la poesia stessa. Odiare la poesia, come dice il titolo di un saggio di Lerner: sì, rifiutare una visione che nel contemporaneo non offre più una via di rappresentazione e conoscenza diciamo efficaci – odiare l'io ipertrofico che pone se stesso come piano di verità per tutti...; ma fare sempre attenzione allo scarto.

Narrazione e saggio apparterrebbero *naturaliter* al campo della prosa (tornando a Barthes, Prosa = Poesia – a – b – c ). La loro struttura profonda sembrerebbe la

stessa. Penso ora a uno dei testi più noti in cui viene usata la tecnica dell'*ekphrasis*, *Musée des Beaux Arts* di Auden: non è una forma di poesia saggio? Lo è. D'altra parte Auden scrive nel periodo di fioritura del modernismo, quello del romanzo saggio per eccellenza. Forse l'incastro tra parti narrative e parti speculative potrà apparire più fluida e immediata nel romanzo? Come si manifesta in poesia il saggio? Anedda e Buffoni fanno uso di un dire saggistico incastonato fra altri, gli oggetti, le inquadrature. In Fortini il saggio è nell'impostazione di pensiero che traduce in poesia una visione ideologica marxista. Il problema della conoscenza affronta la realtà senza lasciarsi distrarre dal velo dell'estetica, senza il lasciarsi folgorare dall'illuminazione, svolgendo una riflessione materialista.

Ma il problema della conoscenza in poesia come porta l'esperienza, le sue variazioni, il sentire a fianco del conoscere, l'affetto a fianco dello scandaglio logico? Milo De Angelis mi ha dato, attraverso una forma del tragico nel contemporaneo, il punto decisivo di una voce che entra in tutto ciò. Fino a che punto in poesia siamo sicuri di dire *con ragione*? Le immagini o le visioni possono anche essere assolute, piombare come una sentenza, ma il conoscere trema come onde increspate: non è vero ma reale, si può toccare, mentre la metafisica non si tocca, è la fluidità che fa galleggiare e immergere, spingere con le braccia e con le gambe, come nelle relazioni umane, la precarietà, l'ascolto, il riconoscimento, storia (non filosofia) più forte. Restano in me, a proposito, certe osservazioni di Maria Zambrano...

5. Ci sono alcuni poeti italiani classici (del primo novecento o anche più anziani) che sono specialmente importanti per te; o forse vuoi specialmente "nominare" un contemporaneo del secondo Novecento?

Sereni è un autore che mi ha segnato molto. La scrittura degli *Strumenti umani* e forse ancor più di *Stella variabile* ha lasciato in me le radici di una polifonia della visione, che amplia come in un movimento liquido, per usare una immagine metaforica, il modello lirico modernista. Questi libri hanno una plasticità di dizione, una mobilità di prospettiva tra parti liriche estroflesse e parti liriche introflesse: il nodo lirico-tragico d'origine si scioglie e porta l'individualità ad essere non solo se stessa, ma luogo dell'*Erlebnis*, dell'esperienza. La sfida più grande per una scrittura che nasce lirica, la più difficile: rendere un solo sguardo qualcosa di osmotico, una possibilità, data al lettore, di abitare un'esperienza.

Le scritture di ricerca oggi in Italia destrutturano il testo asemanticamente, nell'eredità post-novecentesca della Neoavanguardia, oppure praticano uno stile che traduce una precisa attività teorica dalla soggettivazione a una post-soggettivazione (che guarda la soggettività ex-post, in una sua trascrizione per tracce e frammenti) o all'oggettivazione (che in modo minimalista vuole cancellare del tutto la soggettività e lo fa con alcuni procedimenti formali dalla spiccata caratura concettuale, tra cui lo stile assertivo – che hanno i loro modelli, tra l'altro, non la tradizione italiana, ma francese e americana). Credo che la volontà di ridurre l'io lirico vada letta con più cura. Il problema viene dal tipo di rappresentazione che questo io lirico ha ereditato dal Novecento, l'io-da-cameretta, che vive la realtà con il filtro del proprio sé come

lente universale, totalizzante. Mi chiedo spesso quante delle scritture di ricerca non incorrano nel tranello di staccare stilisticamente questo io-da-cameretta dalla rappresentazione mantenendolo intellettualisticamente dietro le quinte, a muovere i fili di un'oggettività pretesa. Se non altro perché si leggono in queste scritture grida sommesse, atrofizzazione della comunicazione a tutti i costi, lacerazioni a tutti i costi, a volte in forme nichiliste individualità piuttosto forti che giocano a nascondino, che depistano, ma di cui alla fine, anche nelle forme più estreme di minimalismo, si riesce a trovare la maschera. All'opposto, la scrittura esistenzialista confessionale, frequentemente legata a una sonorità estetizzante della parola, a volte melodrammatica, o l'ingenuamente cronaca basata su ingenua forme di racconto. In sintesi: da una parte chi fa di tutto per non essere ingenuo, dall'altra chi lo è in modo sconcertante.

Sereni ci ha lasciato il problema di un'accoglienza dell'esperienza. Forse una forma di fiducia che sicuramente non vuole essere fraintesa, che non oblia la problematicità. Come parlare nuove forme umanistiche. Non so se questo possa coincidere con una nuova idea di classico, non mi sento sicura di affermarlo. Il nodo è comunque nell'iterazione tra una natura umanistica e il contemporaneo. Ripulire la trascrizione dell'esperienza, rappresentarla, porsi il problema della comunicazione, e di uno stile, non della sua lacerazione o riduzione. Già lo hanno fatto dopo gli anni Settanta di serrata post-Neoavanguardia e di Neo-orfismo, che portavano alla fine come risultato comune l'oscurità (per sperimentazione destrutturante sulla lingua o per estreme torsioni figurali visionarie), Valerio Magrelli con il suo classicismo metafisico-manierista, o Franco Buffoni con una lezione di lirica e referenzialità sul modello anglosassone. Prima di loro, in mezzo al Neo-orfismo, Milo De Angelis con una poetica del tragico che rompe il simbolo dell'orfismo storico e radica l'analogia nell'esperienza. Aggiungo Giampiero Neri, anche se le sue prose sono un terreno di riduzione al grado zero del ritmo e della figuratività che, nella mia ricerca personale, trovo distanti.

Come rendere la trascrizione dell'esperienza portatrice di conoscenza? Se la sicurezza della rappresentazione lirica del Novecento appare ingenua (il verso in endecasillabi e settenari che costruisce un mini romanzo epifanico, in forme tragiche o elegiache, attorno a un soggetto sicuro che quella rappresentazione possa valere in modo universale) il punto è come fare di una individualità (e di quell'impulso lirico che penso appartenga comunque agli *universalia* dell'espressione) un'osmosi con l'esperienza senza illudersi di una visione di totalità, ma partire dal frammento (se si vuole l'individuo come frammento) e farlo reagire con l'illuminazione e il saggio, il vissuto e il pensiero, in un complesso stratificato.

La poesia di Sereni suggerisce l'idea di una scrittura genealogica, dove tra le immagini e i vari livelli del discorso ci sono forme di corrispondenza, che non è analogia, ma spazio di relazioni. Le relazioni possono avvenire tra discorso diretto e indiretto, vari tagli di inquadrature, passaggi di soggetti e di tempi verbali, come in un movimento di acque, dentro una trasparenza complessiva, che equivale anche ad un andamento ritmico (l'eredità del Novecento alla poesia di oggi non è di clausole strettamente metriche, ma ritmiche, e penso che il ritmo – non la melodia, l'eufonia –

sia una delle parti fondamentali di una poetica): la polifonia e la genealogia in uno stile che cerchi di aprire livelli semantici ed essere non solo descrittivo, ma una via in qualche modo sapienziale, che non torce la scrittura come difesa o urlo o radicalizzazione sperimentale della ricerca letteraria.

La tensione che mi arriva da Sereni va ben oltre il problema della lirica, va al problema della comunicazione. La sfida è interrogarsi sul futuro della comunicazione letteraria, e anche sul modo in cui l'autore si pone verso il lettore, che non va dimenticato. L'opera esiste nel mondo. La scrittura non dia solo rappresentazione del sé (oggi una sola biografia non può avere pretesa di un dire universale), o il suo contrario per rappresentazione anti-lirica oggettivistica e minimalista (nella postura lirica euforica la pretesa di assolutizzazione biografica è esposta, qui si ritrova troppo spesso nascosta in modo intellettualistico), oppure rappresentazione per scardinamento asemantico della lingua (incastrati, collage, che finiscono con la riduzione di tutto ad un abbaglio destrutturante che ha la pretesa di stare a tutti i costi al passo con l'attualità). Non solo confessione, racconto, rappresentazione. Ma problema (etico) del rapporto tra esperienza e conoscenza.