

## L'incanto del gioco. Intervista a Valerio Magrelli

Damiano Sinfonico

Università degli Studi di Genova - Scuola di Dottorato

---

**Abstract**

Il segreto del fabbricare, la sospensione del testo, la centralità della sillaba, il gioco in tutte le sue declinazioni: questi i temi affrontati da Magrelli nell'intervista che segue. Il poeta non si limita a parlare di poesia, ma apre e attraversa le enciclopedie, avvicina diversi campi del sapere, sfodera la sua cultura, e anche la sua esperienza di traduttore. La volontà di inventare ("trovare") si configura come piacere del gioco, con l'assunzione del rischio, e altresì dell'incontro con la sofferenza. Nell'intervista compaiono anche alcuni riferimenti al suo prossimo libro di poesie, in uscita a gennaio.

A chiudere l'intervista, la richiesta di dare un contenuto alle etichette che secondo Valéry catalogano l'archivio del cervello umano. Segue una minima antologia portatile di due testi antichi, testimoni del consolidato legame tra il gioco e la poesia. La trascrizione, revisionata, riporta una conversazione svoltasi nella casa dell'autore un mattino del settembre 2013.

---

**Parole chiave**Poesia, *homo ludens*, traduzione, creatività, paesaggio**Contatti**damiano.sinfonico@libero.it

---

*Vorrei cominciare dal titolo della nostra intervista: è possibile stabilire un confine tra oggetto poetico e oggetto ludico? Possono coincidere o sono in contraddizione? Che rapporti ci sono tra essi?*

A me piacque molto un libro di Emilio Garroni – con cui ho sostenuto più esami a Roma – intitolato *Estetica ed epistemologia*: alla poesia come forma del gioco, dell'*Homo ludens*, è dedicata una parte di quel saggio, e quando tenni una lezione sulla Cattedra Garroni mi mossi in questa direzione. In un mio testo di *Nature e venature*, il primo della seconda parte (*Qui sto senza paesaggio*), quando dico «da piccolo / per gioco stendevo una coperta / nella stanza, sopra mucchi di carta»,<sup>1</sup> compare questa immagine analogica del gioco e della poesia; ritorna in una poesia inedita dedicata a un'epistemologa e scienziata, Isabelle Stengers, di cui ricordo una bellissima distinzione tra l'immagine delle cavie in fisica e in biologia: Galileo, afferma lei, non si può certo affezionare a una piuma o a una palla di piombo, ma io mi sono affezionata al topolino o al primate con cui lavoro. Allora io paragono le poesie alle cavie di un esperimento: la questione è lievemente spostata, ma per me è centrale l'elemento del *poiein*, che fa tutt'uno con il gioco. Per Garroni sostanzialmente la poesia è l'attività delle attività, una specie di meta-attività. Infatti si chiama, dal greco, *fare* per antonomasia. Giocando nell'ultima parte dell'abecedario *Che cos'è la poesia?*, parlo della poesia come «fatta», che in toscano vuol dire escremento, con una pagina di Valéry che paradossalmente lo identifica come l'elemento più umano che

---

<sup>1</sup> N.d.R.: Si è scelto di non fornire riferimenti bibliografici, trattandosi di un'intervista in cui l'autore procede perlopiù per citazioni a memoria.

esista: è veramente la nostra creatura, la creatura del nostro organismo. Per questo ribadisco che viene troppo spesso trascurato il versante euforico del fare poesia. Io ritengo – e c'è un bel saggio di Blanchot su Rimbaud a questo proposito – io ritengo che fare poesia – fosse anche una poesia testamentaria – sia di per sé una forma di euforizzazione, anche in Trakl, probabilmente anche in Celan. Non importa il genere o il tema, non mi riferisco ai *non-sense* di Scialoja, dico che di per sé il poeta che manovra le parole diventa il bambino che gioca con i soldatini, o la bambina alle prese con le sue bambole. Io ho dentro di me – forse il primo dei ricordi, uno dei ricordi più intensi, un nucleo incandescente che non si è ancora raffreddato – l'immagine di me che gioco con i soldatini d'estate, in campagna, sfruttando un tombino di cemento come piazzale; e li faccio muovere, li sposto, li animo!

Bene, nella poesia ritrovo la stessa fortissima attrazione: una magnetizzazione dell'elemento verbale. Aggiungo questo: pur sentendomi figlio delle avanguardie storiche (ho dedicato al dadaismo il mio primo studio), ho avuto molte discussioni con la neoavanguardia. Ho sempre considerato il Gruppo 63 come si fa con i fratelli piccoli degli amici: con simpatica condiscendenza. È una mia vecchia fissazione: Manzoni che fa la cacca d'artista mezzo secolo dopo Duchamp. Ma che cos'è? Solo una forma di epigonismo pallido, esangue, che poteva scandalizzare giusto la società italiana, la società greca dei colonnelli, o altre simili: l'effetto non era dovuto all'opera, ma al pubblico. Ciò che invece ho sempre amato nelle avanguardie, e in chi le ha imitate anche in seguito, è l'atteggiamento di sperimentalismo, perché il gioco è di per sé sperimentazione.

Dopo il primo libro – chiuso, prosastico, deciso a rifiutare le rime, i giochi fonetici, ecc. – traducendo in rima alcuni poeti (tra cui Valéry e Roussel), ho preso confidenza con il metro, ossia con strumenti che prima non volevo conoscere. Ecco che cosa ha incrementato il mio gioco. Ho scritto diversi *calligrammes*, e questa è ancora una forma di gioco. Sbagliano, tuttavia, quelli che sottovalutano certe pratiche, come fece ad esempio Solmi, autore di un giudizio severissimo sui *calligrammes* di Apollinaire, definiti *giochetti*. Non sono affatto giochetti: quello sull'orologio, per limitarci a un unico caso, è di una tragicità impressionante: è veramente una grande macchina anacronisticamente barocca che semmai mette in scena il gioco fra la vita e la morte.

Ogni volta che un poeta si imbatte nella possibilità di una nuova formula prova una grande gioia – questo almeno accade a me. Così ho cominciato a scrivere sonetti, ho scritto la mia prima sestina. Così, l'ultimo libro (dovrebbe uscire a gennaio) lo considero come la scoperta della strofa, perché fin qui mi era capitato molto raramente di giocare sulle strofe. In cinque libri si troveranno forse solo quattro o cinque esempi, non di più. Invece, nell'ultimo libro (a parte le questioni numerologiche, non simboliche ma figurali, cui mi interesso da sempre), ho iniziato a dividere le poesie in due, in tre parti, a scomporle e a giocare sull'introduzione dello spazio interstrofico, perché le strofe hanno valore in quanto c'è una parte della poesia che non è fatta d'inchiostro.

Insomma, è un tema che sento vicinissimo.

*La Sua raccolta che più mette al centro il gioco è, direi senza margine di dubbio, Addio al calcio: libro proliferante di riferimenti metaletterari, dove il gioco del calcio – con le sue regole, i suoi spazi, la sua preparazione, i comportamenti e i ruoli che inscena – assomiglia sempre più a una partita con la pagina bianca: che parentela c'è tra l'arte e le altre attività umane?*

Questa è una risposta che ho trovato in parte in Gregory Bateson, in quel libro che per

me è stato fondante e si intitola *Verso un'ecologia della mente*. Bateson accenna al ruolo dei giochi e dell'arte sempre in una direzione paradigmatica rispetto all'agire umano, vedendo quindi il gioco come il momento in cui agiamo senza dover agire, in cui fingiamo l'azione, quasi vicino al sogno. Egli attribuisce un'enorme importanza all'arte, da un punto di vista – per così dire – neurologico. È appunto come il sonno: non si riesce a capire a cosa serve, eppure senza sonno moriamo. Non so se si possa dire lo stesso dell'arte, ma sarebbe molto bello. Forse esistono persone che attraversano tutta la loro vita senza arte, ma chissà, magari non possono fare a meno del calcio, cioè di un sistema di regole che ne simula altre. Uno degli esempi a cui ricorro sempre è quello del fuorigioco: il fuorigioco è una regola estremamente complessa, basata sul doppio asse spazio-temporale, difficilissimo da spiegare ai bambini. Tra l'altro, non l'ha ancora capita nessuno, ci sono dibattiti infiniti, ed è stato introdotto il concetto di *fuorigioco passivo*, con innumerevoli varianti; questa regola è tanto complessa, che non si arriva a una sua interpretazione univoca. Bene, per me il fuorigioco è qualcosa che ha a che vedere con l'*enjambement*: si tratta di norme molto complicate, a cui ci si avvicina soltanto con la pratica. Pensate alla difficoltà, per un italiano, di assistere alle leggendarie partite di baseball: per chi ne ignora le regole, sono come delle conferenze in polacco.

*Altro libro di grande divertimento, che incarna un gioco con la scrittura, è Didascalie per la lettura di un giornale: l'imposizione diventa uno stimolo per l'originalità. La dittatura del referente può scatenare una gioiosa libertà nel dettato? Siamo nella linea di Ponge?*

Sì, totalmente, ma ancora prima direi nella linea di Perec. Nel mio libro su Baudelaire analizzo l'uso del lipogramma negli artisti (o comunque in un intellettuale che lo esercita coscientemente, e faccio l'esempio di un gesuita del Seicento) e nei malati, che viceversa usano questo tipo di regola per contenere il loro disagio. È una riflessione che ho fatto basandomi soprattutto su Binswanger: da una parte sta Baltasar Gracián che invita all'uso del lipogramma per pregare, dall'altra Lola Voss (una paziente di Binswanger) che passava le giornate facendo lipogrammi. È lo stesso Binswanger a dire: attenzione, ci sono due livelli di impiego delle stesse regole: da una parte esse servono a proporre un modello letterario, dall'altra invece ad arginare il caos interiore. Tornando a Perec, era una persona sana, uno scrittore, un enigmista, però ascoltate cosa dichiara in un'intervista. Quando gli chiedono il perché abbia sempre bisogno di una *contrainte*, cioè di qualche norma prefissata, per scrivere, secondo le leggi dell'Oulipo, lui risponde: «Per me scrivere undici versi monovocalici è nulla, rispetto al terrore che avrei di fronte alla mia libertà». L'artista risponde, cioè, con un termine che appartiene alla sfera del malato. Io lo capisco bene. Forse fu per questo che, quando scrissi *Ora serrata retinae*, organizzai una astrusa distribuzione: due sezioni di quarantacinque testi, con poesie edite nella prima, inedite nella seconda.

Vorrei concludere ritornando forse al padre di tutto questo, all'idea pitagorica del numero in Baudelaire, quando egli parla della «gabbia d'oro» del sonetto o dell'alessandrino. È una gabbia, certo, ma è d'oro, e in questo ossimoro sta il segreto del gioco. Evoco ancora un'altra citazione, una corrispondenza molto dura tra Wallace Stevens e Robert Frost. Quest'ultimo (che seguiva la metrica tradizionale) coniò una frase rimasta celebre: «Scrivere senza rime è come giocare a tennis senza rete». La rete è l'ostacolo, ma è l'ostacolo che crea il gioco. Senza l'ostacolo non ci sarebbe il gioco.

Ecco il segreto del fabbricare; perciò tanti anni fa, nel mio intervento *L'enigmista e*

*l'invasato*, contrapponevo tale fabbricazione artigianale, empirica, a tante interpretazioni heideggeriane. In esse avvertivo una mancanza gravissima: i filosofi si chiedono perché Baudelaire abbia scritto «surgir du fond des eaux» e non direttamente «surgir des eaux», e insistono sulla mancanza, sull'abisso, che so io. Niente di tutto ciò, bensì semplicemente, per completare l'alessandrino: all'autore servivano due sillabe, cioè una zeppa. Analizzare la poesia senza tenere presente la sua trama verbale, sillabica, ritmica – quello che Weinrich chiama «il pulsare del polso», delle tempie (da cui *tempus*) – vuol dire fraintenderla gravemente. Alcune interpretazioni di questo genere possono rivelarsi illuminanti: fraintendimenti illuminanti, ma in ogni caso c'è sempre qualcosa di profondamente abusivo.

*C'è una dimensione ludica anche nell'interpretazione di un testo?*

Credo di sì, benché, se non vogliamo cadere nel decostruzionismo più sfrenato, i limiti si riducano enormemente. C'è un libro di Stanley Fish che mi ha entusiasmato, *C'è un testo in questa classe?*, che peraltro in italiano è stato tradotto solo parzialmente. Fish lavora su questi margini paradossali e si chiede: possiamo dire che tutta la poesia di Emily Dickinson riguarda il mondo dei pinguini? Ovvio che no, ma se scopriremo un carteggio di cinquemila lettere tra Emily Dickinson e uno studioso di pinguini, probabilmente anche la più astrusa delle interpretazioni cambierebbe di senso. Dunque la poesia è lì in sospeso, pronta a imboccare nuovi sensi. Ma ecco la storia di Fish: come professore, tiene due corsi consecutivi. Nel primo insegna linguistica e critica letteraria, nel secondo la poesia religiosa del Seicento inglese. Prima di andare via dall'aula, tra una lezione e l'altra, lascia sulla lavagna (centrati, non allineati a bandiera da sinistra) alcuni nomi di critici. Esce, torna dopo un quarto d'ora per il secondo corso, e scopre i suoi trenta studenti intenti a lavorare. Chiede: cosa state facendo? Stiamo analizzando il calligramma che ci ha lasciato, gli rispondono. Lui si gira e trova sulla lavagna una serie di nomi in forma di croce che naturalmente si prestano a un'interpretazione di tipo religiosa, e formano appunto il calligramma di una croce (Jacobs-Rosenbaum, Levin, Thorne, Ohman...). Ecco, ci spiega, cosa avevo fatto? Un oggetto verbale qualsiasi, che però era diventato una poesia. La poesia, quindi, è ciò che noi decidiamo che sia poesia, indipendentemente dalla sua composizione. Quello di Fish è un testo provocatorio, ma anche rigoroso.

Certo, anche il critico può inventare, nel senso etimologico, da *inventio*, in quanto *trovare*. Scoprire che *salivi* è l'anagramma di *Silvia* appare entusiasmante, come aver aperto un passaggio segreto. Lo spazio, tuttavia, è molto ridotto. Lo stesso dicasi per il traduttore: per esempio, in una poesia straziante, Nabokov scrive che il russo è quella lingua in cui *sangue* e *principe* rimano (non mi prendete in parola!). Quando tradussi *Contre la traduction* di Colletet, non avevo dizionario dei sinonimi né rimario, ma tradussi in rima. Uno dei momenti più avvincenti fu reinventare la rima. Qual era il gioco? Trovare un allineamento senso-suono uguale ma diverso. In francese c'era una rima in cui si diceva «Suivre comme un esclave un Auteur pas à pas / Chercher de la raison où l'on n'en trouve pas», io ho trovato: «Seguire passo passo l'Autore come schiavi / Cercare soluzioni senza averne le chiavi». Uno degli esempi più belli appartiene a Ottavio Fatica, che ha tradotto il *limerick* di Edward Lear *C'era un certo signore a Berlino*. In inglese la composizione proseguiva: «Till he once, by mistake, / Was mixed up in a cake». Ecco, come fai a tradurre? Fatica trovò una soluzione straordinaria: «Un bel dì gli andò storta

// E finì in una torta». Ha reinventato una rima, e non ci si arriva attraverso il dizionario, magari puoi trovarci qualche spunto, ma non basta. Traducendo Beaumarchais ho trovato un paio di soluzioni divertenti, e poi ho scoperto – cosa ancora più divertente – un altro traduttore che ha ricreato una rima diversa sia dal francese, sia dalla mia! In questi casi esiste una creatività ludica, nel tradurre e nell'esercitare la critica.

*Sulla ricezione del testo mi suggestiona molto una Sua espressione in Nel condominio di carne: parlando di una situazione-limite, un tuffo di dieci metri, Lei dice: «Non ho mai osservato tanto a lungo i miei piedi». Sottotraccia sale alla mente quello che Ungaretti scriveva in un'altra situazione-limite: «Non sono mai stato / tanto / attaccato alla vita». Ecco, nella testa del lettore si potrebbero incrociare le due affermazioni: «Non sono mai stato tanto attaccato ai miei piedi»: è legittima una simile combinazione di senso?*

Vero, bellissimo, mi piacciono molto certe operazioni combinatorie, e in questo caso è completamente plausibile. Ma faccio un esempio diverso. Una volta mi è stato chiesto se, scrivendo *Geologia di un padre*, avessi presente un libro di Lalla Romano, *Nei mari estremi*. Ho confessato di conoscere poco la Romano, anche se l'avevo incontrata in varie occasioni e alcuni dei suoi testi mi interessavano, eppure non avevo letto questo libro – ovviamente mi ripromettevo di vederlo. Ad ogni modo, in un caso simile non ci può essere contatto di sorta. Mentre un verso come quello di Ungaretti... Ma poi io ho molto amato il primo Ungaretti, l'ho sempre paragonato al primo De Chirico, due autori che ho battezzato come due 'bengala': lanciano un razzo nella notte e poi basta. Insomma, lo confesso, l'ultimo Ungaretti non lo capisco, e lo stesso con l'ultimo De Chirico. Contemporanei, amici, e con una parabola analoga.

*In un antico intervento (in Paesaggi italiani, a cura di Maurizio Ciampa e Franco Marcoaldi, Archinto, Milano, 1989) Lei parlava di «attentato allo sguardo» sorprendentemente «rimasto invisibile». (Si riferiva al deturpamento del paesaggio con l'uso di lampade a fluorescenza in sostituzione delle lampade a incandescenza). Che ci sia un'opacizzazione del paesaggio di fronte alle nostre percezioni, è ormai assodato...*

Questo è vero particolarmente in Italia. In altri paesi, come la Francia e la Germania, invece, ho notato che le cose vanno diversamente...

*Il fatto che in Italia non ce ne rendiamo conto, è il sintomo di una farsa, di una decadenza?*

In quel mio intervento, citavo un racconto di Ginevra Bompiani, in cui il protagonista incontra un poeta in ospedale, che la Bompiani mi ha rivelato essere Betocchi. In quelle pagine Betocchi pronuncia una frase bellissima, più o meno: «Noi italiani non siamo indifferenti alla bellezza, piuttosto la vogliamo distruggere, è diverso». Il personaggio apre la finestra, affacciata su uno splendido paesaggio toscano, e in mezzo al verde vede una discarica. Trovo che se un politico potesse perdere denaro distruggendo opere d'arte, ne sarebbe felice, e anzi fonderebbe un apposito ministero. C'è una precisa volontà, non è trascurare: investire per la distruzione del bello.

*Nel Suo pamphlet Il Sessantotto realizzato da Mediaset, Lei chiude dicendo che «lo scrittore è la cavia che cade per primo»: perché?*

Indubbiamente opero un'improprietà, uno spostamento tra quello che io ritengo essere lo scrittore e quello che sono io come creatura, cioè come «condominio di carne». Io da ragazzo giravo con un fazzoletto sul naso, perché mi davano fastidio gli scarichi; dieci anni dopo nacque il termine *inquinamento*. Mi tappavo le orecchie quando passava l'ambulanza, ero l'unico: dieci anni dopo nacque il termine *inquinamento acustico*. Mi definisco lo 'scuoiato della società', ma per un fatto semplicemente fisico. Se ho percepito circa trent'anni fa quello che oggi infastidisce tutti non è perché sia una creatura particolare, un vate che prevede il futuro, al contrario: è perché parlo come un malato, un ipersensibile. Non solo, scrissi anche pagine contro i ristoranti che hanno la musica all'interno. Anni dopo mi avvertirono che a Bologna si tenne un convegno sull'inquinamento musicale. E dopo l'inquinamento atmosferico, acustico e musicale, scrissi un articolo contro l'uso del neon: logicamente adesso si parla di inquinamento ottico. Sono quattro forme di inquinamento di cui denunciavi la presenza molto prima degli altri, perché sono sostanzialmente un infelice. Tuttavia, eccoci al punto: credo che compito dello scrittore sia assumere a livello intellettuale questa esacerbazione dei sensi, nasce da qui l'immagine del cane che cade per primo. Lo scrittore dovrebbe essere il *maître à penser* (che ormai è tramontato), il primo a denunciare certe situazioni. Quando funziona, lo è, è lui il primo. E poi chi legge dice: è vero, è proprio quello che pensavo, ma senza nemmeno saperlo! Questo dovrebbe essere il ruolo dell'intellettuale: deve funzionare come la cavia della società.

*La leggerezza del gioco sembra incrinarsi nelle Sue ultime prove, dove l'esperienza del dolore e dell'invecchiamento paiono all'orizzonte e ispirano alcune sue pagine di alta intensità anche emotiva. In Geologia di un padre Lei parla della disgregazione fisica e mentale di Suo padre, pur intrecciando alcuni fili di pietosa comicità, per esempio quando Suo padre le chiede smarrito: «Perché sei diventato più giovane di me?». In questa scrittura siamo davanti a una giocosità dolorosa? Quanta sofferenza c'è dietro?*

Per rifarmi di nuovo all'avanguardia, io non mi propongo mai di effettuare un'azione letteraria, tutt'al più posso rifletterci dopo. Per me l'uso dell'ironia – non avendo alcuna simpatia per la poetica come 'programma-guida' – può diventare oggetto di analisi solo a posteriori. È importante, cioè, che questa ironia venga da sola, come antidoto, come contravveleno. Per mia personale scelta stilistica, non voglio lasciarmi scivolare lungo il versante della tragicità, che teoricamente non avrebbe fine. Nel caso migliore ottieni Celan, nella narrativa Bernhard, nel caso peggiore quegli scrittori convinti che scrivere di cose tristi sia di per sé intelligente: un atteggiamento molto americano. C'è qualcosa di infantile in Woody Allen, che pure è una persona di intelligenza vivissima: quando pensa di fare film seri, ricorre al dolore (si veda il mediocre *Interiors*). E quelli sono ovviamente i suoi film più ridicoli. Quelli seri, sono invece i lavori comici. Buttarsi sul dolore per salire di intensità è tipico dei bambini. O quando si insiste sul male, il male, il male... classico atteggiamento del ragazzo con le spalle al muro: non ho nessuno dietro di me, io sono quello più dolente, io voglio avere il monopolio della sofferenza.

Ma non funziona così, e io diffido di certa facilità, come usare troppo il pedale suonando il pianoforte: è semplicemente *kitsch*. Per esempio, ritengo Penna uno dei più

grandi poeti del Novecento, e rivendico l'importanza di Palazzeschi anche di fronte ai grandi poeti del dolore. Nelle mie intenzioni – ma mi pare si percepisca – l'ironia è nutrita di *pietas*. Quando mio padre malato e demente urla che gli hanno rubato una stanza, c'è qualcosa di tragico per cui non puoi fare altro che sorridere.

All'interno della malattia ho insomma trovato un elemento ludico, e lo dico perché mi ci sono imbattuto quando mi accorsi di come la musica fosse importante per certi malati. Oliver Sacks spiega infatti quanto la musica sia importante per i malati di Parkinson. Poi, riandando ai miei vecchi studi di germanistica ho trovato un frammento di Novalis che dice: «Ogni malattia è un problema musicale, ogni cura è una soluzione musicale». C'è spazio, c'è gioco. Bellissima questa parola italiana: *gioco* vuol dire varco, possibilità di movimento. Capii il senso del termine quando portai la motocicletta dal meccanico e gli dissi che non riuscivo a dare gas perché c'era troppo gioco, cioè la manopola girava a vuoto per un paio di centimetri e poi dava gas. Questo è il *gioco*, la possibilità di scoprire un margine di libertà nelle cose.

*«Ma infine, dov'è questo viaggio?»: paradossale domanda di Michaux, nel libro-di-non-viaggio Ecuador. È una domanda che ha senso per il nostro tempo?*

Certamente ha tanto senso per me; considero quel libro come una Bibbia. Forse i poeti che più mi hanno colpito sono Michaux e Mandel'stam. Mandel'stam, purtroppo, lo lessi senza arrivare alla lingua, anche se comprai i dizionari di russo. D'altronde, se c'è una cosa che odio, e che ho deciso di abbandonare per sempre, è l'apprendimento. Basta! Vado felice verso la vecchiaia perché non voglio più imparare. È una vita che ho imparato, sono pieno di brevetti (nuoto, radiotelegrafia, tedesco, solfeggio, barca a vela, radar...), non voglio più imparare nulla. Non voglio più saperne del russo. Però rimane lì, come un orizzonte lontano...

*Sulla collocazione delle poesie: alcune di Disturbi del sistema binario le leggiamo ora in Geologia di un padre. Se pensa a quelle poesie, a quale libro appartengono?*

Questa è una bella domanda. Nella nota all'ultimo libro mi è venuta in mente l'immagine dell'autotrasfusione. In realtà, i miei testi sono come i personaggi di Balzac: attraversano i libri. Non si può dire chi sia Rastignac: a volte è l'eroe, in altre occasioni un semplice comprimario. Mi piace questa idea delle poesie come personaggi che sbucano qua e là, e appartengono contemporaneamente a più contesti. Altro esempio molto interessante è quello dei passaggi tonali: quando si passa da una chiave all'altra restano in mezzo delle note che possono appartenere a entrambe le tonalità. Ecco, io credo che sia lo stesso con queste poesie.

*E se un giorno dovesse raccogliere tutta la sua opera, in quale libro inserirebbe quelle poesie?*

Le farei convivere.

*Cioè in entrambi i libri?*

Sì, sì.

*L'opera di un autore si può considerare come unitaria, attraversata da una sola intenzione, il frutto di un solo respiro?*

A questo proposito ripeto che, nel nostro corpo, ogni sette anni non resta neanche una cellula identica. Ogni sette anni abbiamo un ricambio completo. Perciò, se dividiamo la nostra età per sette, abbiamo il numero di persone a cui corrispondiamo. Molte volte mi dicono: «Lei era noto come poeta dell'ordine, e poi invece...». Però è anche vero che alcuni lettori riescono a vedere perfettamente quel che rimane.

Nel nuovo libro ho inserito una splendida citazione di Hrabal, che dice: «Uno scrittore deve andare sempre nei luoghi dove proverà di nuovo paura». Dopo il primo libro, mi capitò di comporre un'*Ora serrata retinae* numero due, forse con delle cose anche più belle dell'originale. Ma buttai tutto, perché mi sembrava ripetitivo. Io voglio che quanto compaia sul foglio non abbia più niente a che vedere con il passato, perché altrimenti non mi diverto; ecco, torniamo al gioco: devo andare più in là, spingermi, sporgermi oltre. Sono stato a lungo incerto se pubblicare il capitolo quindici di *Geologia*, *Le idi*, quello dell'agonia, che ho scritto nel 2004: mi rendevo conto che era veramente brutale. In realtà ho fatto passare dieci anni per abituarmici, poi mi è sembrato meno efferato, anche se per chi lo ha letto nel '13 il testo era rimasto sempre lo stesso... Ci sono momenti in cui dico: forse sto andando troppo in là, però per me è proprio questo l'elemento trainante.

*Che cosa non va chiesto a un poeta?*

Io trovo molto noiose le domande del tipo: «come scrive?», «quando scrive?», «che penna usa?». . . Certo, ci sono anche delle eccezioni, per esempio il modo in cui ho tradotto il *Tartufo* sull'I-phone. Il che, però, dimostra come io, in quarant'anni di scrittura, abbia un'unica risposta significativa da dare!

Come criterio di massima, non mi piacciono le affermazioni che valgono per più di un oggetto. Quando io nelle tesi leggo: «Questo importante poeta», mi viene semplicemente da ridere. Il poeta è importante appunto perché ci facciamo la tesi, perché altrimenti dovremmo perdere tempo? Variante: «Egli esprime il dolente sentimento della vita». Peggio ancora! Allora mi viene da fare la domanda opposta: mi faccia il nome di un poeta che *non* esprima il dolente sentimento della vita. Se tutti lo esprimono, meglio non dirlo affatto. Come se cominciassimo col dire: era un uomo. Affermazioni simili, che valgono per chiunque, mi irritano. Mi piace invece un'analisi che spieghi non il poeta, non l'opera, non il testo, non il verso, ma la sillaba. È questo ancoraggio alla materialità – lessicale, sintattica, retorica – del testo ciò che manca nelle interpretazioni di taglio filosofico.

Ho scritto una poesia sulla Chiesa (uscita su «Micromega») che parte in maniera giocosa, affermando che il problema del cristianesimo dipende dall'inchiostro usato nelle Sacre Scritture: una sostanza simpatica. Ecco perché alcuni comandamenti (tipo «non uccidere») sono rimasti invisibili. Erano stati scritti col limone! Ecco perché lo Stato

Vaticano aveva la pena di morte, un esercito, persino dei papi guerrieri. Anche altre affermazioni dei Vangeli, come per esempio: «Dai a Cesare quel che è di Cesare» (cioè: paga l'Imu), hanno un vago sapore di agrumi. Sono comandamenti ignorati non per cattiveria, ma per l'impossibilità di essere letti. La poesia termina dicendo che tutti noi siamo vittime di una Chiesa «delebile». Mi è piaciuto molto ripristinare questo aggettivo.

*Vorrei concludere con un gioco. Nei Cattivi pensieri Paul Valéry immagina il cervello come un archivio diviso in tante cartelle, ognuna con una propria etichetta. Se le cito in ordine, Lei può assegnare a ognuna il suo contenuto? «Nel cervello ci sono caselle, con delle scritte: Da studiare in un giorno propizio».*

La Bibbia, perché non l'ho mai studiata.

*«Non pensarci mai».*

I brutti ricordi.

*«Inutile da approfondire».*

Mi viene in mente una bellissima frase francese, mi pare che fosse scritta sotto un'incisione del Settecento. L'autore è un librettista, un certo Pierre Charles Roy: «Glissez, mortels, n'appuyez pas!». E si riferisce ad alcuni pattinatori su un lago ghiacciato. E quindi dice: mortali, scivolate, non pesate troppo. Inutile da approfondire, e direi anche vantaggioso non approfondire. Ci sono cose su cui non serve sostare.

*«Contenuto non esaminato».*

Forse mi può aiutare a rispondere una poesia che scrissi sulla traduzione, *L'imballatore*. Esiste un'enorme differenza – impercettibile ai non addetti – fra tradurre e studiare un libro: io posso tradurre una poesia, anche molto bene, ma in alcuni casi non riuscire a capirla. Oppure posso studiarla, ma senza aver compreso quello che avverrebbe sul piano traduttorio. Nelle parole che si traducono, c'è scritto «fragile», c'è un contenuto che il traduttore ignora, perché se lo dovesse conoscere, diventerebbe piuttosto uno studioso.

*«Faccenda senza via d'uscita».*

La vita.

*«Tesoro sconosciuto e che potrebbe essere intaccato solo in una seconda esistenza».*

Le donne.

«*Urgente*».

Navigare. C'è una bellissima frase di Pompeo, una delle più belle frasi latine, una delle più belle considerazioni. Pompeo si trova in Sardegna durante la guerra contro Cesare, e per lanciare la controffensiva deve sbarcare in Italia, ma c'è una tempesta. I marinai si mostrano recalcitranti, e allora lui li esorta: «Navigare necesse, vivere non». Questa figura di Pompeo, un po' pallida, rifulge invece splendida...

«*Pericoloso*».

Tutto.

«*Delicato*».

Poco.

«*Impossibile*».

Molto.

«*Abbandonato*».

Abbandonato per me è un termine importante: biograficamente ha segnato molte cose della mia esistenza.

«*Riservato*».

L'adulto. «Ripeness is all», la maturità è tutto, si dice nel *Re Lear*. Io spero di arrivare alla maturità prima della vecchiaia. Ma nei pochi momenti in cui riesco a sentirmi maturo, capisco che questo fa tutt'uno con l'essere riservato. Perché l'uomo sa cosa dire e cosa non dire, mentre il bambino dice tutto. Non esistono bambini riservati, timidi semmai, ma l'essere riservato implica la maturità, che il bambino non può mai avere.

«*Per altri*»

Questo è il titolo di un libro che vorrei fare e che prende avvio da una poesia *sui generis*, metà prosa e metà poesia, che concluderà il nuovo libro, dedicata alle roulottes. Ho capito che la roulotte rappresenta il simbolo della sopraffazione prossemica, spaziale. Ieri in Grecia i militanti di Alba Dorata hanno ucciso un *rapper* di sinistra, c'è lo squadristo, ci sono la dittatura, i gulag. Sia chiaro, insomma: so qual è la violenza esplicita. Ma esiste anche una sopraffazione implicita, espressa dal fatto che un privato occupi tutta la strada e vieti agli altri di passare. La roulotte diventa quindi il simbolo di questa sopraffazione

legale. Pertanto, sono stato molto felice di trovare, e trascrivere, delle notizie, che ho messo in una nota (ormai faccio molte poesie con le note): «Vorrà dire qualcosa che l'aggressione dello spazio pubblico provenga da una macchina che ha queste due caratteristiche: 1) è stata creata in Germania nel 1931, in un clima prenazista; 2) il suo inventore ha lavorato per molti anni nella fabbrica del padre, che produceva fruste».

Dicevo che questa poesia ha un titolo: *E gli altri?*. Intervistati, gli uomini delle roulottes dicono: a me piace portare la mia casa con me. Sì, dico, a te piace tanto, *ma gli altri?* Il piccolo dettaglio che il tuo miserabile piacere crei una colonna di quaranta chilometri te lo sei mai posto? In uno stato che tutelasse davvero tutti, la roulotte andrebbe vietata per legge, tranne che in autostrada. Non so se sto scivolando nella follia, ma è contro un tale atteggiamento 'politico' che si sono battuti Gandhi e Kant, le mie due divinità. Cito sempre una frase di Kant, che dice: «Alla musica è propria una certa mancanza di urbanità, perché infastidisce i vicini. Non solo: quando tiro fuori dalla tasca un fazzoletto profumato, faccio violenza al mio interlocutore, perché non so se desideri o meno sentire il mio profumo». Immagini che delicatezza! Che vera religione dell'altro! Ma perché mi devi far sentire la tua musica? La musica è come le feci: ognuno se la sbrighi per conto suo, in privato. È una cosa non richiesta. Io credo che tra duecento anni si arriverà a comprendere cos'è il rispetto dell'altro. La frase di Kant è la mia stella cometa: vorrei che il mondo andasse dietro questo obiettivo: il rispetto dell'altro.

*«Il mio forte».*

È il mio debole. Nel libro, che faticai atrocemente a scrivere, su Joseph Joubert, riporto questo distico di Queneau: «Da tutti i colpi della sorte / ho saputo trarre una favola, / il meno diventa più, consolante inversione». L'importante è trasformare. Qualcuno ha detto: «Ciò che chiamiamo traversie, noi le chiamiamo opportunità». Trasformare, perché altrimenti non si vive.

*«Difficile».*

Tutto.

*«Eccetera». L'infinito.*

Bellissimo!

20 settembre 2013

*Post scriptum*: come una minima antologia portatile, si propongono due indovinelli della tarda latinità tramandati dalla *Anthologia Latina*. I testi, appartenenti il primo a Sinfosio (autore di cento enigmi di tre esametri) e il secondo agli *Aenigmata Bernensia* (una raccolta anonima di sessantatré indovinelli di sei versi), furono tradotti da Valerio Magrelli e Silvia Ronchey per l'antologia *Poeti latini tradotti da scrittori italiani contemporanei*, curata da Vincenzo Guarracino per Bompiani nel 1993.

Mi han nutrito le lettere. (Ma che cos'è una lettera?)  
Ho vissuto tra i libri. (Son forse diventato più studioso?)  
Ho mangiato le Muse. (E che vantaggio ne ho avuto finora?)

*(la tignola)*

Sono attratta dall'umido del suolo.  
Senza radici, allungo rami immensi.  
Chi viaggia insieme a me non potrà prendermi,  
ma posso sovrappormi al mio compagno.  
Da lontano ti mostro un corpo certo.  
Se mi stai sopra, mi vedrai intera.

*(l'ombra)*