

Elogio della parola e poesia performativa in Juan Carlos Mestre

LORETTA FRATTALE

Università di Roma "Tor Vergata"
frattale@lettere.uniroma2.it

«Come la magia» scrive, alla fine degli anni Trenta, il poeta, critico, sanscritista francese René Daumal «la poesia è nera o bianca, a seconda che serva il subumano o il sovrumano»¹. La prima gli appare «feconda di illusioni come il sogno e come l'oppio»²; la seconda la vede procedere «controcorrente» e «risalire, come la trota, alla sorgente stessa della creazione»³. Sa dominare, quest'ultima, con vigore e astuzia le «fantasie delle rapide e dei risucchi», senza lasciarsi «distrarre dal riflesso cangiante delle bolle che passano, né trascinare dalla corrente verso le dolci vallate limacciose», mentre l'altra «segue la china naturale e subumana»⁴. Non di vera e propria dicotomia, tuttavia, si tratta quanto piuttosto di polarità, di fertile antagonismo tra i poli estremi di un'endiadi che Daumal iscrive nel corpo stesso della poesia come il suo cuore pulsante: «ogni poesia umana è mista di bianco e nero: ma ce ne sono che tendono verso il bianco, e altre che tendono verso il nero»⁵.

Dieci anni dopo sarà la *poesia-anguilla* montaliana («l'anima verde che cerca / vita là dove solo / morde l'arsura e la desolazione, / la scintilla che dice / tutto comincia quando tutto pare / incarbonirsi, bronco seppellito»⁶) ad affrontare, con rinnovata energia e scaltrezza, la vorticoso corrente che scorre dalla materia oscura della sensazione al lampo rivelatore dell'espressione «sotto la piena avversa, / di ramo in ramo e poi / di capello in capello assottigliati, / sempre più addentro / sempre più nel cuore del macigno

¹ René Daumal, «Poesia nera e poesia bianca», in *La conoscenza di sé. Scritti e lettere 1939-1941*, a cura di Claudio Rigafiori, trad. di Bianca Candian, Milano, Adelphi, 1972, p. 85.

² *Ivi*, p. 86.

³ *Ivi*, p. 87.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Eugenio Montale, «L'anguilla», in *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1984, p. 262.

[...] finché un giorno / una luce scoccata tra i castagni / ne accende il guizzo / in pozze d'acqua morta»⁷.

Negli anni Settanta è lo stesso poeta, «el oscuro pez del fondo» di José Ángel Valente (sempre alle prese, nella sua ininterrotta ricerca della parola essenziale, primordiale, con il desiderio e la necessità di un ritorno alle origini), a nuotare in acque scure, prenatali, per intercettare un refolo, un *hálito*, del primitivo soffio creatore («Como el oscuro pez del fondo / gira en el limo humedo y sin forma, descende tú / a lo que nunca duerme sumergido / como el oscuro pez del fondo. Ven / al hálito»⁸).

Che siano gli «ostacoli» e le «condizioni avverse» – ed è il senso che Alfonso Berardinelli ricava, in estrema sintesi, dai versi montaliani – o non piuttosto la costitutiva doppiezza della scrittura poetica (al tempo stesso oscura e scintillante, limacciosa e aerea, “nera” e “bianca”) a permettere alla poesia «di fecondare se stessa, di vivere e rinascere, di sprigionare le sue (ogni volta inaspettate e disperate) energie vitali»⁹, la direzione tracciata e percorsa da una significativa schiera di poeti appartenenti ad aree geografiche e generazioni anche diverse (da Stéphane Mallarmé a Yves Bonnefoy, dal già evocato Montale a Piero Bigongiari, Mario Luzi, da Juan Ramón Jiménez a José Ángel Valente, Jaime Siles, Andrés Sánchez Robayna, tanto per citare esperienze poetiche immediatamente rappresentative delle aree fin qui sfiorate) va nel senso di una progressiva e sempre più esigente condensazione, decantazione, depurazione del dettato poetico e del suo tradizionale strumento espressivo-comunicativo, la parola, la cui efficacia rappresentativa e interpretativa nei confronti del reale (sia esteriore che interiore) è radicalmente messa in discussione.

In realtà, è già in atto da tempo un fenomeno di diffusa “logofagia” (ricorrendo a un termine introdotto nel lessico della teoria letteraria da Túa Blesa¹⁰), parallelo all'altro efficacemente sintetizzato da George Steiner con l'espressione «fuga dalla parola»¹¹. I poeti – conferma da altra prospettiva uno dei primi analisti della condizione postmoderna, Jean-François Lyotard¹² – scrivono ormai contro la parola, anche se non possono prescindere e la cosiddetta estetica o poetica “del silenzio” rappresenta per molti di loro la piattaforma comune da cui ingaggiare la propria personale battaglia contro di essa¹³. La frontiera ideale della poesia è a lungo percepita, dai cultori della poesia del XX secolo, come muta, vuota, “bianca”.

⁷ *Ibidem*.

⁸ José Ángel Valente, *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 34.

⁹ Alfonso Berardinelli, *Poesia non poesia*, Torino, Einaudi, 2008, p. 90.

¹⁰ Cfr. Túa Blesa, *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Anexos de Tropelías, 1998.

¹¹ Così si intitola il primo capitolo di *Language and Silence; Essays (1958-1966)*, London, Faber & Faber, 1967.

¹² Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir (1979)*, consultato nella versione italiana di Carlo Formenti (*La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981) e *Le Postmoderne expliqué aux enfants: correspondance 1982-1985 (1986)*, anch'esso disponibile in traduzione italiana (*Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli, 1987).

¹³ In Spagna sono stati individuati, grosso modo, tre approcci diversi alla poetica del silenzio: quello mistico (Valente), quello purista minimalista (da Jaime Siles a Andrés Sánchez Robayna), quello cosiddetto *logofágico* (Ullán e la neo-avanguardia). Rinviamo in tal senso e per approfondimenti all'ottimo saggio di Ramón Pérez Parejo, *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética (Generación de los 50-Novísimos)*, Madrid, Visor Libros, 2007; in particolare al capitolo «Relaciones entre la crítica del lenguaje y la poesía del silencio» (pp. 287-325).

Nel frammentato panorama della poesia spagnola attuale, di cui ora ci occuperemo, nella confusione di voci e stili che esso prospetta in assenza di quella basilare distanza storico-temporale che è necessaria per riuscire ad allineare figure e poetiche in un disegno coerente (anche se, stando a un'analisi convincente di Miguel Casado, tale confusione e imprevedibilità di ispirazioni, coltivate in totale autonomia, «sin atender a esquemas previos, a poéticas externas, a territorios ya conquistados», potrebbero rivelarsi come gli elementi di valore con cui identificare la poesia spagnola tardonovecentesca¹⁴), pervengono segnali sempre più nitidi di un'inversione di tendenza rispetto alla linea evolutiva appena tratteggiata. Raggruppamenti su base non più generazionale – come è stato a lungo in uso nella tradizione critica ispanica – ma simpatetica sono venuti a crearsi, negli ultimi decenni, intorno a parole chiave (*sentimentalidad*, *experiencia*) in altri tempi irricevibili per conclamata connivenza con il mondo e l'umano-materiale. Lo spettro linguistico-compositivo entro cui orientare la ricerca espressiva si è inoltre sensibilmente dilatato, includendo al proprio interno tonalità anche drammatiche, sequenze narrative, scorci biografici, cronaca, riflessioni metaletterarie. Il vuoto, la pagina bianca, sono tornati a riempirsi di segni visibili, udibili, tangibili, offrendo percorsi di lettura dinamici e vivacemente relazionali.

Dallo sfondo una figura si stacca per versatilità, originalità del dettato, forza d'impatto sul pubblico che lo segue sempre più numeroso. È il poeta leonese Juan Carlos Mestre (Villafranca del Bierzo, 1957), premio nazionale di poesia per il libro *La casa roja* (Calambur, 2008), autore di un'opera che dal 1982, anno di pubblicazione della sua prima raccolta poetica (*Siete poemas escritos junto a la lluvia*, Barcelona, Colección Amarilis), ad oggi è cresciuta, si è espansa, ha conquistato (fenomeno rarissimo in poesia) nuove comunità di lettori, anche all'estero (in Europa e in America). L'ultima sua fatica, ad appena due anni dalla pubblicazione di un libro imponente come *La bicicleta del panadero* (Calambur, 2012) – circa trecento poesie gravitanti intorno all'esile scheletro di una bicicletta da panettiere, emblema di un equilibrio tra l'uomo e la natura che si sa precario e difficile da mantenere in una società altamente evoluta, tecnologica, come quella attuale – è la riedizione, sottoposta a revisione e significativamente integrata con nuove creazioni, di un testo che nel 1992 (Visor), quando uscì per la prima volta, valse all'autore il Premio Jaime Gil de Biedma, *La poesía ha caído en desgracia* (Madrid, Calambur, 2014).

Tra i membri di quella giuria figuravano Rafael Alberti e Luis Rosales, le cui cadenze (soprattutto quelle albertiane d'intonazione civile), assieme a quelle di altri maestri della tradizione poetico-lirica non solo ispanica e nemmeno esclusivamente moderna, primo fra tutti un altro leonese, Antonio Gamoneda, sembrano a volte riecheggiare tra le righe di un dettato che procede senza esitazioni né ripensamenti lungo percorsi sempre molto personali e, nell'accezione etimologica del termine, alternativi.

Poeta verbale e vocale, poeta cantore, poeta visivo e anche visionario, «caravaggesco» (nel senso – che il poeta e critico Roberto Mussapi ha attribuito a questo qualificativo – di artista in grado di intercettare simultaneamente la ruvida materialità del mondo e la sua dimensione invisibile¹⁵); poeta musicista, ma soprattutto poeta che scrive e incide

¹⁴ Miguel Casado, «Nada más que voz», in *Los artículos de la polémica y otros textos sobre la poesía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 188 e ss.

¹⁵ Roberto Mussapi-Fabrizio Pagni, *Il necessario incanto: conversazioni sulla poesia*, Firenze, Le Lettere, 2006.

(musicalmente e graficamente); autore di testi versificati anche torrenziali (quanto di più distante si possa immaginare dall'estremismo selettivo e dall'impassibilità fatica praticati sul fronte della poesia "silenziosa"); poeta performativo che legge in pubblico i propri testi accompagnandosi talvolta con la fisarmonica, ora in scena da solo, ora assieme ad Amancio Prada e alla sua musica, Juan Carlos Mestre riconosce e difende il ruolo di garante della continuità di "parola" svolto dalla tradizione, intesa come patrimonio poetico universale dai mille rivoli che si irradiano da una medesima fonte e finiscono in uno stesso mare. I suoi compagni di viaggio, per indicazione dello stesso poeta, sono numerosi e di varia ispirazione (alcuni tendenti al bianco, altri al nero, per rimanere nei termini di Daumal): Antonio Colinas, Julio Llamazares, Antonio Pereira, oltre al già citato Antonio Gamoneda, e, arretrando progressivamente, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Octavio Paz, Juan de la Cruz, e ancora, uscendo dal panorama letterario ispanico, Paul Celan, Ezra Pound, Arthur Rimbaud; abbandonando infine anche il ristretto recinto letterario: la cabala, la mitologia incaica, il mito *tout court*.

Nella poesia di Mestre la "parola" recupera una posizione centrale e un pieno riconoscimento del proprio ruolo all'interno dell'iperdinamico processo di creazione e fruizione della poesia. È valorizzata in ogni sua componente ideale e materiale, mentale e corporea, sonora e figurale, fonico-acustica e grafico-visiva. L'*Elogio de la palabra* con cui si apre *La poesía ha caído en desgracia* è un atto di fede nei confronti di essa e del suo inalienabile potere di ardere, avvampare, incenerirsi senza mai esaurirsi davvero: «Cuando la muerte acabe, la raíz de esta palabra y la hoja de esta palabra arderán en un bosque que otro fuego consume. Lo que fue amado como cuerpo, lo escrito en la docilidad del árbol único, será consolación en un paisaje lejano»¹⁶.

Mestre si spinge anche oltre: dopo anni di emarginazione e generale discredito restituisce la scena alla parola. Nelle sue performance pubbliche rimette in gioco una dimensione della parola poetica – quella vocale, sonora, fisica, corporea, oratoria, drammatica – che in tanti anni di complicità e conflitto con il silenzio era stata sconfessata, emarginata, se non proprio rimossa, dall'orizzonte linguistico-espressivo di riferimento delle nuove tendenze.

La Spagna vanta una consolidata tradizione di performance pubbliche di poesia. Famosissime quelle di Lorca e Alberti. Quelle di Juan Carlos Mestre, pur situabili in una linea di continuità rispetto ad essa, rispondono ad impulsi diversi, si propongono altre finalità, in accordo con la dilatazione, anche mediatica e virtuale, che lo spazio scenico ha sperimentato negli ultimi decenni.

Non sarà inutile intanto ricordare che la poesia è un genere profondamente radicato nell'oralità. Nasce – ci guida ora Alberto Bertoni che sui rapporti tra poesia orale e poesia scritta, tra *phoné* e *graphé*, ha scritto pagine sapienti e chiarificatrici – prima che la scrittura e il libro si diffondano e sperimenta sin da subito un felice sodalizio con la musica¹⁷. La forza comunicativa della poesia ha fatto a lungo leva sulla sua sonorità: la poesia delle origini è grido, fremito, respiro, ritmo, musica. Creazione in origine essenzialmente vocale, vincolata alle pulsioni e alle emozioni del corpo, dei corpi che attraversa, la poesia

¹⁶ Juan Carlos Mestre, *La poesía ha caído en desgracia*, Madrid, Calambur, 2014, p. 7.

¹⁷ Alberto Bertoni, «La poesia e la musica», in *La poesia. Come si legge e come si scrive*, Bologna, il Mulino, 2006, pp. 107-116.

non confluisce subito in un contenitore, in un supporto cartaceo o di altro materiale, ma fluttua di bocca in bocca, esponendosi ad una continua rigenerazione.

Le performance di poesia di Lorca, di cui si è conservata memoria scritta sia dello stesso autore che degli amici poeti che avevano avuto la fortuna di assistervi, puntano decisamente (stando a quanto viene riferito dai presenti o dalle cronache giornalistiche) al recupero dell'espressività vocale, oltre che verbale o più genericamente orale, con cui la poesia si era manifestata e trasmessa in origine. Si sa anche che la lettura delle proprie poesie dinanzi ad un pubblico era considerata dall'artista una prassi quasi irrinunciabile e comunque fondamentale per ultimarne la composizione, licenziarle e autorizzarne la stampa. Dalla recitazione o lettura ad alta voce dei propri scritti Lorca traeva continui stimoli e nuova energia creatrice.

Rafael Alberti tendeva invece a recitare poesie già pervenute alla loro stesura finale o fissate sulla pagina stampata, e non gli dispiaceva duettare, quando possibile o richiesto, con un secondo interprete (dal poeta Giuseppe Ungaretti al "mattatore" Vittorio Gassman, al cantante Paco Ibáñez). Ritornato in patria, nel 1975, girerà il mondo recitando versi assieme alla straordinaria attrice e ora anche apprezzata regista Nuria Espert, desideroso soprattutto di mantenere aperta la comunicazione (una comunicazione, naturalmente, poeticamente intensificata) con i lettori, l'umanità, la società e il mondo. In entrambi i casi l'esecuzione vocale si mette al servizio del testo in via di scrittura o già scritto, ora per infondergli nuova ossigenazione, ora per garantirgli continuità di ascolto anche con le nuove generazioni.

Nel caso di Mestre, il recupero della forma recitata e la scelta di campo a favore di una poesia dilatata e inclusiva di tutto (prosa, monologhi e recitativi drammatici, musica, canto, elegie, inni, sermoni, invettive, memorie, manifesti), in anni – il decennio degli Ottanta – in cui l'estrema selettività di materiali e parole in poesia era ancora considerata un valore non facilmente negoziabile, assumono di per sé un rilievo particolare. Stile recitativo e logica compositiva rispondono, tra le altre, a istanze di rottura con il canone poetico neopurista, neo-imagista, antidiscorsivo, ancora molto vivo e sostenibile, anche perché rispettato dalle voci più raffinate e autorevoli del momento, e con una pratica di lettura intima, silenziosa, solitaria, pensata soprattutto per gli occhi e la testa.

Inoltre, per effetto anche dell'innegabile talento interpretativo di cui il poeta dà prova nelle sue performance, oltre che di sue precise scelte stilistico-espressive, il suono della voce – che ha il potere di riorganizzare il testo, infondendo nuova tensione tra la composizione già realizzata e scritta e le potenzialità ritmico-intonative della declamazione¹⁸ – svolge anche la funzione (derridianamente parlando) di «maschera», o più semplicemente di cartina tornasole, di «una scrittura primigenia»¹⁹ fatta di «impulsi ritmici» e «suoni scuri» altrimenti impercettibili²⁰. La performance costituisce in sostanza per la poesia di Mestre un ulteriore spazio di risonanza, un prolungamento di testo, funzionale ad una scrittura

¹⁸ Sintetizziamo da alcune puntuali osservazioni di Alberto Bertoni (*ivi*).

¹⁹ Jacques Derrida, *La grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, pp. 102-108.

²⁰ Di «impulsi ritmici» e «suoni scuri» aveva già parlato Viktor Šklovskij nel saggio su Majakovskij, alludendo al fiume di sonorità che scorre sotto i versi del grande poeta russo, assieme a una massa di detriti, intenzioni, pulsioni inconscie cui l'azione modellatrice del linguaggio non era riuscita a dare forma (Viktor Šklovskij, *Majakovskij*, Milano, 1967, p. 24).

“altra”, magmatica, più profonda, risonante, sottesa a quella grafica e, al tempo stesso, ad essa complementare.

Si potrebbe obiettare che, qualunque cosa frema o vibri nella voce di Mestre (come già in quella degli illustri precedenti appena citati) non può che essere già lì, nei componimenti belli e fatti, scritti nero su bianco sulla carta, nella ricca varietà prosodica che li contraddistingue, nell’alternarsi ritmico e incalzante di innesti prosastici vibranti e cadenze liricamente distese, così come in ogni altra distorsione o pressione esercitata dalla voce enunciante sulla dizione. Ma chi ha assistito alle sue performance sa che nell’onda sonora che il poeta disegna nell’aria durante l’esecuzione, nella continuità in ombra di una scrittura (quella vocale, profonda, esaltata, plurale, nera) sotto l’altra (quella grafica, concentrata, luminosa, essenziale, bianca), ha visto realizzarsi l’atto unitario, la sintesi indissolubile di scrittura e vocalità, una delle intenzioni più profonde della poesia di sempre.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Berardinelli, Alfonso, *Poesia non poesia*, Torino, Einaudi, 2008.
- Bertoni, Alberto, *La poesia. Come si legge e come si scrive*, Bologna, il Mulino, 2006.
- Blesa, Túa, *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Anexos de Tropelías, 1998.
- Casado, Miguel, *Los artículos de la polémica y otros textos sobre la poesía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- Daumal, René, *La conoscenza di sé. Scritti e lettere 1939-1941*, a cura di Claudio Rigafiori, Milano, Adelphi, 1972.
- Derrida, Jacques, *La grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, pp. 102-108.
- Lyotard, Jean-François, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- , *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli, 1987.
- Mestre, Juan Carlos, *Siete poemas bajo la lluvia*, Barcelona, Colección Amarilis, 1982.
- , *La poesía ha caído en desgracia*, Madrid, Visor, 1992.
- , *La casa roja*, Madrid, Calambur, 2008.
- , *La bicicleta del panadero*, Madrid, Calambur, 2012.
- , *La poesía ha caído en desgracia*, Madrid, Calambur, 2014.
- Montale, Eugenio, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1984.
- Mussapi, Roberto e Pagni, Fabrizio, *Il necessario incanto: conversazioni sulla poesia*, Firenze, Le Lettere, 2006.
- Pérez Parejo, Ramón, *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética (Generación de los 50-Novísimos)*, Madrid, Visor Libros, 2007.
- Steiner, George, *Language and Silence. Essays (1958-1966)*, Londra, Faber & Faber, 1967.
- Valente, José Ángel, *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- Šklovskij, Viktor, *Majakovskij*, Milano, 1967.