

INTERVISTA DI GABRIELA FANTATO E ANNALISA MANSTRETТА - 2006

Da

La Biblioteca delle voci. Interviste a 25 poeti italiani.

A cura di Gabriela Fantato e Luigi Cannillo

Joker editore, Novi Ligure, 2006, pp. 221, euro 19,00

FARE SENTIRE LE COSE

SENZA IL NOME CHE HANNO

Intervista a Franco Buffoni

di Gabriela Fantato e Annalisa Manstretta

Al passaggio delle truppe nemiche

Le urla dei feriti nuovi

Nel silenzio dei fanti veterani aggrappati alla pietraia,

e sotto il fumo dell'alpeggio

le carcasse di domestici animali

ancora legati alla catena

tra tronchi d'albero soli come bambini

e protoceltici corredi di tombe

comparsi con i bombardamenti.

(da Guerra, Mondadori, 2005)

G. F. - Nella nota introduttiva a Suora Carmelitana e altri racconti in versi, Magrelli considera alcuni spunti di questo lavoro prossimi al resoconto che Kafka fa in alcuni suoi testi. Questa prossimità la riconosci anche tu oppure in qualche modo l'osservazione di Magrelli ti ha sorpreso?

F.B. - Devo dire che non ho mai chiesto a Valerio come mai abbia citato Kafka nel risvolto di copertina. Credo l'abbia fatto solo per una questione di tema. Lui era stato molto colpito dalla descrizione che Kafka fa dell'aeroporto di Montichiari presso Brescia e poiché uno dei sette racconti che compongono questa raccolta è "Aeroporto contadino", ambientato all'aeroporto allora militare di Orio al Serio presso Bergamo, credo che sia qui l'assonanza. Magrelli ha colto in questa mia descrizione di un aeroporto desolato dove non atterrano più aerei (era solo un campo postbellico che sopravviveva autoalimentandosi ospitando allievi in servizio di leva) un timbro simile a quello della descrizione kafkiana. La desolazione nel mio testo si contrappone all'estrema vivacità dei giovani militari, che a sua volta si contrappone alla senescenza dei marescialli. Oltre a questa zona di tonalità comune credo che Magrelli non volesse spingersi.

Ora che tu mi fai riflettere, però, credo che ci sia un altro mio testo che si può leggere in quest'ottica. E' nei Tre desideri, il libro uscito nel 1984 per San Marco dei Giustiniani prefato da Raboni.; si tratta di un testo che, originariamente, portava come titolo "Fam. Samsa": "Gli uccelli cercano cortili ricchi/ di briciole sciolte da finestre aperte/ su tovaglie a riquadri/ scosse due volte da mani di figlia,/ mentre si fuma al giornale/ e rendono note sull'acqua altre mani,/ e nulla più attrae al pavimento/ sguardi e regali." (p 85)

G.F. - Forse un altro aspetto che può segnare una prossimità con Kafka è proprio quello dell'attenzione agli aspetti famigliari minuti...

F.B. - Beh, certamente, se vogliamo fare un discorso di più ampio respiro, lasciando perdere il confronto puntuale, Kafka insieme a Musil è stato tra gli autori che ho letto ai tempi del liceo e che mi hanno formato: gli autori della mia Bildung, che oggi fanno parte di qualsiasi antologia, ma che allora, ormai più di trent'anni fa, non erano così facilmente reperibili da un adolescente provinciale. Aggiungerei anche Mann, Woolf, Hesse, Proust, Joyce; mi permisero di raggiungere l'autocoscienza, la consapevolezza e inoltre mi "vaccinarono" alla narrativa. E' così alto il paragone con quei narratori che difficilmente oggi sono attratto da un libro di narrativa... o meglio lo incomincio e poi, nella maggioranza dei casi, lo interrompo quando capisco che l'autore annaspa perché sta decidendo dove andare a parare. Allora vedo il grande imbroglio della narrativa media e mi rendo conto che non vale la pena sprecarvi del tempo. Questo è - concettualmente - il punto per cui io preferisco la poesia e credo che non scriverò mai un romanzo. Nella costruzione narrativa sento troppo quel dato di falsità, di costruzione a tavolino, meccanica, che non centra con l'ispirazione e con il desiderio di comunicare, ma solo con la confezione del prodotto, cosa che a me dà estremamente fastidio. Preferisco la poesia perché in poesia non c'è bisogno di costruire il prodotto, non c'è bisogno di alcuna artefazione, se sei un autore onesto trovi che i testi ti portano ad un certo punto e che lì la tua raccolta è conclusa, quella fase della tua poetica è definita. Io come poeta mi sento più vicino a un pittore o a un musicista piuttosto che a uno scrittore di romanzi.

G.F. - Si tratta comunque di autori non solo che hai letto durante le tua formazione, ma che hanno scritto romanzi di formazione e le tue raccolte, mi riferisco soprattutto a Suora carmelitana e altri racconti in versi e a Il profilo del Rosa, sono costruiti come percorsi di formazione in versi.

F.B. - Sì, credo proprio che questi libri siano anche il risultato di questo tipo di formazione. Oltretutto in Suora Carmelitana io ho adeguato lo stile di scrittura all'età del protagonista che all'inizio è bambino e poi passa attraverso l'adolescenza per arrivare nell'età adulta, che poi è quello che ha fatto Joyce nel Portrait of the Artist as a Young Man.

G.F. - Però è originale farlo in poesia. Non ti è stato rinfacciato come debolezza?

F.B. - No... non mi pare. Sono tornato sullo stesso schema anche ne Il profilo del Rosa.

"Suora Carmelitana" o "Aeroporto contadino" sono racconti in versi immediatamente fruibili, sono molto sequenziali, mentre altri racconti che compongono la raccolta, come "Spiga di grano matto", il racconto conclusivo "Monte Athos" o "Pelle intrecciata di verde" hanno una genesi diversa, sono poesie liriche raggrumate che hanno prodotto poi il racconto.

A.M. - Uno dei testi contenuti nella sezione "La casa riaperta" del Profilo del Rosa si chiude con questi versi: "O forse/ fare sentire le cose/ senza il nome che hanno". Mi chiedevo quale peso ha avuto nel particolare

approccio con le cose che ciascun poeta ha, anche attraverso la lingua, la tua esperienza di traduttore. Poi, in seconda battuta, un tuo commento a questo verso.

F.B. - Nella mia esperienza, più ci penso e più me ne convinco, non riesco a trovare grandi poeti, o perlomeno poeti che amo leggere, che godono della mia stima, che abbiano avuto una sola lingua. Anche Zanzotto, per esempio, io sono convinto che pensi in latino e che viva sia l'italiano sia il dialetto veneto come due evoluzioni parallele del latino. Io sono convinto che un poeta sia molto facilitato nella propria riflessione sulla lingua se ha una lingua di riferimento altra che, naturalmente, può essere anche un dialetto, foss'anche il proprio dialetto conosciuto bene: è dire in un altro modo la stessa cosa. Se io dico in milanese la pobbia, ecco che il pioppo carducciano alto e snello al maschile mi diventa femminile e assume i connotati di questo genere: "epür la cascia ammò", diceva Tessa della sua pobbia. A chi ha il senso della lingua non credo che possano sfuggire questi rapporti con le parole. E il cambiamento di genere è uno dei tanti esempi che si potrebbero fare. E' ovvio che se si traduce dal tedesco dove Blume è femminile o dal francese in cui la fleur è pure femminile si ha tutto uno sfasamento semantico nel muovere il proprio testo. Per quanto riguarda il rapporto con la lingua, io credo molto alle contaminazioni ma non a quelle neoavanguardistiche ridicole, penso a quelle profonde del tessuto linguistico, dove giunge al massimo grado l'espressività della lingua. Del resto non si difende una lingua difendendone la purezza, ma l'espressività, e ciò significa poter assumere il maggior numero di vocaboli possibile, introiettarli e metterli in circuito. Naturalmente non a vanvera, ma mirati a dare quella sfumatura in più. Una lingua tu la contami quando arrivi ad alterarne le strutture sintattiche, non certo con l'immissione di nuovo lessico. Basti pensare agli inglesi... Tornando al testo che citavi: "Lugano e poi Varese, le aie/ dal profumo di bagnata/ campagna grata/ e i cortili in profonde ferite/ filtranti un mite celeste/ o forse/ fare sentire le cose/ senza il nome che hanno." è evidente che qui non sto cercando di comunicare un colore "il mite celeste" ma di descrivere "i cortili in profonde ferite" che ci sono ancora nei paesi: lungo la strada si apre un portone su un cortile interno e passando tu vedi queste profonde aperture con dentro la luce e puoi dire che dentro c'è dell'intimità, del calore, in contrasto con il freddo della strada esterna. Quindi io volevo far sentire queste sensazioni, l'odore di pane di farina bianca di Biagio Marin, ma forse c'è anche pudore a dire tutto questo e allora "o forse fare sentire le cose senza i nomi che hanno". Perché se io dico "stalla", "famiglia", "farina" rischio troppo.

Poi, per dire come queste cose possono nascere.... questo testo l'avevo scritto nel 1986 durante un viaggio in Ungheria e faceva: "Un mondo in ungherese/ le aie dal profumo di bagnato...". Questo testo non aveva mai trovato una sua collocazione. Quando poi si è venuto consolidando il profilo del Rosa, questo testo doveva entrarci perché era assolutamente dentro questa raccolta, solo che non poteva entrarci con quel primo verso, visto che la collocazione geografica del libro è alto-lombarda e allora è diventato "Lugano e poi Varese". Queste sono le uniche costruzioni a tavolino che io mi concedo...

G.F. - A proposito di questo pudore di cui tu hai appena parlato, volevo citare la poesia che dice "Ma se riuscissi mio dio se riuscissi" che fa parte della sezione "Letto semirifatto" del Profilo del Rosa e contiene questo nucleo centrale che forse val la pena sviscerare con te: "per negare e annegare/ il nucleo d'ordine dentro la parola..."

F.B. - Quando ho scritto quella poesia avevo da poco finito di scrivere l'articolo Racconto, mythos e elegia forte per il convegno "La parola ritrovata" che si tenne a Roma nel '95 in cui parlo proprio della contrapposizione logos/mythos. Nel senso che io sono sempre stato dalla parte del logos contro il mythos, intendiamoci, il mythos rimasticato, di cartapesta...

A.M. - Però c'è una tua mitologia tutta privata, c'è un tuo modo di mitizzare i luoghi: Varese, Crenna...

F.B. - Ma certo, è chiaro che è così. Voglio dire... Itaca è un isoletta oggettivamente brutta, di nessuna importanza. Itaca è Crenna, è Porto Ceresio... Inoltre, anche in un modesto paese della mia zona tu vedi il medioevo che ti viene incontro con il battistero, il Seicento con la cappelletta, vedi le incisioni rupestri dell'età del ferro. Allora sì che mi va bene parlare di mito. Possiamo dire che per me la poesia non ha niente di cartaceo, quindi non può esserci per me poesia mitopoietica o avanguardistica o filosofica. Per me poesia è esperienza viva, diretta... per cui scrivo di luoghi e persone che conosco. Oppure è storia nel senso più ampio del termine. Potrei fare riferimento al testo incipitario de Il profilo del Rosa, che tra l'altro ho preso da I tre desideri dove, nei versi centrali dico: "La sensazione di non essere più in grado,/ di non sapere più ricordare/ contemporaneamente/ tutta la sua esistenza,/ come la storia che c'è dentro il polittico/ e non si vede,/ gli dava l'affanno del non-essere stato/ quando invece sapeva essere stato/ del non avere letto o mai avuto." L'era era all'interno della raccolta, qui invece apre il libro. Sarebbe stato assurdo per me scrivere un'altra poesia, facendo in un certo senso il verso a me stesso, visto che ne avevo già scritta una che funzionava e che diceva proprio quello che volevo dire lì. Io credo che ciò che conta siano i discorsi di poetica e in quest'ottica certamente i libri precedenti a Suora carmelitana sono di apprendistato, di respiro che si sta prendendo...

G.F. - Tornando per un attimo alla poesia proemiale, perché il polittico ti corrisponde?

F.B. - Il polittico è come un armadio che si apre, all'esterno delle ante è tracciata in modo allusivo la storia che viene invece narrata in modo più chiaro ed esauriente all'interno. Ma il polittico viene aperto solo nei giorni di festa, durante il resto dell'anno rimane chiuso. Io volevo raccontare questa sensazione di non essere più in grado di contenere in un solo pensiero tutto il mio passato perché esso comincia ad essere tanto e non ci sta più; allora si va per tranche di vie, allora l'estate del '92 ti si confonde con quella del 1988 o del '91, perché ne hai vissute già tante di estati e ti si confondono l'una con l'altra, hai bisogno di metterle a fuoco. La tua vita ormai ha un passato. Io volevo scrivere questa cosa ma non riuscivo a trovare l'immagine o la metafora per dirla; quando in un viaggio in Spagna, entrato in una chiesa ho assistito all'apertura del polittico, ho capito che quella era la mia immagine e la poesia è uscita in un attimo.

G.F. - C'è un aspetto sensoriale che emerge da Il profilo del Rosa che si manifesta soprattutto attraverso l'attenzione agli odori; per quanto riguarda l'aspetto dell'andare oltre le parole io avevo quasi l'impressione di una husserliana epoché delle parole. Un sospendere il nominare e un far parlare, per così dire le cose attraverso la percezione sensoriale, quindi i profumi, i colori ...

F.B. - Sì, odori, colori, rumori, sapori. Questa attenzione ha sicuramente una matrice nella mia formazione. Nel Portrait di Joyce questo aspetto è assolutamente presente. E, tutto sommato, credo proprio che la mia ipofisi si conceda poco riposo.

G.F. - Una cosa interessante è che non solo hanno odore le cose, ma ha odore anche la religione. Per cui ne "Il mistero profumato della stanza sagrestia" si leggono versi come: "Pregavano. Aumentava intorno odoroso il mistero/ baci da seta botti di rovere liutai/ e pannocchie pannocchie all'uscita".

F.B. - L'ambientazione di quel testo è la chiesa di San Rocco che era accanto a "la casa riaperta" in cui ho vissuto la mia infanzia e adolescenza. Nel mese di maggio c'era il rosario e per noi bambini era una festa perché si poteva uscire la sera. Ricordo si andava in questa chiesetta e che molti cantavano nel coro... Tutto questo ha, naturalmente, legato quella chiesa ai profumi del mese di maggio. Per altro questo aspetto si trova anche in altre sezioni del libro, per esempio nel testo che riguarda Santa Maria Foris Portas scrivo: "ma gli affreschi non sono più vicini/ e l'odore non è rimasto uguale".

D.- Ma questo aspetto della religiosità che è molto presente sia in Suora carmelitana sia ne Il profilo del rosa, parte da un tuo essere credente o è l'aspetto umano della religione che ti interessa?

F.B. - Io coltivo l'empiria e il dubbio. Credo nella scienza e nella libertà di ricerca. Mi considero un illuminista. Sono stato educato nel Cattolicesimo. Diciamo che non ci si può decontestualizzare. Penso che nella ricerca delle proprie radici culturali si abbia bisogno di grande autocoscienza e spirito critico.

G.F. - La tua poesia che sembra così del quotidiano, ha in sé questo aspetto del sacro, che non è così diffuso; il tentativo che tu fai mi pare quello di far condividere al lettore un'esperienza di sacralità senza portarla su un altro territorio ma senza neanche espellerla dalla vita di tutti i giorni.

F.B. - Certo, non c'è bisogno di andare tanto in là per incontrare il dubbio che incute rispetto.

A.M. - Riprendendo il discorso della cosiddetta "linea lombarda", con la quale la tua poesia ha alcune tangenze, a me pare che i testi di Sereni si possano definire un paesaggio con figure dove il poeta si chiama fuori e fa parlare il paesaggio, nel caso delle tue poesie si può forse più propriamente parlare di un autoritratto inserito in un contesto paesaggistico. Sei d'accordo?

Altra cosa che volevo chiederti: questa tua attenzione all'aspetto naturalistico e agli oggetti ha mutuato qualcosa anche dalla tua frequentazione con i testi del romanticismo inglese?

F.B. - Confesso di non aver mai pensato a questo tipo di rapporto con il paesaggio da parte di Sereni. Posso dire che in Sereni – rispetto al paesaggio - trovo una certa differenza tra Frontiera e Gli strumenti umani... però è anche vero quello che dici... forse Sereni in questo paesaggio ci ha vissuto ben poco; praticamente lui è sempre vissuto in città. Io invece ci ho vissuto anche col corpo per lungo tempo; per me andare a comprare il giornale vuol dire camminare mezz'ora verso Crenna. Questo ti dà le osterie, il dialetto, i cortili con le profonde ferite e via dicendo, e il paesaggio diventa parte integrante di te, della tua quotidianità. Da qualche anno a questa parte, vivendo a Roma, ritrovo queste cose solo occasionalmente, in vacanza.

A.M. - Ma nel paesaggio ci sono anche le persone... Nel testo che chiude la sezione "Nella casa riaperta" dici, rivolgendoti ad un te stesso undicenne che sorride da una fotografia,: "Vorrei dirgli, lasciali perdere/ con i loro bersagli da colpire,/ tornatene tranquillo ai tuoi disegni/ alle cartine da finire,/ vincerai tu. Dovrai patire" C'è da una parte un rapporto diretto, immediato di continua assimilazione di empatia con il paesaggio, i profumi, i colori, i suoni e dall'altra con le persone c'è un rapporto difficoltoso di solitudine dichiarata. Mi è venuto in mente che Keats, in una delle lettere, "il poeta è in una posizione dissonante rispetto al proprio tempo, rispetto agli altri uomini": Tu la dichiari molto questa posizione.

F.B. - Sono assolutamente d'accordo e questo credo potrebbe valere per tutti i poeti. Nel mio caso c'è anche la faccenda dell'omosessualità. Una faccenda che va inserita sullo sfondo della provincia italiana anni Cinquanta. Penso che il testo a cui ti riferisci contenga molto di questo vissuto. Aggiungerei dunque questo ulteriore elemento di frizione con il contesto: sei diverso perché sei un poeta, ma sei diverso anche perché omosessuale. In un ragazzino che cresce insieme agli altri e a un certo punto si sente diverso dagli altri. Non c'è nessuna altra "banda" di cui far parte. Parlo dei miei undici, dodici anni quando questo tipo di consapevolezza comincia a profilarsi. Ed è quella l'età che ho nel testo citato.

G.F. - Mi ha colpito molto perché credo sia un problema generale dell'adolescenza quella di sentirsi o no parte del gruppo. Questa consapevolezza dell'andar da solo e del dover patire mi pare possa essere letto anche come un'acquisita consapevolezza del dolore come via di conoscenza in senso leopardiano...

F.B. - Ecco... questo non avrei osato dirlo... Nel testo sono io oggi cinquantenne che dico "vincerai tu. Dovrai patire", al ragazzino che ero negli anni Cinquanta, il quale pensava – per sopravvivere – di dover fare come gli altri. E' chiaro che c'è molta revanche in tutto questo... e gli dico anche dovrai patire, perché per vincere dovrò passare sotto le forche caudine. Con ciò sono perfettamente consapevole che l'emarginazione di cui ho sofferto io è ben poca cosa rispetto ad altri tipi di emarginazione ben più "mutilanti". Però è anche chiaro che, nel momento in cui lo si patisce, il proprio dolore sembra sempre il più grande. Fatti questi doverosi distinguo... credo che sì, effettivamente la sofferenza per me sia stata una delle vie della conoscenza, non l'unica, ma senz'altro in quanto urgenza quotidiana è stata una spinta fortissima a capire.

G.F. – Diciamo adesso qualcosa sul tuo approccio al "fare" poetico. Qualche anno fa nel saggio intitolato Il mio lavoro poetico, uscito sul n. 17 de "L'incantiere", dividevi i tuoi testi in quattro principali gruppi: testi di lenta stratificazione, testi associativi, testi dono-degli-dei, racconti in versi. Aggiungeresti qualcosa oggi, dopo l'uscita de Il profilo del Rosa?

F.B. - No, le categorie sono rimaste quelle... forse oggi aggiungerei qualcosa in relazione alla poetica. Credo di aver capito più in profondità che cosa sia la poetica. Per spiegarmi sinteticamente, mi rifaccio ai quattro punti che Anceschi enuclea per la sua definizione di poetica, cioè norme operative, sistemi tecnici, moralità e ideali. Io credo che la capacità di fondere questi quattro elementi costituisca davvero la poetica di un autore e sia anche, in ultima analisi, ciò che rende desideroso (o almeno curioso) chi ti ha letto di leggere anche il tuo prossimo libro.

G.F. - Per moralità o etica tu cosa intendi? E' la poesia onesta di Saba o è qualcos'altro?

F.B. - Sicuramente è essere almeno un po' decenti, il coraggio di non giocherellare, di dire le cose fino in fondo, quindi di uscire da quella perizia che magari ti permetterebbe di scrivere testi molto gradevoli... e basta. Ed è quello che ho fatto ne Il profilo del Rosa che è duro e anche un po' cattivo nei miei stessi confronti. Poi se qualcuno dice, come è stato detto per esempio da Cucchi, che questa è la poesia onesta io non posso che accettare questa definizione e ringraziare. Se si vanno a guardare i miei primi testi, da lì è venuta quell'etichetta che io ho faticato non poco a scrollarmi di dosso che è quella del Buffoni fumiste, Laforgue, Palazzeschi, ecc... per carità due autori che amo, ma insomma è evidente che si tratta di un'etichetta molto stretta. Io credo che allora fosse un modo per difendermi, in effetti la raccoltina in questione Nell'acqua degli occhi quella uscita nel '79 per i quaderni della Guanda è anche molto giocosa, perché non avevo ancora maturato il coraggio di fare della poesia onesta cioè di dire la verità su me stesso. E io credo che Palazzeschi non sia mai uscito da questa trappola: di avere una perizia versificatoria e di giocarsela nel modo più distanziato possibile dal se stesso che scrive per non comprometersi. E qui il discorso potrebbe estendersi – uscendo dall'ottica fantasiste – a Gadda, a Pavese, persino a T. S. Eliot.

A.M. - Tu hai frequentato i poeti Settecenteschi scozzesi come Fergusson e Ramsay e nella traduzione hai usato il tuo dialetto. Vorrei che ci dicessi qualcosa sul tuo rapporto con quest'altra lingua.

F.B. - Il dialetto io l'ho ascoltato parecchi anni da bambino in casa anche se non l'ho mai parlato e poi crescendo in una zona dove ancora gli anziani lo parlano l'ho sempre sentito. Quando ho dato un esame di Letteratura italiana moderna e contemporanea incentrato sui testi di Belli e Porta ho scoperto che io i testi in milanese li sapevo leggere senza problemi. Così ho scoperto di sapere una lingua in più. E queste versioni in milanese derivano da questa consapevolezza. E' stato però un gioco, non credo che andrò oltre, ormai ho fatto una scelta a favore della lingua toscana.

G.F. - Vorrei offrirti qualche spunto per una breve riflessione. La poesia fuori dalle regole consuete del mercato, il fatto che facendo il poeta non si guadagna ha dei lati negativi ma è anche una fortuna e poi l'aspetto della poesia come dono di sé...

F.B. - Credo che questa situazione sia un vantaggio per il poeta perché da una grandissima libertà rispetto al narratore che, solitamente, se azzecca il primo libro si vede immediatamente offerta la possibilità, dietro compenso di venti, trenta milioni di consegnare il secondo entro il dicembre dell'anno successivo... e lì casca l'asino, come si suol dire. Magari il primo libro ha impiegato dieci anni a scriverlo e contiene dunque lo spessore dell'artista, poi si trova a dover scrivere una storia in un anno e dunque l'originalità, la necessità alla scrittura inevitabilmente si brucia. Tutto questo al poeta non capita. Perciò davvero il libro successivo è frutto di un'ulteriore maturazione della poetica dell'autore. Non conosco poeti in Italia oggi in grado di fare un libro ogni due anni, naturalmente intendo un libro vero. A meno di fare il versificatore che di per se non è disdicevole, ma a differenza di ciò che avviene in altri campi artistici, dove esiste da parte del mercato anche una richiesta di artigianato, (penso per esempio alle colonne sonore, alle musiche da film) nel campo della poesia no. La forma di mercato della poesia è la canzonetta. Il versificatore oggi non ha mercato, perché questo tipo di esigenza, a livello popolare, segue altre vie.

A.M. - Per finire, a proposito della tua ultima raccolta mondadoriana Guerra, la cosa che più colpisce è l'ampiezza del tema che affronti. La II guerra mondiale e l'esperienza diretta che ne ha fatta tuo padre per trattare più in generale della sopraffazione dell'uomo sull'uomo, della bestialità che sinistramente emerge dal civilissimo homo sapiens sapiens. Se ne deduce, tra l'altro, che tu confidi molto nella forza della poesia...

F.B. - A questo proposito non ho, per ora, altro da aggiungere a quello che ho scritto in nota a Guerra in cui spiego che: "A mano a mano che il lavoro prendeva forma sono andato convincendomi che l'impegno era su due piani, con l'intenzione - da una parte - di scrivere un libro antiretorico e antioracolare, e il timore - dall'altra - di cedere a un tono diaristico-didascalico. Credo di essere stato molto aiutato dall'ascolto del WarRequiem di Britten.

Percepisco una contrapposizione, nei confronti di tematiche di questa portata, tra il celiniano "chiamarsi fuori" a osservare dall'esterno l'avventura della specie sapiens-sapiens e il celaniano "porsi a fianco" di chi vuole trovare ragioni per resistere continuando a sentirsi dentro l'umanità. Non credo che la via d'uscita sia il rifiuto della ragione a favore dell'istinto, e quindi il rifiuto dell'uomo a favore degli animali (zoé vs bíos), come avviene in tanta parte della poesia di Ted Hughes. Col quale però condivido il rifiuto dell'antropocentrismo." Che la poesia oggi abbia la forza di veicolare tutto ciò, beh... è una scommessa che vale la pena di fare.