

Intervista a Franco Buffoni a cura di Alfonso Maria Petrosino
<http://criticaletteraria.blogspot.com>

17 marzo 2010 h 15-18, aeroporto di Linate

Intervista a Franco Buffoni a cura di Alfonso Maria Petrosino

D: Sei il fondatore e direttore responsabile della rivista *Testo a fronte*, che si occupa di traduzione; tu stesso hai tradotto molti classici inglesi, tra gli altri Byron, Coleridge, Heaney; quanto è importante per un poeta tradurre? Che cosa ha dato alla tua scrittura la tua attività di traduttore?

R: Per un poeta tradurre può essere importante perché si tengono in esercizio i muscoli, partendo da qualcosa che non è una pagina bianca; può essere un esercizio molto piacevole. C'è da aggiungere che molti poeti traducono senza conoscere bene le lingue da cui traducono, quindi l'esercizio può essere importante per loro, un po' meno per chi legge. Non faccio nomi per carità. Poi, il vero giudizio viene col tempo; sono poche le traduzioni destinate a restare: traductions-text, le definisce Meschonnic.

Ho cominciato scrivendo poesia, la traduzione è venuta in seguito, quindi piuttosto tardi. Sono uomo dalle maturazioni lente: le cose mi vengono anche bene, ma con tranquillità, col tempo. Ho esordito in poesia a trent'anni su *Paragone* nel '78, presentato da Giovanni Raboni, e poi nell'ambito della vecchia Guanda, con Raboni direttore di collana e Maurizio Cucchi redattore. Il primo libro che tradussi fu *Sleep and poetry, Sonno e poesia* di John Keats, che apparve nella Fenice nell'81. La mia prima raccolta di poesia, *Nell'acqua degli occhi*, era invece apparsa in un Quaderno collettivo della Guanda nel '79. Poi le due attività sono proseguite parallelamente. Per dieci anni, per tutti gli anni settanta, scrissi saggistica per l'università... forse è un po' questa la ragione dei miei ritardi in poesia. Fui a lungo in Inghilterra per il dottorato ma anche in Germania e a Parigi. Quindi ho avuto un addestramento diverso da quello dei poeti italiani miei coetanei, alcuni dei quali ebbero esordi precoci e successi precoci in anni (gli anni settanta) certamente più favorevoli rispetto a quelli che seguirono.

Da un altro punto di vista, però, ho ricevuto un'educazione europea, che a quell'epoca non era una cosa molto comune... E quindi forse, alla distanza, il mio ritardo è stato un vantaggio.

D: E quindi tradurre per te?

R: La traduzione s'inserisce nella mia vita in modo totalmente connesso alla scrittura poetica. È stata la riflessione teorica sul tradurre che mi ha permesso di trovare il denominatore comune alle due branche del mio operare, che erano - negli anni ottanta - da un lato il fatto di essere ricercatore di lingue e letterature germaniche in una facoltà umanistica, e dall'altro poeta di lingua romanza. Sì, è stata la riflessione teorica: sono un allievo indiretto di Luciano Anceschi. È stata la teoria della traduzione che mi ha permesso di costruirmi una mia teoria della letteratura. In questo solido basamento sono le radici che hanno nutrito e tuttora nutrono la mia scrittura (in versi e in prosa).

D: Più che i singoli autori?

R: Sicuramente più dei singoli autori che ho tradotto, perché dire che Keats mi abbia influenzato sarebbe come dire... la mamma ti ha influenzato? È evidente. Se devo elencare i grandi momenti, ai Romantici inglesi aggiungo subito i Simbolisti francesi (ne appaiono diversi nel mio nuovo Quaderno di traduzioni). Tu citavi prima Seamus Heaney... Ne dovrei menzionare molti altri, che appaiono in *Songs of Spring*, il quaderno di traduzioni che pubblicai nel '99 da Marcos y Marcos e che vinse il premio Mondello. Quello nuovo s'intitola *Una piccola tabaccheria. Quaderno di traduzioni 2000-2010*. E' un verso di Pound "A little tobacco-shop": il libro dovrebbe uscire da

Donzelli, nel 2012, per non creare sovrapposizioni con l'uscita dell'Oscar nel 2011: *Il compasso spalancato. Poesie 1975-2010*.

In questo nuovo quaderno di traduzioni ho incluso i poeti che ho tradotto in questi ultimi dieci anni, e molti sono contemporanei, viventi. Però, se devo fare una scala di priorità, la riflessione teorica sul tradurre è stata per me più importante della pratica in senso stretto. La pratica non so... Sarebbe come chiedermi, quando ho imparato a scrivere poesia: non lo so, sinceramente non lo so. Credo che abbia avuto molta importanza come sono andato a scuola. Risalirei addirittura alle scuole elementari, quando s'imparavano a memoria le poesie; se eri fortunato e avevi dei buoni insegnanti, a dieci-undici anni avevi già introiettato tutte le gabbie metriche italiane. E a quattordici leggevi correntemente i poeti latini.

Dopo si trattava di usare bene gli strumenti assorbiti. Quindi per me forse ebbero più importanza Carducci a dodici anni e Lucrezio a quindici, di Keats o Mallarmé in età adulta. In terza media, ricordo perfettamente, non avevo quattordici anni, ascoltavo Chopin e recitavo per mio gusto *Sogno d'estate*. Questo mi portava a qualche esclusione nell'ambito delle frequentazioni e dei giochi, ma certamente ha nutrito la mia estetica.

Ho tradotto Seamus Heaney, sì, ma l'ho tradotto a quarant'anni. Quelli che veramente contano sono i primi due decenni della vita: dal punto di vista della sorgività della lingua poetica, della naturalezza. Il resto è esistenza, il resto sei tu con le tue esperienze. Io continuo a essere anceschianamente sulla breccia, a essere uomo di poetica. Col mio antico background, che è fatto di ritmi, di metriche accentuative e quantitative, di poeti latini e inglesi, tedeschi e francesi. Sono nato in una casa con tre pianoforti (è la casa descritta nella prima sezione del *Profilo del Rosa*, che si intitola *Nella casa riaperta*). Non erano ricchi i miei, però, mia nonna suonava il piano e aveva il suo pianoforte, mio padre suonava il piano e aveva il suo pianoforte: il padre è quello di *Più luce, padre*, quindi te lo puoi immaginare, però suonava il pianoforte... mia madre e mia sorella pure suonavano il pianoforte. Io ero l'unico che non lo suonava, però li ascoltavo. E questo ti forma, anche nell'odio, non solo nell'amore. Insomma, ti forma il gusto; è una questione di ritmi, di flussi... Poi, oltre a questi ritmi, a questi flussi, devi avere qualcosa da dire, e lì ci pensa la vita. E la vita ci ha pensato a farmi avere tante cose da dire. Credo che la mia fortuna sia stata questa: che le tante cose da dire si sono depositate su qualcosa (il basamento di cui parlavo prima) di estremamente ricettivo sul piano formale e estetico. Perché questo è il punto: da un punto di vista tecnico tu puoi produrre cose ineccepibili sul piano formale ma tristemente aride; come dal punto di vista contenutistico tu puoi avere grandi intuizioni, ma ti vengono fuori delle cose assolutamente non modulate. Il segreto sta nel modulare il grido.

D: Nelle tue poesie, in genere, il verso inizia con la maiuscola. Perché? Un'abitudine che non riesci a perdere o è un vezzo nostalgico verso la poesia della tradizione?

R: È un'abitudine che ho acquisito dopo le prime raccolte. *Nell'acqua degli occhi* (Guanda 1979) e *I tre desideri* (San Marco dei Giustiniani 1984) seguono una punteggiatura formale. E quindi il verso ha la lettera iniziale minuscola. E' solo con *Quaranta a quindici* (Crocetti 1987) che cambio, e poi con il successivo *Scuola di Atene* (Arzanà 1991) tutti i versi iniziano con la maiuscola. Direi che ci sono due motivi: il primo è che dopo *I tre desideri*, uscito con la prefazione di Raboni, comincio a non usare più la punteggiatura in poesia, mi limito al punto e a qualche rara virgola. Mentre se tu leggi le prime due raccolte la punteggiatura è praticamente perfetta: è quella che si usa scrivendo saggistica. Con la seconda metà degli anni ottanta, da *Quaranta a quindici* in poi, perdo l'uso della punteggiatura in poesia, comincio a sentire repulsione verso il punto e virgola, verso le virgole di tipo incidentale e così via. Per me è stato un po' come diventare adulto; cominciai a dare del tu al testo che stavo scrivendo... Ecco, a mo' di corollario a questa perdita dell'uso della punteggiatura in poesia, è venuta la lettera maiuscola al primo verso. Le due cose sono collegate, perché usando sempre meno la punteggiatura, devi dare sempre più rilievo al verso in se stesso.

Ogni singolo verso per me ha una autonomia sua propria. Naturalmente un'autonomia che prende forma anche dalla correlazione con gli altri versi.

Sono stato molto criticato per questa abitudine che rende più difficoltosa la prima lettura. Alcuni con cattiveria hanno parlato di vezzo. Semplicemente mi piace di più così. Capisco bene che il lettore ha un elemento in meno per capire se un verso sta continuando, oppure se è isolato; è un po' il contrario rispetto all'ebraico, dove solitamente non si mettono le vocali, però in poesia si mettono, si mettono i puntini... Mi rendo conto che tutto sommato potrei farne a meno, magari con una successiva maturazione li eliminerò, magari nell'Oscar elimino tutte le iniziali maiuscole.

D: Per esempio sul blog liberinversi mi sono imbattuto in discussioni piuttosto accanite sull'uso sistematico della minuscola.

R: In questo campo ormai si è tentato tutto. Io ho curato per Einaudi l'edizione di e.e.cummings, uno dei grandi poeti sperimentalisti americani del secolo scorso. Con lui si usa sempre e solo la minuscola, persino nel nome stesso dell'autore; tra l'altro a scrivere il saggio su cummings mi sono divertito moltissimo. O tutto maiuscolo o tutto minuscolo... alla fine ce la giochiamo su altri campi, le cose importanti sono davvero altre. Questi sono vezzi: sono d'accordo, sono dei vezzi.

D: La poesia è trascurata, è la cenerentola dell'editoria: quest'è un fatto. Colpa degli editori, delle scuole, dei librai, dei poeti, di tutti o di nessuno?

R: Io non parlerei di colpa, parlerei di una serie di concause. Cito due situazioni. Quando si celebrò il secondo centenario del tricolore italiano, alla fine del secolo scorso, a Reggio Emilia, patria del tricolore, venne invitato Mario Luzi. Perché Luzi? Perché cento anni prima era stato invitato Carducci. Allora, Carducci alla fine dell'Ottocento a festeggiare il centenario del tricolore aveva un senso; cento anni dopo Luzi venne invitato nella convinzione di creare una simmetria. Qual era il poeta italiano in pole position per il Nobel secondo gli accademici del Lincei? Mario Luzi! (Personalmente ho sempre pensato invece a Zanzotto). E allora Mario Luzi venne invitato a Reggio Emilia. Nessuno dei presenti conosceva i suoi versi e nemmeno i titoli dei suoi libri. È evidente che, per creare una vera simmetria, avrebbero dovuto invitare Claudio Baglioni. Questo è il punto. Come vedi, la prendo alla lontana, ma se non cominciamo da lì non possiamo darci una risposta.

Allo stesso modo, il bisogno di poesia anche nelle masse più incolte è immenso. Solo che viene soddisfatto dai versi delle canzoni. Gli adolescenti li conoscono a memoria, lo si vede da come partecipano quando uno dei loro beniamini si esibisce. Poi gli adolescenti crescono, e quei versi a memoria restano: sottocultura. Il fatto in sé non è così peregrino: ci sono tradizioni poetiche - come quella di lingua russa o di lingua araba - dove la poesia è cantata ancora oggi. Anche nella nostra tradizione era così: la canzone.

Il Novecento in Italia (e ovviamente non solo in Italia) ha sempre più preteso per la poesia (e non solo per la poesia: anche per la pittura, per la scultura, per la musica) un affinamento e una preparazione in chi legge (o in chi fruisce). Affinamento e preparazione che generalmente le persone non posseggono. Se pubblico un libro nella collana de *Lo Specchio* tira tremila copie. Di solito esaurisco la tiratura, ma è chiaro che su un paese di sessanta milioni di abitanti, viene fuori quello zero virgola che tu - giustamente - definisci irrilevante. Succede qualcosa di strano, tuttavia, quando muori. Ti posso fare l'esempio di Dario Bellezza, che vendeva le sue tremila copie quando usciva da Garzanti o nello *Specchio*, poi è morto, l'hanno messo nei *Miti*, è uscito tra Saffo e Hikmet e ha venduto centomila copie. Al prezzo di tre euro. Se Dario Bellezza fosse vivo non sarebbe uscito nei *Miti* e continuerebbe a vendere le sue tremila copie. Spero di vendere centomila copie il più tardi possibile.

Il mondo ha sempre avuto bisogno di poesia; non c'è bisogno di Zanzotto, forse, se non in alcune frange, che sono però quelle che a noi interessano. L'altro argomento relativo alla tua domanda è che in nessun campo come in poesia c'è dilettantismo deteriore. Perché è vero che in tutti i campi

c'è il dilettantismo ed è giusto che ci sia. Quanta gente gioca a pallone sul campetto, poi però ammira Cassano e Balotelli. In poesia invece tanti dilettanti sono convinti che altri semplicemente abbiano avuto più fortuna di loro, perché loro sono bravi altrettanto. Per cui, mentre quello che gioca nel campetto poi vede le partite e ammira i protagonisti, il dilettante che scrive poesie - i cinquecentomila canonici che scrivono e pubblicano poesia in Italia - non leggono i poeti veri, se non in minima parte. Questa è la tragedia, una tragedia di sottocultura e d'ignoranza.

D: Allora non c'entra la scuola?

R: La scuola, cosa vuoi? La scuola c'entra dappertutto: è chiaro che in parte i cinquecentomila sono degli insegnanti. Quindi possono trasmettere soltanto una concezione molto malata, alla radice. Voglio dire, la scuola c'entra per forza, c'entra in tutto. Puoi pensare, in una società ideale, di avere degli insegnanti colti, intelligenti e raffinati... Ce ne sono, ma sono una minoranza.

D: Scrivi sia in prosa che in poesia: come passi dall'una all'altra? C'è una gerarchia? Una ripartizione per così dire di compiti? O sono due modi della stessa sostanza?

R: Direi che sono due modi della stessa sostanza. Se esamino la mia produzione negli ultimi dieci anni, sono usciti tre libri di poesia, tre libri di saggistica e tre libri - diciamo - di narrativa. Diciamo, perché Cortellessa-Mazzoni-Casadei a Dedalus/Pordenonelegge la mia "narrativa" la infilano sempre in "Altre scritture". Ma forse hanno ragione: a me non interessa scrivere dei romanzi in senso canonico.

I tre libri di poesia sono *Guerra* (Mondadori 2005), *Noi e loro* (Donzelli 2008) e *Roma* (Guanda 2009). I tre libri di saggistica sono *Mid Atlantic*, sul teatro e la poesia angloamericana, che è uscito da Effigie; *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, uscito da Interlinea; e poi c'è la monografia su Auden, *L'ipotesi di Malin*, pubblicata da Marcos y Marcos. La scrittura saggistica nasce prima della scrittura poetica e di quella narrativa, perché è legata al lavoro in università: è il mio primo tipo di scrittura; lì è la mia formazione. La scrittura poetica arriva come seconda, dai trent'anni in poi. E la scrittura narrativa, a parte *Reperto 74* - che ho pubblicato recentemente, ma è un romanzo breve scritto a ventisei anni, nel 1974 per l'appunto - appartiene agli ultimi dieci anni. Si tratta di una scrittura narrativa molto nutrita di saggistica. Se c'è una gerarchia, è cronologica: prima la saggistica, poi la poesia che rimane centrale nella mia vita e credo lo rimarrà per sempre, visto che ormai non ho molta vita davanti; infine questa scrittura saggistico-narrativa. Ho adesso un altro libro di questo ultimo tipo in uscita per Transeuropa: si intitola *Laico alfabeto* ed è - mi dicono - molto birichino, coi suoi due sottotitoli: *In salsa gay piccante* e *L'ordine del creato e le creature disordinate*.

D: Per esempio la tematica omosessuale tu la tratti sia ne *Il profilo del Rosa* (Mondadori 2000) che in *Zamel* (Marcos y Marcos 2009), in modi diversi.

R: Io non posso non parlare di omosessualità, in modo diretto o mediato. Di qualunque cosa io parli è evidente che l'omosessualità c'è e quindi salta fuori. Se sto scrivendo un libro di poesia, salta fuori in poesia, magari in forma criptica; se scrivo un libro in prosa, il tema può distendersi divenendo racconto.

Nello specifico, devo dire che *Zamel* è una scommessa che ho fatto con me stesso: da anni andavo raccogliendo del materiale per scrivere un libro sulla storia della cultura omosessuale nel mondo occidentale. Poi avvenne questo delitto - il delitto di cui parlo nel libro - un fatto di cronaca che mi toccò molto da vicino, e che finì col diventare la cornice narrativa del libro. Siamo perfettamente nella storia della letteratura italiana, e non solo italiana, mi pare: la cornice. Diciamo che, quando riesco a contrabbandare la mia saggistica in un libro di narrativa - *Zamel* ha avuto riscontri da libro di narrativa, ha avuto prenotazioni e vendite da libro di narrativa - quando riesco a essere

intervistato come autore di narrativa, e quindi a far passare i miei contenuti di saggistica legati ai diritti civili, attraverso due personaggi, raccontando anche un noir... quando riesco a ottenere tutto questo, sono molto contento. Raggiungo un pubblico che altrimenti non leggerebbe un libro di saggistica su quelle tematiche.

D: È un falso problema, è l'incontrario, in realtà: non è che decidi di parlare di una cosa e scegli lo strumento. Scrivi un libro di narrativa e poi questa tematica si impone.

R: È come con gli amori: dal secondo in poi diventi meno innocente, nel senso che l'esperienza t'insegna come comportarti, come muoverti; ti fa prevedere come si muoveranno le varie persone coinvolte (di solito ce n'è sempre più di una). Quindi tutto è molto voluto. Oggi, se comincio a scrivere un libro, so bene dove voglio andare, poi posso anche fallire in toto, però so che cosa voglio fare. Mentre da giovani, quando si inizia a scrivere un libro - magari di poesia - di solito non si sa dove si va a finire.

D: Ed è meglio così, o peggio?

R: Non credo che sia né meglio né peggio, fa proprio parte del gioco dell'esistenza. Io oggi non comincio a scrivere un libro di poesia se non ho chiaro, diciamo, il progetto. Racconto sempre delle storie, anche nei libri di poesia. Sono un anceschiano prima maniera: credo fermamente nei concetti di "poetica" e di "progetto". So di avere davvero qualcosa da dire. Lavoro molto sul frammento. La mia scrittura in versi consiste di frammenti poetici che continuo a produrre. Come un flusso di lava più o meno forte, ma costante. Poi i frammenti si compongono divenendo le tessere di un mosaico, e io stesso stento a capacitarmi della precisione con cui esse finiscono col combaciare. Col tempo mi sono convinto che il collante misterioso - la forza unificante - che mi permette di inanellare i frammenti (o gli intermezzi, come li definiva Schumann) e quindi di scrivere dei *libri* in poesia - è la mia "poetica". Come diceva Pasolini del film montato e finito: solo allora quella storia diventa *morale*. Solo quando i frammenti *naturalmente* si compongono mi rendo conto dell'estrema pertinenza per me della definizione anceschiana di poetica ("la riflessione che gli artisti e i poeti compiono sul loro fare, indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità e gli ideali") e dell'importanza del concetto anceschiano di "progetto".

D: *Theios* (Interlinea 2001) è diverso, però. Il libro è venuto dopo. Tu hai accumulato testi e poi...

R: *Theios* è molto particolare. Perché lì c'era un bambino che cresceva e a crescere il bambino ci ha messo vent'anni. Infatti alcune delle poesie che si trovano all'inizio di *Theios* sono già ne *I tre desideri*, uscito da San Marco dei Giustiniani nell'84; Stefano nasce nel '79, dunque... In seguito scrissi altre poesie su Stefano adolescente; nel frattempo era nato suo fratello Paolo... allora il "progetto" andò conformandosi. E anche molte poesie scritte per Paolo entrarono nel progetto *Theios*, come se ci fosse un unico soggetto: il nipote, per l'appunto. Esattamente come c'è un unico nipote con cui interloquisco in *Più luce, padre. Dialogo su Dio, la guerra e l'omosessualità* (Sossella 2006), ispirato da Paolo, che studia Scienze politiche, ma ovviamente è una figura idealizzata in cui sono confluiti anche altri miei amici e studenti. (Per la cronaca, oggi Stefano è agronomo e lavora a Basilea).

D: Scrivi che l'ascolto del *War Requiem* di Britten ti ha molto aiutato nella scrittura di *Guerra*: come?

R: Nel senso che la scrittura di *Guerra* - per le ragioni che racconto nella nota al libro e quindi non sto qui a ripetere - è stata per me una grossa fonte di sofferenza. Con mio padre ebbi un rapporto difficilissimo, e poi morì abbastanza giovane, quindi il dialogo con lui non c'è mai stato. L'aver

rinvenuto quelle sue carte nel 1995 fu un tormento, perché mi ritrovavo tra le mani la vita di un uomo molto più giovane di me, finito in un Lager. Difatti l'anno dopo (non avendolo potuto fare con la copertina di *Guerra*) feci mettere in copertina a *Più luce, padre* l'immagine di mio padre quindicenne. Io lo tengo in braccio. Tra l'altro è anche carino.

Più luce, padre viene da lì. Se non avessi scritto *Guerra* in poesia, non avrei scritto *Più luce, padre* in prosa. Il *Requiem* di Britten, certo, l'ho menzionato nella nota perché quella tonalità si espandesse, dando qualche coordinata in più del mio dolore al lettore. Non c'era solo il padre, ma il concetto stesso di guerra, e di violenza, e di male. È un libro alla *Finnegan's Wake*, *Guerra*, un libro che vuole comprendere tutto e quindi, ecco, direi che la funzione di Britten è analogica, molto audeniana, in un certo senso. Tra l'altro era quello il periodo in cui pubblicavo il libro su Auden.

D: Leggendo *Il profilo del Rosa*, libro di memoria personale ma anche collettivo, compare la frase della sonata di Vinteuil; i versi di *Era da un certo guizzo della tenda*, invece mi hanno fatto pensare all'incipit de *La prigioniera*: ti va di parlarci del tuo Proust? Quando l'hai letto? Come?

R: Farmi parlare di Proust... Diciamo che Proust è stato "la" lettura fondante della mia adolescenza. Su Joyce ho fatto la tesi di laurea, però Proust appartiene alla mia crescita molto di più di Joyce. Tra l'altro hanno queste due concezioni del tempo così diverse, nel senso che Joyce lo comprime al punto da contenerlo tutto in un giorno e Proust invece lo dilata a più generazioni. La lettura di Proust rimane una delle ragioni per cui vale la pena vivere.

Proust credo che mi abbia influenzato molto anche da un punto di vista sintattico... l'uso del *que* in Proust è qualcosa che non può non colpirti, e l'uso del *dont*... Il francese è stata la mia prima lingua straniera moderna: l'ho imparato molto da piccolo. Poi c'è stato Gide. Tra l'altro oggi solgo contrapporre Gide a Proust, perché Proust scrive ancora giocando sulla finzione che lui e il suo lettore siano eterosessuali, mentre con Gide siamo alla modernità: Gide parla da omosessuale a dei lettori potenzialmente omosessuali. Quindi, da questo punto di vista, Proust appartiene all'Ottocento e Gide al Novecento. Sta di fatto che Proust è un universo. Joyce disse che dai suoi lettori pretendeva la dedizione dell'intera esistenza. In sintesi, io forse sono uno che ha fatto la tesi su Joyce, ma la dedizione l'ha data a Proust.

Non parliamo troppo degli amori. Ero giovanissimo. Anche con Kafka, Thomas Mann e Herman Hesse mi accadde qualcosa di simile: mi diedero gioie immense in una adolescenza complessivamente molto infelice. Però, se penso che in quell'adolescenza imparai a leggere, sono oggi molto contento.

D: L'editoria a pagamento: si citano spesso opere prime *A lume spento* di Ezra Pound, o *Leaves of grass* del 1855 di Whitman. È un'opportunità, una tara del sistema?

R: È un po' la stessa domanda che mi hai fatto prima. È evidente che quella situazione a volte porta al libro a pagamento. Però, attenzione: ci sono varie forme di editoria a pagamento. Quella beccata che riguarda i cinquecentomila di cui si diceva prima, e quella - comunque di qualità - che tu, autore esordiente, aiuti inviando in giro in modo mirato un po' di copie del tuo libro. Può accadere che anche un autore valido debba in qualche modo contribuire alla messa in circolazione del primo libro, e magari anche del secondo. Ma poi basta. Poi le cose devono girare da sole. Altrimenti significa che si è sbagliata strada. Lo scandalo lo creano i cinquecentomila che non leggono i libri veri e continuano a insistere e si rinnovano numericamente, creando un'enorme confusione. Quindi il critico che si vede arrivare dieci libri di poesia al giorno non ha il tempo di trovare quello buono. S'ingolfa. Questo è il vero guaio dell'editoria a pagamento.

D: Cito una tua frase: "Personaggi come Fernanda Pivano hanno fatto di tutto perché ad essa [figura del poeta], in Italia, si sostituisce la figura del cantautore". Quali sono le conseguenze negative, o positive, di una simile azione culturale?

R: Di conseguenze positive non ne vedo. Le conseguenze negative sono sotto gli occhi di tutti: una grande confusione. Per esempio: le preferenze di Pivano, presero le mosse - è vero - da Edgar Lee Masters ma approdarono a Bob Dylan; e in Italia presero le mosse da Cesare Pavese e giunsero a Vasco Rossi. Certamente la sua idea di poesia non coincideva con quella di Ashbery o di Zanzotto. I “suoi amici cantautori” - da Piero Ciampi a De André a Jovanotti – possono piacere anche a me. Anch’io li ho ascoltati e talvolta mi sono anche divertito. Ma, Nanda, nel paradiso dove sei ora, ascoltami: se rileggi con calma i loro testi, prescindendo dalle note che li vestono o li tra-vestono, ti accorgi che di poesia ne trovi davvero pochina: “Sparagli Piero, sparagli ora / E se non muore, sparagli ancora”. Lasciamola sopravvivere, povera poesia, quella vera, quella che magari pochi leggono, però non dimenticarlo, è solo quest’ultima che davvero “inventa” la lingua, che realmente la rinnova. Molto pertinenti, a questo riguardo, mi paiono le parole di Raboni: “La poesia non è né uno stato d’animo a priori né una condizione di privilegio, né una realtà a parte né una realtà migliore. E’ un linguaggio: un linguaggio diverso da quello che usiamo per comunicare nella vita quotidiana e di gran lunga più ricco, più completo, più compiutamente umano; un linguaggio al tempo stesso accuratamente premeditato e profondamente involontario, capace di connettere fra loro le cose che si vedono e quelle che non si vedono, di mettere in relazione ciò che sappiamo con ciò che non sappiamo”.

D: Leggevo che Rondoni ha sostenuto la superiorità, come poeta, di Vasco Rossi su De André, in quanto nei testi di De André sarebbe difficile distinguere l’originalità dalla copiatura, mentre in Vasco Rossi la lingua viene sottoposta a maggiori tensioni inventive.

R: Non mi interessano le opinioni dell’omofobo Rondoni. De André e Vasco Rossi esistono in quanto le loro parole sono legate a un sottofondo musicale gradevole. Sono le note a rendere gradevole - a tratti - il dettato. Se esaminiamo il dettato in sé non esistono come poeti né l’uno né l’altro. Punto.

D: Le antologie: quali ti hanno deluso, quali entusiasmato?

R: Quando si è coinvolti direttamente, è difficile dire. Se io parlassi bene di *Parola Plurale* o della Cucchi-Giovanardi, e parlassi male di una antologia che non mi include, farei la figura dell’ingenuo. Certamente fa piacere quando si è inclusi. Pensi che l’antologista sbaglia quando non ti include. Dopo di che il mondo continua lo stesso. I conti si fanno molto più tardi: il canone non ha fretta. Quindi mi limito a dire che di antologie ce ne vorrebbero molte di più. Nella mia vita non ho mai criticato un antologista; ho ringraziato chi mi ha incluso e non ho mai speso mezza parola contro chi mi ha escluso. Vorrei solo che ce ne fossero molte di più, perché è dalla diversificazione che nasce il confronto. Certamente si vedono delle antologie di tendenza, si vedono delle antologie profondamente disoneste, si vedono certe operazioni che sono di una trasparenza ideologica pelosa, disarmante. Però, detto questo, aggiungo: ce ne siano di più! Ciascuno dovrebbe potersi fare la propria antologia. Qualunque persona che ami la poesia ha una propria antologia in mente. Quindi, potenzialmente, ciascun lettore di poesia è un antologista. E siccome la carta costa evviva gli e-book.

D: Quali sono, per quanto riguarda la poesia, le potenzialità della rete?

R: Immense. Sono immense, e non sono ancora state completamente esplorate. Io adoro la rete. L’ultimo libro che ho scritto, *Laico alfabeto*, nasce dalla rete, nasce dalle mie collaborazioni con *Nazione Indiana*, di cui sono redattore, con *Italia laica*, con *Uaar* (Unione Atei e Agnostici Razionalisti) per una nuova spiritualità, e ultimamente anche con *Alfabeto2* e *Ulisse*. Quindi il mio punto è: evviva la rete, perché la rete alleggerisce, è praticamente a costo zero, permette di superare

la fase del cartaceo, dei libri a pagamento. C'è sempre un enorme setaccio in movimento; fino a dieci anni fa il setaccio era costituito dalle riviste cartacee che presentavano nuovi testi e autori... e da quel setaccio venivano fuori alcuni nomi e su questi si poteva cominciare a lavorare in un altro modo. Oggi questa funzione la svolge la rete.

D: Fantasmi culturali e cliché: in *Zamel* hai mostrato quelli relativi all'omosessualità: quali altri ci minacciano?

R: Di fantasmi culturali e cliché ne abbiamo in ogni campo, costantemente, sono inevitabili, sono connessi al vivere. Ogni epoca ha i suoi, ogni società ha i suoi, ogni attività culturale ha i suoi. Io continuo a ribellarmi. È ovvio che poi ci si specializza in alcuni fantasmi culturali e in alcuni cliché perché - per parlare delle cose, a meno che non si tratti di un lamento generico, un lamento che può fare chiunque - devi esserti documentato. Documentarsi, per uno scrittore, significa farsi le bibliografie. Io ho passato sei anni a farmi una bibliografia sul fascismo, prima di scrivere *Guerra e Più luce, padre*. E ci ho messo almeno una decina di anni a raccogliere il materiale che poi mi è servito per *Noi e loro* e *Zamel*. Sono delle ricerche. Non sono delle cose che ti trovi lì perché gratuitamente ti sono arrivate. Te le sei cercate. Difatti, anche nei libri di narrativa metto la bibliografia. Sono magari cinquanta, ottanta, novanta libri. A questo punto la risposta te l'ho già data.

Fantasmi culturali e cliché sono ciò che si supera con la bibliografia, con la lettura, con lo studio. Si fa un'enorme fatica. Quando mi chiedono: "Perché non scrivi un articolo su questo?" rispondo che non sono un tuttologo. Già mi sembra di occuparmi di troppe cose. Penso sempre di dovermi documentare, prima. E documentarsi vuol dire leggere davvero dei libri, e per leggere dei libri ci vuole tanto tempo, questo è il punto. Io cerco di parlare delle cose che conosco, che ho studiato. Sono stato un ricercatore e continuo a essere un ricercatore nella testa. Sento molto questa dignità della ricerca, dello studio.

Devo dire che questo sforzo - e mi fa molto piacere - mi viene riconosciuto. Ho un amico, Andrea Inglese, bravo poeta e filosofo, uno dei fondatori di *Nazione Indiana* (fu lui, con Andrea Raos e Helena Janeczek a invitarmi in *Nazione Indiana*) col quale capita che non si sia d'accordo su alcune cose, perché Andrea ha una formazione marxista, io ho una formazione illuminista e radicale. E ogni tanto ci sono discussioni anche feroci nel retrobottega di *Nazione Indiana*. Ma una cosa che Andrea Inglese mi riconosce sempre è che se io dico una cosa, la dico motivatamente, la dico perché ho studiato, perché ho delle ragioni che m'inducono a dirla, perché la cosa l'ho sperimentata, perché la cosa l'ho vissuta. Se no, non dico niente, sto zitto. E questo riconoscimento è stato uno dei più grossi complimenti che abbia ricevuto nella mia vita. Credo che questo valga anche per la poesia, per la saggistica, per la narrativa, vale per tutto, insomma. Sempre Inglese dice: "Ci sono tanti, invece, che le cose le dicono e poi cambiano anche facilmente orientamento, perché tutto sommato hanno delle bandierine che possono spostare dove vogliono". A me invece non mi sposti. Per spostare me - quando un argomento l'ho studiato a fondo - non bastano le gru.

D: Un imperativo di certa poesia di ricerca è l'abolizione dell'io. Tu sei un poeta che fa della propria vita una sorta di cardine: che ne pensi di questa parola d'ordine?

R: Devi pensare che avevo vent'anni nel Sessantotto e la prima cosa che lessi quando cominciai a occuparmi di poesia da adulto fu il manifesto a *I Novissimi* di Giuliani. Quindi puoi immaginare quanti proclami ho ascoltato nella mia vita. Ma non sono mai riuscito a prenderli sul serio, cioè non ho mai pensato che attraverso delle parole d'ordine si potesse arrivare a produrre vera arte. Non credo che uno possa dire: abolisco l'io e arriverò a scrivere cose sublimi; se invece mi tengo l'io scriverò delle sciocchezze: non è possibile. Posso pensare a quanto mi dici come a un buon esercizio: "proviamo a scrivere abolendo l'io!" Ma il vero punto non è abolire l'io; il vero punto è possedere una grande tecnica e una vera poetica. Una poetica non è qualcosa che ti costruisci

abolendo l'io. "Sei ancora a fare il discorso sulle poetiche!", mi disse Cortellessa tanti anni fa. "Certo!" Poi più recentemente mi ha detto: "Ah, però il tuo discorso sulle poetiche è importante." Per me è fondamentale. È questo il vero punto.

Giungere a capacità tecniche di discreto livello è possibile, con molto esercizio. Avere delle urgenze, delle cose da dire, è possibilissimo. Le due cose non sono sufficienti; per far sì che tu possa produrre vera arte, queste capacità e queste istanze devono sciogliersi nella tua poetica. Se ce l'hai.

L'abolizione dell'io in poesia è qualche cosa che mi lascia assolutamente indifferente... va bene, aboliscilo, ma poi siamo al punto di partenza se vuoi fare anche qualche cosa di serio. Non è da lì che si comincia, voglio dire. Quanti testi ho scritto in cui l'io non appare minimamente! Pensa alla seconda parte di *Guerra*, per esempio. Ma non ero partito con l'idea di abolire l'io. Semplicemente, nella scrittura di quei testi, la mia poetica mi portò nella direzione della cancellazione dell'io. Benissimo. E il libro è riuscito. Così come, proprio al contrario, posso porre l'io centralmente e scrivere "Come un polittico".

Una poesia originale non è una poesia che parla di cose di cui nessuno ha parlato prima. Leopardi è unico quando parla della/alla luna, non perché l'oggetto sia originale (sta persino nelle lettere che il Colletta gli scrive), ma perché la sua poetica è immensamente pulsante e vitale. Keats - quando nel distico conclusivo dell'*Ode on Grecian Urn* associa Beauty a Truth e Truth a Beauty - non compie un'associazione originale: sono due termini che l'estetica inglese del Settecento frequentemente pone in connessione. Ma Keats rivive l'associazione all'interno della sua poetica. E quelli diventano versi che, letti una volta, non si dimenticano.

Vivere in apnea è possibile. Per qualche minuto ci si può anche illudere. Persino Zanzotto lo ha fatto. Ma poi per tornare a galla dovette ricorrere persino al suo dialetto. (Che più "io" di così...).

D: Concludi i tuoi interventi in pubblico recitando una poesia civile: *Alla Costituzione italiana*. Può essere la poesia civile? Come aggirare i pericoli della retorica?

R: Come aggirare i pericoli della retorica? Semplicemente avendo qualche cosa di vero, di sentito, di urgente da dire. Quando nella poesia *Alla Costituzione italiana* cito Gobetti, ogni volta mi commuovo, perché è stato massacrato di botte dai fascisti ed è morto con gli organi interni spappolati. E nella attuale situazione italiana di spregio al vero liberalismo, al vero socialismo e ai diritti civili, l'unica cosa che io poeta di oggi posso fare è ricordarlo ai più giovani. Quindi i pericoli della retorica non mi sfiorano minimamente, così come non mi sfiora la riflessione sull'abolizione dell'io. Non lo so se c'è l'io nella mia poesia *Alla Costituzione italiana*. Confesso che non mi interessa saperlo. So però che in quella poesia avevo - e ho tuttora, ogni volta che la leggo in pubblico - davvero qualcosa da dire.

Io non ho mai deciso di scrivere poesia civile: semplicemente la nostra attuale condizione è tale che ogni tanto qualche verso in quella direzione proprio non mi va di trattenerlo.