

I Mille Graffi di Milli Graffi (Geiger,1979). Nota di Guido Guglielmi

All'inizio del giugno scorso si è spenta la voce di Milli Graffi, poetessa a tutto campo, scrittrice, critico letterario e per oltre venticinque anni direttrice dell'autorevole periodico letterario "il verri", fondato nel 1956 dal docente di Estetica Luciano Anceschi che ne sarebbe stato il direttore sino a poco prima della morte avvenuta nel 1995. Del Professor Luciano, Milli era divenuta nuora, avendone sposato il figlio Giovanni, designer e traduttore dal tedesco: sua la versione italiana, edita da Bompiani, del fondamentale saggio *Aesthetica*, opera del semiologo Max Bense, principale teorico della Poesia concreta. Dalla loro unione sono nati due figli, Barbara e Valerio. Sin dagli Anni Sessanta Milli aveva cominciato a scrivere articoli e recensioni apparsi su "il verri" e su altre riviste letterarie: tra queste "Tam Tam", creata e diretta dagli amici Adriano Spatola e Giulia Niccolai, con sede nell'isolato casale di Mulino di Bazzano e della cui redazione facevano parte anche Milli e Giovanni (autore della grafica di copertina).

Donna colta, intelligente e spiritosa, Milli Graffi aveva un carattere forte, a volte anche spigoloso, spingendo talora l'ironia fino al sarcasmo con battute taglienti ed efficaci, non sempre perdonate dai bersagli, ma era anche generosa e capace di gesti di vera amicizia. Ne ricordo uno in particolare, nei miei confronti, che mi commosse. Nel giugno 2011 eravamo entrambi invitati a un piccolo incontro letterario presso la biblioteca Feltrinelli di Parma, organizzato dall'infaticabile Daniela Rossi. Poco tempo prima avevo detto per telefono a Milli che mi mancavano gran parte dei numeri de "il verri" da lei diretto, mentre ne avevo molti di quelli precedenti. Lei prese nota dei numeri che mi mancavano e arrivò a Parma in treno con una grossa borsa contenente una trentina di numeri della rivista, cosa di cui le fui molto grato.

La prima raccolta di versi di Milli Graffi fu pubblicata nel 1979 dalle Edizioni Geiger, con una nota di Guido Guglielmi e un titolo, *Mille graffi*, denotante a un tempo autoironia e proclamazione d'intenti. Versi in gran parte impregnati del gusto del nonsense, di cui Milli era particolarmente appassionata, al pari dell'amica Giulia Niccolai. Negli anni seguenti Milli pubblicò altre raccolte di poesie con diversi editori, dei quali si troverà riscontro nella biografia. La riproduzione integrale di *Mille graffi* costituisce l'oggetto di questo documento, insieme con due recensioni apparse in periodi diversi e firmate da personaggi autorevoli molto differenti fra loro, quali Vincenzo Accame e Giuliano Gramigna. Il primo esamina l'opera della Graffi dal suo punto di vista di poeta visivo militante e teorico della poesia simbiotica, il secondo lo analizza con gli strumenti del critico letterario esperto, avendo esercitato a lungo questo mestiere sulle pagine letterarie del "Corriere della Sera". Ho tratto l'intervento di Gramigna dal numero triplo a lui dedicato tra il 2007 e il 2008, dopo la sua morte, dalla rivista "Testuale", da lui fondata nel 1983 insieme con Gio Ferri e Gilberto Finzi: scomparso due anni fa anche Gio Ferri, "Testuale" ha cessato le pubblicazioni. Conclude il documento uno scritto di Milli su Antonio Porta comparso postumo nell'ultimo numero de "il verri" pubblicato nell'ottobre scorso.

Per oltre cinquant'anni Milli Graffi è stata molto attiva e presente in parecchie iniziative legate alla poesia e all'arte d'avanguardia. La si poteva incontrare a convegni, presentazioni di libri, mostre, incontri e festival di poesia, anche internazionali: una delle sue due foto, inserite nel documento, la ritrae mentre recita con pathos suoi versi nel corso di una delle Edizioni di "Milano-poesia" alla Rotonda della Besana, presente anche il sottoscritto. Ciao Milli,

Maurizio Spatola

Milli Graffi, milanese, è nata nel 1940. È stata professore a contratto presso l'Università di Verona e l'Accademia Carrara di Bergamo. Negli anni Settanta ha partecipato ai maggiori festival europei di poesia sonora. I suoi libri di poesia sono *Mille graffi e venti poesie* (introduzione di Guido Guglielmi, Geiger 1979), *Fragili Film* (Nuovi Autori 1987), *L'amore meccanico* (Anterem 1994) ed *Embargo voice* (Bibliopolis 2006); ha pubblicato anche il romanzo breve *Centimetri due* (Edizioni d'If 2004). Come critico ha scritto su Edoardo Sanguineti, Adriano Spatola, Antonio Porta, Giulia Niccolai, Tom Raworth, Toti Scialoja, Ffranco Beltrametti, Marosia Castaldi, Rosmarie Waldrop, Barbara Guest; studi sul *nonsense* e sul comico, sui *limerick* di Edward Lear, sulle poesie di Palazzeschi, su Lewis Carroll. Ha collaborato nel 1979 alla realizzazione del primo e unico numero della rivista tutta al femminile "Numero Zero", insieme con Cristiana Fischer, Giulia Niccolai, Piera Oppezzo, Graziana Pasqui. Ha fatto parte per una decina d'anni, insieme con il marito Giovanni Anceschi del comitato di redazione di "Tam Tam", la rivista di poesia, apoesia e poesia totale di Adriano Spatola e Giulia Niccolai.

Ha collaborato inoltre ad «alfabeta2» e coordinato il comitato di redazione de «il verri».



abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

12

Milli Graffi

Mille graffi
e
venti poesie



Nota di Guido Guglielmi

Geiger

abcdefghijklmnopqrstuvwxy

12

Milli Graffi

Mille graffi
e
venti poesie
1977-1978

Nota di Guido Guglielmi

geiger

a Giovanni con Giovanni

10. *Lettere di Guido Guinifoloni*

1. *Lettere a sé*

11. *Lettera*

12. *Lettera*

13. *Lettera*

14. *Lettera a papa Innocenzo IV*

15. *Lettera*

16. *Lettera*

17. *Lettera*

18. *Lettera*

2. *Lettere inviolate*

19. *Lettera*

20. *Lettera*

21. *Lettera*

22. *Lettera*

23. *Lettera*

24. *Lettera*

25. *Lettera*

3. *Lettere a sé*

26. *Lettera*

27. *Lettera*

28. *Lettera*

29. *Lettera*

30. *Lettera*

Indice

11 Nota di Guido Guglielmi

1. Larve a salve

- 15 Kreuzza
- 16 Clori
- 17 Sàbola
- 18 Forte pigera F. Cacia
- 21 Ferta
- 22 Criavola
- 25 Le sorelle in
- 26 Larve a salve

2. La parola invisibile

- 35 Primo sole
- 38 I fucili schiettanti
- 39 Proverbio bergamasco
- 40 Il ferocissimo oliatore universale
- 42 Crisson d'amore
- 43 Ciciarampa
- 45 La parola invisibile

3. La poesia è un luogo

- 51 Un'immagine della mente e la reliquia kitsch che la rappresenta
- 52 Leonardo da Vinci
- 53 Cresciuta come un fungo
- 54 Una mente che
- 55 La poesia è un luogo

È un rilievo frequente, anzi un luogo oramai comune, quello dell'impossibilità della poesia, dell'incompatibilità della poesia con il tempo presente, del circolo vizioso in cui verrebbe a trovarsi necessariamente chi si dice poeta, chi, cioè, mentre non può non essere critico della propria operazione, si vede condannato a riproporre la stessa operazione. Ma probabilmente l'operazione che viene restituita non è proprio la stessa. C'è tutto un filone di poesia, niente affatto recente, che punta a una messa tra parentesi del valore sociale (comunicativo) del messaggio estetico e appare, invece, orientato sul livello ritmico del linguaggio, sulla serialità fonica, sulla scoperta di gerghi e soluzioni improbabili. È in questo filone che s'inserisce Milli Graffi. La quale sembra veramente lavorare con il linguaggio, per vedere che cosa si possa fare con esso e che cosa si possa dire. È una poesia la sua senza intenzioni (ma non senza poetica) che va alla ricerca delle intenzioni del linguaggio e le incontra discontinuamente, per caso, si vorrebbe dire, purché si soggiunga che il caso è poi tutto a parte subjecti. Vengono così fuori non figure di oggetti, ma figure di parole, giochi linguistici che sono modulazioni foniche (da poesia fonetica al limite) e invenzioni spiritose e paradossali. Naturalmente c'è un rapporto tra nonsense fonico e spirito. Il primo libera programmaticamente dalle figure costituite, dalle forme riconoscibili di senso, dagli obblighi della comunicazione; e attraverso di esso si rendono possibili quelle « trovate » che si impongono per effetto dell'operazione stessa, o vengono incontro in quanto poste in essere dal linguaggio (secondo quella modalità di essere che è propria dell'oggetto estetico). Ed ecco allora che il carattere di un tale tipo di poesia pare essere nel rapporto tra procedimento regolato, benché arbitrario, ed estrema dispersione del significato, tra volontà programmatica e aleatorietà di immagini. L'immediatezza, o la comunicabilità, della poesia tradisce sempre moduli preesistenti, fa un atto di riconoscimento del linguaggio di tutti, o, per lo meno, in tale dire-

zione si muove: la poesia antiespressiva di Milli Graffi è, al contrario, una sperimentazione di possibilità; ciò che viene detto è in funzione dello strumento che lo dice. Si tratta evidentemente ancora di una linea avanguardistica (postnovissima), di una linea che è d'uso dire superata (ma bisognerebbe fare un'analisi dell'ideologia del « superamento »), ed alla quale, invece, ogni discorso sulla poesia, non belletteristico né consolatorio, sembra debba obbligatoriamente ricondurre.

Guido Guglielmi

1. Larve a salve

Kreuz

Per alzarsi.

Kreuz

non sollevò le coperte.
Non si appoggiò sul gomito.
Non si drizzò sulla schiena.
Non allungò le gambe fuori
dal letto verso il
pavimento sul tappeto i
piedi e prima aperti
gli occhi per alzarsi.
Per alzarsi.

Kreuz

cambiò la definizione
della posizione
orizzontale.

Clori che amava i fiori
screzi rabberciati e vite vendute
ori inodori
sentori ritardati nei giornali ritagliati
amori
desueti
calze rimagliate
donna di troppi colori
senza stupori.

Sàbola

Sàbola tirò la cintura
attraverso la fibbia e strinse.

Infilò il bottone
nell'asola all'altezza del collo.
Infilò il bottone
nell'asola all'altezza del seno.
Infilò il bottone
nell'asola all'altezza del ventre.
Infilò il bottone
nell'asola al polso sinistro.
Infilò il bottone
nell'asola al polso destro.

Sàbola sospirò e raccolse i calzini.

Frugando coi pollici tesi
il calzino arrotolato nel palmo delle mani
calzò le dita del piede
e passato il calcagno accomodò il fresco cotone sulla caviglia

Frugando coi pollici tesi
il calzino arrotolato nel palmo delle mani
calzò le dita del piede
e passato il calcagno accomodò il fresco cotone sulla caviglia.

Sàbola si drizzò sulla schiena SÀBOLA ERA NUDA.

a Cristiana Fischer

Il tempo è un fiume
che scorre in fretta
e ci porta via
senza che noi ce ne accorgiamo
e ci lascia solo
il ricordo di ciò che è stato
e il desiderio di ciò che è
ancora.

Il tempo è un fiume
che scorre in fretta
e ci porta via
senza che noi ce ne accorgiamo
e ci lascia solo
il ricordo di ciò che è stato
e il desiderio di ciò che è
ancora.

Il tempo è un fiume
che scorre in fretta
e ci porta via
senza che noi ce ne accorgiamo
e ci lascia solo
il ricordo di ciò che è stato
e il desiderio di ciò che è
ancora.

spazzi i letti
tiri la scopa
strizzi il ferro
raggrumi il vapore
stendi l'arrosto
srotoli il pane
tagli il fuoco
rassodi il vino
sbricioli i figli e
scotenni il latte

sei pigra Cacia
sei lenta Cacia
più svelta Cacia
più forza Cacia

affetti il tram
imbuchi il telefono
lesini la raccomandata
risparmi contrassegno
scialacqui il postino
sperperi il prosciutto
fai il passo secondo la pasta
semini a stento
sei prodiga d'avarizia e
dissipi uva e zucca

Cacia la tua efficienza non è efficace
ti manca la forza Cacia
fai troppe cose Cacia

digrossi la grammatica
predichi lo iato
riveli l'aggettivo
approfitti del verbo
sperimenti la linea retta
scaltrisci il cerchio
imbecchi la copulativa
gridi l'intransitivo
plachi il dividendo e
sottrai tutta la scolaresca

il tuo fare non risponde
la tua mano veloce cerca le parole veloci per le cose veloci
fitta maschera dettagliata

ma nei tuoi occhi Cacia
per sempre Cacia
risponde Cacia
una proterva pigrizia Cacia
forte pigera F. Cacia

e nei tuoi occhi Cacia resta il potere.

Ferta restringe l'acuto e spigolosa tace
l'onnivora madre
non consente il digiuno
e nella lenta ripresa dei lunghi secoli
le cadute innumerevoli disamichevoli
fanno la normativa di vita d'inferno.

Criavola

a Nanni Balestrini

Criavola

notabile per pensiero e bellezza delle mani

sfocina aggettivi
sfascia le vocali
sfrulla le labiali
sfiata i gerundivi
sfarfalla un'obiezione
sfodera allusioni
sfoga il monologo
sfoca il dialogo

sferzata sfringuella

Criavola

notabile per pensiero e bellezza delle mani

sfila una collana
sfoglia mille pagine
sfiora il pantalone
sfiocca la gonna
sfinisce l'orgasmo
sfolgora il capotreno
sfasa la telefonata
sfontana braccialetti
sfranchisce il sopracciglio

sfiancata sfiossa

Criavola

notabile per pensiero e bellezza delle mani

sfrancesa gli amanti
sfrata il professore
sfilaccia l'insulto
sfilza la poesia
sfrena il romanzo
sfrigola il racconto

sfiatata sfiorisce

Criavola

notabile per pensiero e bellezza delle mani

sfioretta buone azioni
sfocia il bene
sfrangia il peccatuccio
sfarina il pentimento
sfregaccia la colpa
sfata l'incesto
sfracella il rimorso

sfrattata sfogna

Criavola

notabile per pensiero e bellezza delle mani

sforza delicato
sfregia appropriato
sfrisa leggero
sferra soave
sfida il contrito
sferza l'allegro
sforma l'angoscia
sforna evasioni

sfacciata sfionda

Criavola

notabile per pensiero e bellezza delle mani

sforbicia la collera
sfossa i ricordi
sfugge il sollievo
sfuma la gioia
sfuria la noia
sfoggia ardore
sfrigge sentimento

sfiaccata sfrasca

Criavola

notabile per pensiero e bellezza delle mani

sfracassa il rosso
sfavilla il nero
sfibbia l'azzurro
sfrottola il celestino
sfrucona il viola
sfruscia adamantino

sforbica sfrulla

Criavola

notabile per pensiero e bellezza delle mani

Le sorelle in

Calissa amava l'acqua
ricamava con filo di piovra
eppure odiava i pesci.

Stemalia voleva la bandiera
ebbe invece i tortellini
e non andò alla scuola.

Micola mangiava riso e spinaci
e qualche volta intingeva mollica di pane
nel sangue del morfinomane.

Le tre sorelle
felicemente sposate
furono presto lasciate vedove.

Larve a salve

a Davide Boriani

1.

mille e mille e mille
larve di falena
larve di mosca
larve di pesce
larve di lumaca
larve di vespa
larve di formica
larve di ape
larve di cicala
larve di zanzara
mille e mille e mille e una larva
non è un baco da seta

claudicante biancore sì
faticata trasparenza sì
squamata fibra sì

sulle larve
non si spara a salve.

2.

un grano di polvere nasconde una larva
un sassolino nasconde dieci larve
una coda di pesce nasconde cento larve
una foglia nasconde mille larve
un fuscello nasconde diecimila larve
una zolla nasconde centomila larve
un tetto nasconde un milione di

fuoco come palla
cera colante
olio del Medioevo
intruglio caustico
droga arsenicale

sulle larve
non si spara a salve.

3.

larve crisiline
larve ninfolette
larve ingloriate
 boccia di vetro
larve cruschette
larve abburattate
larve semolanti
 camera del fumo
larve mentolose
larve squillottate
larve vibrantate
 camera del vapore
larve anguillari
larve carpinose
larve creppiotte
 rete di tartana
larve guazzoghine
larve filiscenti
larve profilattiche
 conca di mortaio

al niente initele

sulle larve
non si spara a salve.

larva di pensiero
che non sei
il pensiero di una larva
la suggestione di una larva
le allusioni di una larva
la religione di una larva
i formicolanti segreti
i contrabbandati desideri
i reticoli tenaci di fragili disegni
le fragili parlate di collaudate tracce
il concupito assillo del giudizio
l'irrequieto cavillo della prevenzione
l'embrione feroce dell'idea
lo stravagante lampo dell'immagine
pensiero di una larva
che non sei
una larva di pensiero

scherzando prestissimo una chitarra
appassionato smorzando la cornamusa
risolvete il piede
staccate il contatto

sulle larve
non si spara a salve.

5.

scrivono lettere per larvate penalizzazioni
prolificano per larvate misoginie
calmano l'uragano per una larvata approvazione
scatenano una larvata esclusione
ricevono una larvata presidenza
si sfaccano contro un larvato razzismo
ottengono larvate votazioni

fumana del risucchio
gorgo dell'alluvione
metti una chiusa sull'estuario
la cateratta avrà tenuto

sulle larve
non si spara a salve.

6.

Winchester settantatre a larva
Thompson a larva
Beretta sei e trentacinque a larva
Walther a larva
Smith and Wesson a larva
Colt Cobra a larva
Browning quarantacinque a larva
Python tre cinque sette a larva
Magnum quarantaquattro a larva
vecchio Marlin a larva
Mossberg quattrocento dieci a ripetizione larvata

la fluorescenza incrociata
taglia lo spettro e cristallizza
la decomposizione delle larve a salve

esultate!

sulle larve
non si spara a salve.

2. La parola invisibile

Primo sole

(libera traduzione di *The Sunne Rising*
di John Donne)

Solvecchio impicciatore e pedantiale
Eperoquà vuio tui
Sí legraminta fienestra tandina appele?
T'incoverchia laisser amore amare?
Imperticante sirocchio, sbriffia
Tardini scoletti e broncicose api,
Sfiltra al cortigian che'l re cavalca,
Sfiltra a le formicchie ufficinose,
Amor aimato no saison conosce ni clima,
No aura, dia, monsa, non strunce'l tempo.

Che credi col fermodastige
Raggiosplendo 'e fare?
Con uno stricchio dell'occhio ti svampo,
Ma troppo perdiria lei a la vista:
E se il veder lei non t'annuba,
Guarda, e dimmi dimansera:
La perla du Bisanzio è là dove lasciasti
'L luntanu Oriente oggiace ora e'chì cu' me?
Quilli reini co nello girorotando girasti
Dicero, todamunda teseur ac isso petitu littu.

Paesi tutti è lei, principi tutti son io
Nulla è altro.
Imitano noi, mimica è al paragone
Onor e onori, ricchezza è alchimia.
Solvecchio non sei felice,
Contratto mundo contro sta.
Comodo't agio tuo dever sculdamundo
Face brilliando sculdando at nui.
In nui raggiosplendo tuteterre scoldona
Littu sur centro, mura sic sfera protererrà.

I fucili schiettanti

a Sandro Pasqui

Dai tergati trenini i fucili schiettanti
dalle terse mostrine i palloni raggianti
dai torsi roventi i soldati ini-eggianti
dalle belie azzurrone la pila rasa
la bambola data risponde al vezzeggio.

Non maschio che culla dolciata ritrosa
la favilla amorosa carezza il pallone
non stringe il nastrino non molla
l'ardore del gioco sul maschio
la mamma riscotta la bambola bimbo.

E se il bimbo si nega la mamma
e l'annega nel latte cogliato
la mano virile stirocchia il gambale
e punge nel punto del filo che torce
la bambola è data e rimane.

Proverbio bergamasco

A gon a gost a berna roti.

selo selo selo SOooooLEeee
luse luse luse SOLEeeeeente silu

asciuso pane che
sale

sinuato
»»»»»»»»

e suose
!!!!!!

la mattora
ride e spicca

arate
irate
orate
ORE

suni
suni
sunite
SOLE

cueta
cueta

cala

e

cascia

: e

tracascia nel trespero incascio.

Crisson d'amore.

Sperdilinguagnolo tremolo
la coticurva palpida
ambiscia.

L'ambiscia coticurva
allo sperdilinguagnolo tremolo
palpida.

Il palpido speridilinguagnolo
sull'ambiscia coticurva
tremola.

Sperdilinguagnolo tremolo
la coticurva palpida
ambiscia.

Ciciarampa

(traduzione del *Jabberwocky* di Lewis Carroll)

Era cerfuoso e i viviscidi tuoppi
Ghiarivan foracchiando nel pedano:
Stavano tutti mifri i vilosnuoppi
Mentre squoltian i momi radi invano.

Rifuggi il Ciciarampa, figliuol mio!
Ganascia sgramia e artiglio scorticante!
Sfuggi all'uccello Ciciacià perdio,
Quel frumifero Crollabrandicante!

La spada bigralace ei strinse in pugno:
L'omincio drago cominciò a cercare...
Infin che stanco sotto il pin Tantugno
Fermossi un poco per poter posare.

Mentre con irascibil mente ei stava,
Il Ciciarampa come d'ira spinto,
Grugnendo sortì fuor dalla sua cava
Di schiuma e bava sbiascico e straminto.

L'un colpo appresso all'altro si raddoppia:
Scric scrac trinciava il bigralace brando!
Lo lasciò morto e la sua testa moppia
A casa riportava galonfando.

« Il Ciciarampa! e lo uccidesti tu?
Ti stringo al petto, mio solare figlio!
O gioiglorioso giorno! Ippioh! Ippiuh! »
Ansante ei ridonchiava in suo giupiglio.

Era cerfuoso e i viviscidi tuoppi
Ghiarivan foracchiando nel pedano:
Stavano tutti mifri i vilosnuoppi
Mentre squoltian i momi radi invano.

La parola invisibile

1.

Biondo suadente
occhichiari violante

la corda si attira e vola sul banco
il muscolo liscio reclama lo sguardo.
Sol nel pensiero si salta così
ma Catimel saltava davvero
nell'aria faceva lo zero
e le donne negli occhi svelavano il sogno.

Canta la conta
e i numeri cura
Catimel
Catimel
Catimel le donne stiran la piega
e lo zelo del velo non parla.

3.

Dolce orrore
vocata meraviglia

paziente tempesta	lago di mirtilli
giacinto di vapore	fungo d'arcobaleno
Catimel ammirava il terrore	
del suono che si fa	
ricciuto fiume cicalante	lambente
crystallo della voglia	specchio
irresponsabile del pensiero	parlava.

Canta Catimel
l'invisibile è parola.
La parola invisibile è divisibile
come i salti del tuo volo.

Conta i numeri Catimel
perché
ciò che vedi
è
invisibile.

Un'immagine della mente
e la reliquia kitsch che la rappresenta

Ricorda la convivenza dell'immagine della mente ecetera
[cusì,
Si ripresenta riprodotta in lacerocontusigotici sogghigni
[del reale,
ecetera cusì,
Distruggi il furore e l'irritazione dello scompenso,
Convive il kitsch nella conoscenza della liberazione,
L'incubo dell'imperfezione è perfettibile,
Stravolge la morte la ricerca della libertà ecetera cusì,
L'allucinazione si rilassa e trova un'adeguata risoluzione,
Convive il fanciullo nell'infanzia tanatologica e riassume,
ecetera presenta ricorda ecetera cunvive cusì.

Leonardo da Vinci

della madonna del gatto tanto
vagheggiata forse mai realizzata
che hai rimangono oggi solo pochi schizzi
scontentezza
di che
di me

scusa la perfezione (voce di bimbo)
era di sera e nel cortile
non c'era nessuno tu stavi nello
sgabuzzino a parlare col maestro
l'acqua che tocchi è l'ultima di quella che passa
e la prima di quella che viene così il tempo presente.

Cresciuta come un fungo

Cresciuta come un fungo
nelle membra stinte dell'amore per
Corre

Annegata come barca annacquata
come otre rasa non trabecca ponti
Tiene

Imperversata nella pece pace odorata
riètenuta grata e greve
Dissotterra

Gingilla strarapa dal sasso a sgambetto
galoppa scrocchietta e rode
Onorata

Lenta movenza l'ambigua arbitraria
rimpolpa accolpa comprende e crede
Ridente

Non sfugge l'occhiata il morso sostiene
risponde suadente e tinte incatena
Sgridata

Una mente che

una MENTe che
deMENTzialmente
MENTe
MENTire per carenza di virtù tutte riconducibili alla
MENTe
MENTiscente
deMENTzia
MENTiscente
MENTisce chi è sano di
MENTe robusto corazzato
il MENTiscente corazzato
MENTe per eccesso di vizi tutti riconducibili alla
MENTe
e
chi
è
così
debole
da
non
saper MENTire?

La poesia è un luogo

La poesia è un luogo
l'incontro è il proseguimento del viaggio
a partire da quel luogo.
La certezza delle incertezze reca felicità.
C'è qualcuno che può dire con certezza
che la palude e il waste-land
sono luoghi superati?
La nuova geografia si stende come una mappa anonima
su vestigia barocche e iperconosciute.
Si ha la sensazione di dover scoprire,
ma non si ha la sensazione di stare per scoprire.
Eppure le operazioni recano felicità.
Tutte le volte che si sta per scoprire
è per una operazione
di tipo archeologico.
Nei corridoi di questo albergo
l'entrata e la chiusura
sono libere.
L'alogicità dell'archeologia
è la chiave passpartout.

La poesia è un luogo
e in questo momento
non è un luogo di solitudine
non è un luogo di scampagnate
non è un luogo di transito
non è un luogo dove ci si ferma
non è un luogo di avventure
non è un luogo di tenerezze
non è un luogo di puntigli
non è un luogo di individuazioni
non è un luogo di aggettivi
non è un luogo di baratti
non è un luogo di filologie
non è un luogo di tensioni.

In questo momento la poesia
è un luogo di affinità elettive
è un luogo di idiosincrasie
è un luogo di capricci
è un luogo di bastardate
è un luogo di false magie
è un luogo di fittizi sentieri
è un luogo di precari cartelli
è un luogo di cancellazioni e di cancellate
è un luogo di gibigianna
è un luogo di effimero gregariato
è un luogo di stabile illusione.

« abcdefghijklmnopqrstuvwxyz » numero 12

design: giovanni aneschi

© edizioni geiger
43020 mulino di bazzano parma
linotipia galetti mantova
stampa specialgraf mantova
ottobre 1979
printed in italy

Milli Graffi accetta i repertori delle varie avanguardie europee come se fossero tracce di un codice di sillabario pervenutoci incompleto. Il presupposto generale è che questo sillabario incompleto stia alla base della formazione della nuova lingua che la poesia va cercando. In questa prospettiva la decodificazione si pone come l'operazione più sbagliata, da evitare. L'autrice di questo libro ha scelto l'immissione repentina e immediata dei frammenti di sillabario nell'uso pratico. Usare i frammenti con una intenzione, buttarli violentemente sull'appassionato oggetto dei propri pensieri e poi fermarsi a contemplare l'intuizione di una sintassi, di un rimario, di una morfologia, di un ritmo, di una metrica ecc.

Milli Graffi nasce a Milano il 29 ottobre 1940. Studi universitari in lingue e letterature straniere. Pubblica *Readings in English. A Critical Anthology of British and American Literature*, Paravia, Torino 1975. Studi critici sulla poesia e sugli aspetti epistemologici del nonsense apparsi sulle riviste *Tam Tam* e *il Verri*. Fa l'introduzione al libro *Poema & Oggetto* di Giulia Nicolai. Inizia l'attività poetica nel 1977 seguendo il sorgere e il divulgarsi delle letture di poesie in pubblico; legge a Venezia, Caviglioglio, Amsterdam, Roma, Lugano, Correggio, Fiuggi, Como. Cura l'antologia-documento *La poesia è un luogo* (P77) assieme a F. Beltrametti, G. Anceschi e P. Gigli, in der Knipscheer, Harlem Holland 1978. È redattrice della rivista di po/esia *O/E*.

Milli Graffi,
Mille graffi e venti poesie,
Geiger, 1979

Ci sono due cose di cui ci si vorrebbe sbarazzare subito, prima di leggere e di tentare qualsiasi discorso sulla Poesia di Milli Graffi. La prima è la sequenza di nomi, da Carrol a Queneau, tanto per dire, che si affaccia alla mente come indicazione di una certa ottica che va dal nonsense vero e proprio al gioco verbale in senso più lato. La seconda è la prefazione, o « nota », come la chiama l'estensore Guido Guglielmi, che apre il volumetto.

Di tutta la storia del nonsense e dintorni ci preme sbarazzarcene perché siamo certi che finirebbe per risultare limitativa, e soprattutto per far scivolare il discorso o sull'ovvio o su quello stesso terreno ambiguo in cui il cosiddetto sistema è solito confinare tutto ciò che evade la norma e rifiuta la classificazione. Siamo disposti ad ammettere che il nonsense abbia un posto rilevante nella cultura di fondo di Milli Graffi, ma non che la sua poesia sia precipuamente nonsensicale, soprattutto se si vuole caricare il nonsense di responsabilità liberatorie, parlando di linguaggio fine a se stesso, di fonetizzazione gratuita, di disimpegno socio-comunicativo ecc. No, con la poesia di Milli Graffi tutto questo non c'entra. Forse bisognerebbe parlare del senso, e dopo, ex novo, del nonsense. Eccetera.

La nota-prefazione di Guglielmi, coglie un dato estremamente interessante, che di per sé potrebbe costituire le basi per un di-

scorso più approfondito; discorso che Guglielmi stesso avrebbe potuto portare avanti ben più autorevolmente di noi, se non si fosse forse lasciato frenare dal patto di fedeltà sessantatreesco (ammesso che si possa rinfacciare la fedeltà). « Ciò che vien detto », annota, « è in funzione dello strumento che lo dice », da mettere in relazione con l'individuazione di questa poesia come « sperimentazione di possibilità ».

Si diceva un tempo, per la precisione attorno alla metà degli anni Sessanta, in ambito « Tool » (se ci è concessa una quasi autocitazione), che occorreva capovolgere la proposizione di « poesia sperimentale » in « esperimenti di poesia » (cfr. U. Carrega in « Quaderni Tool » e luoghi limitrofi), portando l'esperimento « davanti » alla poesia (dentro e fuori metafora...). Tool affermava altresì, a livello di slogan, che « lo strumento modifica chi lo usa ». Le neoavanguardie, in sostanza, avevano paura dell'esperimento, soprattutto di qualsiasi esperimento che portasse fuori dall'ambito istituzionale, per cui il discorso estetico era, per così dire, più politico che tecnico. Tool proponeva una metodologia di lavoro che riconsiderasse in termini di linguaggio tutto l'universo semantico; e in questa prospettiva l'esperimento costituiva l'unica sede della discussione, ovunque portasse. Gli strumenti del linguaggio erano la chiave di volta del discorso. Il sistema statico, ancorato alle istituzioni delle neoavanguardie non sembrò capire queste esigenze, anche perché fu giocoforza spostarsi in un campo dove il senso « verba-

le » delle parole non condizionava più inflessibilmente il discorso poetico.

Tutto questo potrà forse non interessare direttamente la poesia di Milli Graffi, tuttavia è importante ricordarlo perché delimita in qualche modo il campo in cui nasce (al di là quindi del nonsense storico e delle neovanguardie); e non crediamo che si tratti soltanto di una « lezione di libertà », perché la parola di Milli Graffi rivela spesso, lo si voglia o no da parte sessantatreesca, un peso fonetico-visuale che impone al linguaggio uno scarto inventivo che infrange le barriere del verbale puro, scatenando vari tipi di relazioni. E non si tratta tanto di relazioni spaziali portate a livello significativo (lo scarto dell'impaginazione è pur sempre quello malarneano di *Un coup de dés*), quanto di trame complesse che rimescolano i vari piani formali, scambiando di continuo i ruoli della comunicazione. È frequente, ad esempio, lo sfasamento dei predicati, che annulla, per così dire, le attese rispetto al senso comune; le relazioni logiche vengono alterate, e i momenti della lingua non corrispondono più tra loro. L'effetto è un po' quello del luogo comune alla rovescia. A volte invece, forse più banalmente, la parola, coniata per similitudine, conserva la volontà di significare attraverso la somma delle varie coniazioni; è il risultato complessivo, insomma, che significa, come risultato di significati parziali diversi.

Anche senza voler mettere in discussione il tipo di significazione, poi, un testo come quello conclusivo, tripartito, « La poesia è un luogo », non solo rive-

la significatività a tutti gli effetti, ma si presta perfino alla lettura come « luogo di poetica », rivelando una concentrazione di concetti pari a quella di un testo teorico. E sarà magari il caso, tanto per fare un esempio, di tornare a leggere poesie come la prima e la terza, del volumetto, « Kreuzza » e « Sàbola », meditando su quella proposizione finale: « La poesia... è un luogo di stabile illusione ».

In ultima analisi, senza volerci troppo addentrare nei meccanismi formali della poesia, vorremmo ribadire il concetto di invenzione linguistica che ne scaturisce. Per Milli Graffi, evidentemente, la parola conta come fatto in sé, fisicamente (e si veda il ruolo del momento fonetico), non esclusivamente per quello che rappresenta all'interno di una certa cultura, stratificata; anzi, è proprio questa cultura sovrastrutturale della parola che viene messa in discussione: sia con la risemantizzazione, sia con la negazione delle aspettative di significato. Non occorre, a questo punto, neppure parlare di ironia, di un momento humor, che nel contesto appare perfino scontato. La condizione « umorale », in Milli Graffi, è connaturata al discorso poetico, proprio come contenuto, anche in riferimento all'espressione. Ciò che ci premeva sottolineare era la collocazione, la dimensione poetica in cui tutta la ricerca sembra svilupparsi, prevenendo da certi schematismi che a Milli Graffi non renderebbero comunque giustizia. Ma s'intende che una critica del testo è ancora da cominciare: e ci auguriamo che altri ci si vogliano dedicare.

Vincenzo Accame

9. I mille graffi di Milli Graffi

Voglio cominciare la mia presentazione partendo da una certa poesia di Milli Graffi, che sta nel volume *Mille graffi e venti poesie*, uscito nel 1979 – ma il testo compare già un anno prima in un volumetto collettaneo e multilingue, anzi gli dà il titolo: segno che anche l'autrice lo sentiva come punto qualificante del proprio lavoro. Il testo s'intitola: "La poesia è un luogo".

Ho detto: punto qualificante, perché non presenta semplicemente un'idea o un motivo, ma un dato su cui si fonda il fare/non fare poetico. Tanto è vero che, se non ricordo male, Milli lo ha preso come tema di un recente convegno.

"La poesia è un luogo" è enunciato che io intendo così: che ogni poesia determina, apre, crea se volete (ma è un verbo che non mi piace molto) il luogo in cui essa avviene come poesia. Un luogo che non si dava prima e nemmeno si dà dopo. È il luogo *istantaneo* dove trovano spazio, e causa, per prodursi le armoniche lessicali, metriche, figurali della poesia.

Mi torna in mente un passaggio del *Coup de dés* di Mallarmé: "Rien / n'aura eu lieu / que le lieu", che in italiano può tradursi letteralmente: Niente avrà avuto luogo all'infuori del luogo – che è molto brutto ma permette di restituire il gioco di parole, il rispecchiamento interno di parole: aver luogo... luogo. Difatti ogni poesia è un luogo, e questo luogo non è altro che un luogo (forse si dovrebbe dire: *il* luogo) che non ha bisogno di qualificazione.

Ciò è tanto vero che il testo di Milli Graffi fa seguire a una sequenza negativa ("Non è un luogo di solitudine... non è un luogo di scampagnate... non è un luogo di transito... non è un luogo di baratti... non è un luogo di filologie... non è un luogo di tensioni...") una sequenza simmetrica e positiva ("È un luogo di affinità elettive... di capricci... di bastardate... di false magie... è un luogo di effimero gregariato... è un luogo di stabili illusioni...")

È pertanto un luogo che si definirebbe per attributi opposti: che vale quanto dire, che non si definisce affatto; un luogo che è e non è, in quanto vi avvenga, venga avanti, venga in scena una poesia.

Tale avvento è un avvento di felicità. Milli scrive: "La certezza delle incertezze reca felicità". Questa "felicità", che a scanso di equivoci metterei fra virgolette, è la felicità del testo, che, se vogliamo, è anche quella del poeta; e il lettore la percepisce come gratificazione del luogo che c'è. "Si ha la sensazione di dover scoprire, / ma non si ha la sensazione di stare per scoprire. / Eppure le operazioni recano felicità". Tutto è legato all'incertezza, ossia al caso che, come prova anche il poema mallarmeano appena citato, è un elemento indispensabile della poesia.

Il luogo della poesia di questo libretto – ogni pezzo ha il suo luogo unico e inconfondibile, l’ha già detto – è il teatro di un moto continuo di scomposizione e ricomposizione della lingua. È davvero un “luogo di gibigianna” (cito Milli Graffi). Guido Guglielmi, in una nota introduttiva, accenna a un orientamento sul “livello ritmico del linguaggio, sulla serialità fonica, sulla scoperta di gerghi e soluzioni improbabili..” Che è giusto, ma coglie solo i primi strumenti del lavoro di Milli Graffi – il quale lavoro sfugge subito, è opportuno dirlo, al sospetto di essere un prolungamento di “avanguardismi”, come si dice con termine che nasconde poco il disprezzo – disprezzo che per altro non mi sento affatto di condividere.

Semplicemente, Milli Graffi parte dal luogo fondamentale che *la poesia è un luogo*: e tutto discende da questo: nei suoi effetti positivi e nuovi e anche, perché no?, nelle sue difficoltà.

“Lavoro per una ricerca della parola sulla propria origine” (cito di nuovo la nostra autrice). “La parola, come materiale è sempre una traccia, un sintomo, un segmento irricognoscibile di perdute munificenze e completezze”. *Litura*: luogo cancellato, parola cancellata – tanto per scimmiettare Lacan.

Sulla questione dell’esserci e dell’essere cancellato, ci sarebbe da dire. Adesso vorrei attirare la vostra attenzione su un altro aspetto di *Mille graffi e venti poesie*. Mi osserverete, forse, che indugio un po’ troppo su questo primo libro di Milli. È un libretto che io amo molto, – ma questa non sarebbe una buona ragione: qui non si tratta delle mie preferenze ma della poesia di Milli. È tutto pervaso da una inventività, da una gaiezza verbale: instancabile nei suoi *calembours*, al punto che la sua lettura potrebbe essere commentata in parallelo da quella del *Motto di spirito* freudiano.

Dunque, io attiro la vostra attenzione su quell’enunciato complesso che sta in copertina, e che è costituito dal nome dell’autore e dal titolo del libro: Milli Graffi. *Mille graffi e venti poesie*.

Che cosa ha fatto qui l’autrice? Mutando una lettera finale del proprio nome (Milli vs Mille) ha prodotto un piccolo *Witz*, un piccolo gioco di spirito, che rilancia il titolo della raccolta dal centro, direi dal cuore del proprio nome.

Questo però è solo il primo più semplice, ovvio rilievo. Possiamo aggiungere, considerando l’enunciato con un po’ più di attenzione, e nello spirito – è il caso di dirlo! – di quanto si è elaborato finora, possiamo aggiungere che con tale artificio Milli Graffi ha, in qualche modo, *fatto funzionare il nome*, il proprio nome, rendendolo attivo, poeticamente attivo, là dove (la copertina di un libro) esso è di solito un mero avviso indotto dalla pratica.

Ma qui l’insieme nome/titolo non è un semplice paratesto, rappresenta la prima parola del testo, e come tale, come *testo* insomma, va considerato.

Attivare il nome (proprio) Milli Graffi fino dalla prima parola, farlo entrare anch’esso nel lavoro della poesia, significa che il nome interviene a produrre il luogo dove agisce la poesia di Milli Graffi.

Faccio notare che nel processo il nome proprio ha patito una doppia

modificazione: *Milli* è stato surrogato da un numerale, mentre *Graffi* è stato per così dire scoronato della sua maiuscola, passando a nome comune.

Evento di non piccolo rilievo. Il nome proprio non rinvia a una cosa, a un fatto, a uno stato, ma esclusivamente a sé stesso: è un'insegna, un simbolo, una tautologia che fonda un'identità. La maiuscola in qualche modo è il collante di una sequenza di lettere, sequenza autosignificante e insostituibile. La sua caduta dà il via a un processo di frammentazione, di disseminazione di lettere: il che giustifica il detto di un analista di ingegno "che ci sono solo lettere minuscole" – nell'inconscio, s'intende.

È ciò che accade anche in campo poetico. I nomi, tutti i nomi non corrispondono a *cose* della realtà sensibile: sono significanti muniti di un valore in proprio, che si frammentano, si ricompongono, si incrociano, si trasformano, spalancano vuoti e li suturano.

Andiamo a consultare *Mille graffi* per cavarne subito un esempio. "Criavola" è un testo che opera esclusivamente sul ricorso del gruppo fonemico "sf": (citazione: "sfiocina aggettivi / sfascia le vocali" etc pag.22) secondo una programmazione insieme rigida e gioiosa. Una pagina più in là, "Larve a salve" non gioca solo sulla tastiera delle assonanze e consonanze, della "variatio", ma proprio sul regime del nome, "larva" / "larve" che, assoggettato a una ripetizione ossessiva, si sfarina in lettere che emigrano attraverso tutto il testo come spore generative del pensiero poetico – frammenti di nome che, paradossalmente, proprio nella ripetizione sembrano volersi ricomporre non in un nome comune, con l'iniziale minuscola, ma in un nome proprio (con la maiuscola), simbolo, formula magica.

Ci si accorge dunque come in una stessa composizione, intorno al nome e alla lettera, si producano effetti opposti.

"La parola invisibile è divisibile" (cito da un'altro testo di *Mille graffi*): il lettore scopre che dietro la parola scritta, nella serie delle omonimie, delle paronomasie, dei lapsus, non tanto si nasconde ma funziona in latenza una "parola invisibile", anzi, una lettera invisibile. Ne "Il ferocissimo oliatore universale", proprio in chiusa: "tracascia nel trespero incascio", perché non cedere alla tentazione di misleggere in "incascio" la forma deforme di "inconscio"?

Ho forzato i testi, con questa lettura? Me ne rallegro. *Milli Graffi*, per fortuna, come poeta non è uno spirito forte, cioè pesante, ma uno spirito leggero: che non ci impone un codice determinato rigorosamente in ogni suo aspetto, ma la *possibilità*, l'ipotesi di un codice, la cui incompiutezza e forse incompiutezza è in funzione di una scrittura/lettura contemporanea. Come dire, che ci offre tutto lo spazio necessario per diventare lettori – intendo: lettori utili.

Tuttavia i due libri successivi di *Milli Graffi*, *Fragili film* (1987) e *L'amore meccanico* (1994), sono lì a provare che si dà spostamento, cioè movimento, sviluppo in una poesia (o poetica) che sembrava così felicemente inchiodata a se stessa.

Fragili film recupera qualche testo del primo libretto, e continua la dispersione combinatoria della lettera con esiti di incongruità imperterrita (“strugio ammantico e ismorata gravipendula”). “Poemetto sulle ombre” interseca movimento (scambio) di lettere ma anche di lingue; in “Fiore del suono” i salti verbali/mentali sono semplici ed eufonici ma senza scrupoli, intendo dire che non si lasciano comandare dall’obbligo di un senso, sia pure possibile. (E si vada a leggere la sezione “Il fiore all’occhiello” con l’inopinata apparizione di un erbario attraverso le deformazioni, gli slittamenti dei nomi (propri o comuni?).

Ma nel libro (e mi pare che lo testimoni la nota finale della scrittrice) si profila un elemento nuovo: un’attenzione alle strutture, “strutturazioni basse, da architettura antisismica” (è una citazione). Ricorro malvolentieri al termine struttura, ormai consumato all’osso non solo nel linguaggio letterario ma quotidiano: qui voglio intenderlo come il modo particolare di una poesia di articolarsi alla costituzione di un luogo. Ne *L’amore meccanico*, l’opera più recente, il lettore vede comparire un procedimento più complesso di dare forma al luogo. È ciò che si potrebbe chiamare lo stile attorcigliato, dove più sequenze si incastrano, meglio ancora: si attorcigliano l’una all’altra. Indico un esempio in “L’improvvisa seta” o ancora nelle “Proposte del laburista onirico”, che considero, insieme con “Su una poesia di Corrado”, un testo altamente significativo del libro.

Proporrei, con qualche precauzione (e approssimazione) terminologica, di segnalare nello sviluppo del lavoro di Milli Graffi il passaggio da uno Spazio del Numero, che è quello dove si giocano le combinazioni e le sostituzioni della lettera, allo Spazio delle Architetture (verbali) – che non sono due momenti in opposizione o in esclusione reciproca.

Così la frammentazione/disseminazione della lettera che, come ho cercato di mostrare, impronta un libro come *Mille graffi e venti poesie*, si rinnova ne *L’amore meccanico*, innestando il dis-ordine del significante nell’ordine legale, prefissato della sestina (“Sestina minima”), che muove dalla lettera alla catena verbale pseudo organizzata.

Mi fermo qui. Ma mi preme di ribadire che con questa chiacchierata non mi sono proposto di offrire il diagramma di un lavoro poetico che avanza di tappa in tappa, fatalmente, da A a B, a C; ma di restituire un’immagine dei movimenti, degli sconquassi di una gaia scienza/incoscienza del linguaggio.

Mi rammarico di non essere riuscito a escogitare una forma espressiva più omogenea all’inconvenzionalità dei testi, di quanto non concedano i cari, vecchi strumenti che la pratica critica ci mette fra le mani.

Ma basta con le usurpazioni. Adesso il luogo tocca di diritto all’autore.

Giuliano Gramigna



Milli Graffi

La permanenza dell'avanguardia in Antonio Porta

Nella fretta richiesta per partecipare al convegno e fornire sull'immediato un titolo (ero in viaggio in macchina), fra le varie idee che vagamente mi si affacciavano in mente, una mi diede soddisfazione: lavorare su quel problema di comunicazione che Porta aveva annunciato come punto di svolta decisivo del suo percorso e in diretto contrappunto con la produzione sperimentale del periodo dei Novissimi, e trovare proprio in quella teoria della comunicazione in letteratura – se vogliamo chiamarla teoria – la conferma dell'azione d'avanguardia.

La conferma consisteva in quella aria di sfida, di dichiarazione fatta per creare scandalo, per suscitare una qualche forma di subbuglio e di disturbo. Se i futuristi provocavano i benpensanti uccidendo il chiar di luna – ed era una comunicazione che coglieva con grande precisione il bersaglio, e infatti le risposte erano vigorose e chiosose –, così la comunicazione di Porta conteneva in sé lo stesso seme di provocazione. Aveva in sé una promessa e la sfida di riuscire a mantenerla. Quello che mi preme cogliere era la modalità d'urto della strategia letteraria, che seppure con una specie di inversione dei contenuti più immediati – sperimentazione contro comunicazione – riusciva ad essere esplosiva come una novità.

La comunicazione non cerca necessariamente il consenso, è implicito che può attivare anche il dissenso. La proposta è aperta a un contratto così come può esserlo a un conflitto. Può appoggiare la norma ma anche l'anomalia. E se all'apparenza sembrerebbe una ricerca di pace, nei fatti risulta un modo per ottenere una tregua. Ma, in quella proposta di comunicazione, Porta ci ha messo un'intenzione che in realtà era poco rassicurante per la messa in opera di una comunicazione semplice. L'intenzione era di indagare nel "sentimento prelinguistico".

Porta teneva questa definizione, presa assai probabilmente dall'area semiotica o forse dalla fenomenologia senza alcuna ulteriore spiegazione, come se fosse di per sé già sufficientemente esplicativa. Ciò che voleva comunicare non erano i sentimenti ormai secolarmente conosciuti e abbondantemente nominati in varie modalità e occasioni via via lungo il percorso della letteratura, ma sembrerebbe che pensasse ai sentimenti che non erano ancora pervenuti alla soglia del linguaggio, e che non avendo nome, non avevano specificazione, né gradualità documentabili, né probabili o decisive attribuzioni.

Naturalmente, la portata di questi intenzioni poetiche va controllata sui testi. Ho trovato tre versi ne *La lotta e la vittoria del giardiniere contro il becchino* che secondo me esprimono bene la tremenda tensione che si creava tra il bisogno di comunicare e il sentimento prelinguistico:

un vivo con le mani premute sulle orecchie
grida per comunicarlo
ai passanti assassinati.

Il lungo poema è costituito da un'alternanza di immagini di devastazione – guerra esplosioni violenze deflagranti quasi premonizioni degli odierni omicidi di massa compiuti per strada o nelle chiese o nei bar, il poema è del 1987 – interrotte da strofe che documentano il lavoro pacificatore e ricostruttore del giardiniere. Nei tre versi citati, il "grido" del vivo con le mani premute sulle orecchie è un'esplosione di orrore e di terrore che non è ancora approdato al linguaggio, l'orrore è troppo grande per poterlo esprimere a parole, ma è così intenso e urgente che arriva a essere "comunicabile", cioè "messo in comune", e non con gli eventuali altri "vivi" superstiti, ma con i "passanti assassinati". La direzione è quella di un livello di comunicazione che eccede ogni possibile parametro. Il prelinguistico non è solo il viscerale o l'animale o il biologico. La morte stessa viene portata a partecipare a quell'im-

mensa vastità dell'esistere che sta sotto la linea del linguaggio. Questi tre versi richiamano alla mente la potente immagine dell'*Urlo* di Edvard Munch, ed è probabile che Porta si sia proprio ispirato a quel quadro, soprattutto per quel particolare delle «mani premute sulle orecchie». Quasi un feed back, il verso di Porta aiuta a capire le due bande chiare che stringono il viso di colui che urla nel quadro.

Porta ha evitato molto consapevolmente il pericolo di un tardivo e facile espressionismo; il "sentimento" che riesce a portare in poesia si ferma sulla soglia del simbolismo, si nega alle facili immagini che possono fare appello alle tematiche ipertrafficate del Bene e del Male, o del Decente o dell'Indecente, del Bello e del Brutto e così via.

Certo, il giardiniere e il becchino sono due opposti, due alternanze estreme. Ma convivono: Porta ce li fa vedere insieme nella casa del giardiniere, mentre bevono il "caffè bollente". Il giardiniere porta con sé tutto il bagaglio delle tematiche legate alla terra, alla rinascita e alla rifioritura, al ritorno della luce e del caldo dopo il gelo, ma vediamo come Porta glielo attribuisce, con quale torsione del pensiero e del linguaggio:

Che cosa fai, giardiniere?
Hai gettato le armi?
Sei impaurito dalla neve, dal gelo?
Prendi una delle vanghe da trincea,
lo sai che scavando un poco
sotto la neve non va sottozero,
tu conosci l'invisibile materiale
l'utero di ogni seme.

Il prelinguistico della terra, quando è intesa come madre generatrice universale, diventa "invisibile materiale", ancora materia ma non percepibile alla vista, e neanche al tatto: il prelinguistico è in contraddizione con il consueto normale bagaglio culturale già obbligatoriamente ben definito e precisato nei dettagli. C'è una conclusione logica a suo modo ineccepibile nella definizione ultima: *l'utero di ogni seme*, dove rovesciando le precedenze sintattiche è il *seme* nella sua posizione di genitivo a prendere la funzione di soggetto principale, e di conseguenza a riportare l'intera argomentazione del narrato sul principio di fondo, che è la salvezza della vita.

In questa tensione tra una necessità di comunicare e una decisione di collocare il prelinguistico come oggetto principe del suo operare poetico, Porta si era posto nella posizione di obbligarsi a trova-

re sempre nuove soluzioni al suo linguaggio poetico. Leggendo Foucault ci si convince che tutto il prelinguistico non approda al linguaggio, resta grido, mugugno, suono animalesco, e certo Porta tiene d'occhio tutte queste forme istintive del sentimento. Gian Maria Annovi ha analizzato mirabilmente la presenza degli animali in Porta. Ma certo Porta mirava ben più in alto: per avere un linguaggio più solido, più malleabile e incisivo, il grande tentativo è di avvicinare la parola alla cosa quanto più è possibile, ed è probabile che il sentimento prelinguistico lo avesse convinto che quella era la via che gli era più congeniale per la sua ricerca sul linguaggio.

da "I verri" n. 74 del 2020