

Il respiro poetico del sapere

Intervista ad Antonio Prete

Massimo Cappitti

Massimo Cappitti: *Quali sono gli autori – classici e contemporanei – che più hanno influenzato la tua riflessione? Che cosa in particolare ciascuno di loro ti ha trasmesso?*

Antonio Prete: È un po' difficile dirlo, per il fatto che, al di là di alcuni amori duraturi, certe influenze o presenze sono state più intense in alcune stagioni, altre in altre stagioni. E poi ci sono i ritorni. Ma soprattutto c'è la compagnia di alcuni classici della quale a un certo punto non possiamo più privarci. Ad ogni modo, per iniziare dai contemporanei, indicherei tre figure di un'altra generazione che mi hanno anche fatto dono della loro amicizia, cioè Edmond Jabès, Mario Luzi, Yves Bonnefoy. In comune tra loro il senso forte di una parola necessaria, non ridondante e strumentale, una parola che sappia accogliere il senso dell'appartenenza di ciascuno sia alla comunità dei viventi sia alla natura, alle sue forme, al suo mostrarsi e nascondersi. In tutti e tre la poesia è al centro della ricerca. E, con la poesia, l'interrogazione sul tragico, e sull'umano che la distrazione dalla singolarità del vivente tende a distruggere. Con loro ho avuto molti incontri, dialoghi, scambi, e nel caso di Jabès e Bonnefoy anche il confronto legato all'esercizio della traduzione.

In particolare di Jabès mi ha coinvolto il modo di un'interrogazione sul dolore che non ricorre alla parola discorsiva e piena, ma abita il frammento, gli spazi bianchi tra i pensieri, l'incompiuto, la sospensione. Ed esplora la condizione di chi è nello stato di esilio –

esilio dal senso – o è nomade, in cammino, e in questa condizione sente che può accogliere l'altro, la sua estraneità, il suo spaesamento.

Nella poesia di Luzi ho sempre avvertito con forte adesione il senso del vivente. Un vivente che appare nella sua finitudine e insieme nel respiro di un oltre che gli appartiene profondamente. E poi la gloria del visibile, del creaturale, una natura mostrata in tutte le forme del suo apparire, animale e vegetale, e allo stesso tempo l'assillo di un interrogare che resta nello spazio aperto della domanda.

Quanto a Bonnefoy, mi ha molto colpito come la parola della poesia riesca a liberare il visibile dalla prigionia dell'astrazione, dalla polvere dell'opacità, e lo sguardo sul mondo disveli una drammaturgia della luce e dell'ombra. E mi ha attratto la passione del poeta per i linguaggi dell'arte figurativa, per le loro relazioni. E anche il ritmo dell'interpretare che si fa affabulatorio, narrativo.

Quanto agli autori classici che ho frequentato di più, certo, Leopardi e Baudelaire, anzitutto, ma ho sempre atteso di poter riprendere gli studi su autori della nostra letteratura sui quali mi era già accaduto di intrattenermi: tra questi, Dante e Pascoli. Ho letto con dedizione, in stagioni diverse, e tornandoci su dopo anni, come accade a molti, i grandi narratori francesi e russi dell'Ottocento (privilegiando su tutti Flaubert e Dostoevskij). Alle pagine di Kafka, ma anche di Proust, torno spesso. Della narrativa americana ho amato molto Faulkner, e tra i contemporanei leggo sempre con piacere Cormac McCarthy. Ma certe letture della narrativa latino-americana credo che mi abbiano attratto e colpito più della, pure a lungo frequentata, narrativa del Novecento italiano. Per le letture di poesia, che fin dall'adolescenza sono diventate un'abitudine, la loro traccia e azione ha modi sotterranei, nascosti alla stessa nostra consapevolezza. Tuttavia tra i poeti posso nominare quelli che nel mio stesso lavoro con il linguaggio della poesia ho avvertito via via come presenza necessaria e ai cui versi torno spesso: Hölderlin, Rilke, Valéry, Eliot, Stevens, Celan. Ma prima di tutto questo c'è, naturalmente, il rapporto con la tradizione poetica italiana, con la ricchezza meravigliosa della sua lingua.

MC.: *In un'intervista sottolinei di Jabès la sua percezione "acuta" del dolore che intride il corso del mondo e le singole vite ma, nel contempo, metti in evidenza anche la fiducia da lui riposta nelle capacità immaginative e inventive dei singoli. Come può la poesia –*

l'arte in generale – dare voce sia “all’ostinata presenza delle cose” sia al loro irrevocabile dileguarsi?

AP.: Sì, Jabès, lungo le diverse stazioni della sua scrittura, diciamo di “libro” in “libro”, cioè da *Le livre des questions* a *Le livre de l’hospitalité*, ha messo in scena per frammenti meditativi, per voci che dialogano tra di loro, per lampi di aforismi, il dolore che è nel mondo. Il dolore del singolo, nel quale è aperta la ferita di un’assenza – dell’Assenza – e il dolore spalancatosi nel cuore del Novecento: «Non si racconta Auschwitz: ogni parola lo racconta». E tuttavia la parola ferita è anche parola che, nel cammino, nel deserto, nella lontananza da ogni miraggio, può riconoscere l’altro, anch’egli in cammino, e può trasformarsi nella parola del “*partage*”, della condivisione, del comune “*parcours*”, dell’“*hospitalité*”.

Ma la tua domanda sembra andare oltre: evoca, dinanzi al tragico, il compito (o il miracolo?) dell’arte. Che è quello di nominare le cose accogliendo la loro presenza, la luce del loro esserci, e allo stesso tempo mostrando la loro intima appartenenza all’orizzonte della sparizione. Un movimento che porta ogni forma dell’apparire nel ritmo del vivente. Quanto alla natura di questa relazione, è la singola esperienza del linguaggio che ne delinea di volta in volta forme e modi.

MC.: *Scrivi Celan che la poesia apre un varco tra le cose. Che cosa evoca questo varco?*

AP.: Un varco tra le cose. La poesia di Paul Celan, nel chiuso cerchio di una negazione – del desiderio, dell’attesa, della stessa memoria – fa esperienza di un’energia creativa della lingua, talvolta persino di un tripudio della lingua, che resta però sempre una lingua ferita: quel che in essa e con essa appare è immagine di un tempo interiore che si fa suono, accento doloroso, *schmerzliche Rime*, dolorosa rima. Il varco è la percezione di quel che la lingua ha come suo elemento fondativo, cioè il silenzio; o anche di quello che Benjamin leggeva come *reine Sprache*, lingua pura, l’al di qua del detto e del dicibile. Ma il varco è anche percezione di una trama che unisce tutte le cose con tutti i viventi. Ed è una sorta di arco teso tra l’anteriorità – le sue immagini che portiamo con noi, in noi – e quella linea dove la lingua e il pensiero fanno esperienza del loro limite: soglia dove il sapere si arresta. La poesia, per questo, è pensiero dell’oltre e, insieme, punto estremo dal quale il pensiero appare nella sua impotenza, nel suo limite. In questa esperienza del linguaggio le cose appaiono per la loro presenza: per la

loro anima, direbbe Proust. Inoltre nella poesia il nome della cosa è corpo, essenza, vita della cosa: Rilke ha dato forte rilievo a questo modo dell'apparire nella lingua.

MC.: *La poesia fonda un mondo e custodisce la memoria del suo farsi. In ciò consiste la necessità di pensare contro "l'oblio" di Jabès?*

AP.: Sì, proprio come dici. La poesia dispiega nel suo tempo – che è un tempo musicale, suono senso radicato nel ritmo e abitato dal silenzio – un mondo visibile e insieme l'alone invisibile col quale quel mondo confina. Giustamente usi il verbo custodire: la poesia è custodia di un tempo che più non c'è, di un tempo fatto cenere, e insieme nella sua lingua, nella sua lingua-tempo, trasforma quel che è assente in una nuova presenza. Jabès dice della poesia: *pensare contro l'oblio*. Lo dice commemorando in Germania Paul Celan, cioè il poeta di *Mohn und Gedächtnis* (*Papavero e memoria*), il poeta che ha opposto alla cancellazione del vivente la vita del nome. Pensare contro l'oblio: in questa sorta di "impresa" possiamo leggere sia la ricordanza leopardiana sia quello che per il Baudelaire di *Le Cygne* è *le Souvenir*, cioè il personaggio che suonando il corno nella foresta della dimenticanza chiama a sé tutte le figure che la civiltà ha sospinto ai margini o ha dimenticato o imprigionato nell'oblio. Ospitalità della lingua. Ospitalità della poesia. Lo spaesamento, l'inappropriato, la cancellazione: nella poesia c'è la loro casa.

MC.: *Riprendendo le riflessioni precedenti e i tuoi scritti, appare evidente che la parola poetica sia refrattaria a raccogliersi in un significato univoco e rassicurante. Che rapporto c'è tra la poesia e il mondo delle cose?*

AP.: Certo, come dici, è proprio della parola poetica vivere nel prisma dei significati, farsi raggiera di sensi e sovrasensi, e velare con immagini e figure un sentimento dell'esistenza, del tempo, della finitudine, del non vissuto. Da questo punto di vista il linguaggio poetico è, per il lettore, ogni volta che gli si accosti con le sue domande e il suo ascolto, un campo aperto dove si fa esperienza del mondo, sia del proprio stare al mondo sia dell'universo vivente in cui tutti noi siamo. Una rivelazione, nella quale le cose vivono, sottratte all'ordine della gerarchia, della funzione, dell'uso, colte per così dire nel loro respiro.

MC.: *In una lettera alla moglie Rilke a proposito di Cézanne scrive: «Gli oggetti d'arte sono sempre risultati dell'essere-stati-in-pericolo, dell'essere-andati-fino al limite ultimo di una esperienza, fino al punto da cui nessuno può procedere oltre». Da che cosa l'arte protegge gli uomini? Che cosa sono il pericolo e l'estremo?*

AP.: Molto bello questo passaggio di Rilke su Cézanne. Certamente la considerazione di Rilke muove dal fondo della sua propria esperienza poetica e dalla conoscenza dell'arte frequentata soprattutto nel periodo parigino – l'atelier di Rodin – e poi preparando l'introduzione ai pittori paesaggisti di *Worpswede*, in Svizzera. L'arte, anzi gli oggetti nati dal lavoro artistico – la composizione poetica tra questi – nascono dall'esperienza del limite e dell'estremo. Credo sia questa poi l'avventura dell'immaginazione, la quale trascina il pensiero fino alla soglia dell'impossibile, dell'estremo – quell'«au fond de l'inconnu» che conclude *Le Voyage* di Baudelaire – per poter guardare se stessi e il mondo da un punto di lontananza ultima. Si dischiude una visione nuova: il lavoro dell'arte consiste nel dare forma, armonia, presenza a questa visione. Quanto al pericolo di cui dice Rilke, posso azzardare: è il pericolo di smarrirsi non nel linguaggio ma fuori di esso, in una percezione dell'esistenza che è puro spalancarsi del vuoto, dell'insignificanza, del nulla. Mallarmé in *Igitur* ha raccontato bene, riferendolo a un personaggio, questa notte della conoscenza, questo terrore dinanzi all'epifania dell'assenza, del vuoto, del mai più, del tempo raggelato, privo dell'attesa e del ricordo (nella narrazione il poeta traspone la notte da lui vissuta a Tournon). È da questo stato che poi sgorga il movimento verso il linguaggio e la navigazione nel linguaggio.

MC.: *La poesia sottrae le cose alla loro incomunicabilità, le porta in qualche modo ad evidenza. Si esprime qui il potere conoscitivo dell'arte?*

AP.: Certo, proprio così. La lingua della poesia ha qualcosa che replica la nominazione creaturale. È ancoraggio del visibile al nome e insieme estensione del visibile fino al confine dell'invisibile. Questo movimento rivela e accoglie. Quel che prende forma nella lingua, nel suo ritmo, è come salisse verso quella luce che tu chiami evidenza: le cose stanno in un loro tempo, in un loro spazio, mostrando non solo se stesse ma il legame che le dispone nella tela del visibile. Quando alludi al potere conoscitivo dell'arte, credo che tu sottintenda questo accadere nel linguaggio, che è un dispiegarsi del visibile ma anche del

tempo che lo attraversa e sostiene, e dunque il già stato, il mai più, il non ancora. Ma si tratta di una conoscenza – conoscenza immaginativa, per riprendere un sintagma proprio della linea Vico-Leopardi – che porta con sé il senso del limite, che è il limite di ogni pretesa conoscitiva propria del sapere. Leopardi ha rappresentato nell'idillio *L'infinito* questa sorta di sconfitta del sapere: l'esperienza del naufragio – naufragio del pensiero, e della lingua poetica stessa – dinanzi all'impossibilità di dire e comprendere l'infinito. Un naufragio che ha però una sua zattera, un suo corporeo e sensibile rifugio, il "m'è dolce", dischiuso dall'indefinito detto dall'immagine del mare: da quel punto l'avventura del pensiero, che vorrebbe dare forma di evidenza all'infinito, appare nella sua fragilità, e nella sua ingannevole pretesa. È la poesia, la sua esperienza del confine e dell'estremo, a soccorrere.

MC.: *Ciò che contraddistingue la modernità è la sua ambivalenza. Un esito importante di questa ambivalenza è la ripresa del tragico, che implica un nuovo rapporto tra uomini e mondo. Da qui una dialettica che rinvia indefinitamente la propria realizzazione. Nei tuoi scritti compare spesso il tema del tragico, secondo te c'è ancora spazio per il tragico nell'età moderna?*

AP.: Sì, non saprei dire bene perché questo accada. Posso solo osservare che al tema del tragico m'è successo di accostarmi da più direzioni: non è solo il tragico come è inteso e interpretato da Hölderlin – la lontananza degli dei, il tempo della "povertà" e della mancanza – ma anche il tragico come appare da altri punti prospettici. Mi ha infatti sempre colpito come, ad esempio, in Leopardi il senso del tragico non sia tanto vincolato, come accade per i romantici, alla sua rappresentazione mitica e teatrale greca, ma sia osservato all'interno della condizione umana, inteso come orizzonte proprio ad essa, fondato, dunque, sulla finitudine. L'idea cristiana della caduta, e in particolare della gnostica *katabolé*, agisce indubbiamente in questa concezione (l'operetta morale *Storia del genere umano* è di questa figurazione uno splendido esempio). Su questa linea, lo spalancarsi, nel Novecento, dell'abisso rappresentato dalla Shoah, appare come la consapevole e folle collaborazione dell'uomo al tragico. La lettura di Celan e di Jabès – due passaggi per me rilevanti – è andata a inserirsi in quel luogo della lettura leopardiana in cui il deserto e il fiore, il nulla e la rosa, si congiungono: la questione è come scorgere e tenere viva nell'abisso del tragico la luce, consapevoli della sua lontananza, anzi

del suo nascondimento, o della sua assenza. Esitando nella domanda se questa ricerca del lampo nella notte, della leggerezza nella gravità, abbia a che fare con la necessità dell'illusione o con la natura dell'attesa. Oggi la modulazione del tragico ha una sua ulteriore evidenza disperatamente corporea e fisica: trova nei naufragi dei migranti e nei loro respingimenti una sua pressoché quotidiana rappresentazione.

MC.: *Chi legga i tuoi scritti rimane colpito da come la tua riflessione fuoriesca da ogni canone per attraversare i costrittivi confini disciplinari, senza chiudersi cioè in un linguaggio stereotipato. Deriva da qui la ricerca di un pensiero poetante che tenga insieme ragione e sensibilità, passioni ed emozioni, sobrietà e incandescenza?*

AP.: Nel modo di disporsi verso la scrittura e nelle forme del suo esercizio accade che agiscano motivi e situazioni e rapporti via via incontrati lungo la propria formazione. Credo che questo riguardi ogni esperienza di scrittura. Nel mio caso quel che posso riconoscere è l'interesse, fin dai primi studi, per la forma-saggio così come nell'area della cosiddetta "nouvelle critique" francese un giovane poteva scorgere e frequentare: nel primo soggiorno parigino l'interesse per Bachelard e per il Barthes non ancora semiologo, oltre che per la critica come, da Rivière a Gide, s'era mostrata sulla «Nouvelle Revue Française», andava a posarsi accanto all'attenzione, mai sopita, per una tradizione propriamente italiana del saggio, come da De Sanctis a Serra a Cecchi a Debenedetti si modulava. Intendere la critica come racconto dell'esperienza del lettore poteva apparire come un volersi sottrarre al rigore dell'indagine e alla severità degli strumenti critici, ma nel mio caso – dopo lo studio su De Sanctis ero passato allo studio del Baudelaire critico – questa attenzione rispondeva sia alla persuasione, anche questa baudelairiana, che la critica, per esser tale, deve essere «partiale, passionnée, politique», sia all'idea che è l'esegesi l'anima della critica, l'esegesi intesa nel suo senso primo, come ascolto della vita del testo che diviene azione su colui che legge (*scriptura cum legentibus crescit*). In mezzo a questa piccola rete di riferimenti, avvalorati per certi aspetti dalle letture dei Francofortesi, assidue tra fine anni Sessanta e primi Settanta, ho cominciato a lavorare intorno a Leopardi, prima per un saggio sulla *Ginestra* (uscito in «Per la critica») poi per una cura delle *Operette*, infine per lo studio dedicato allo *Zibaldone*, che prese il titolo, poco prima della consegna,

Il pensiero poetante. Ma il tuo riferimento al “pensiero poetante” non riguarda ora quel libro, richiede una risposta relativa a quello che mi accade di scrivere, ai suoi modi che tenderebbero ad accogliere in equilibrio, come dici, “ragione e sensibilità, passioni ed emozioni”. Mi è più facile dire qualcosa su quel titolo (forse da lì si può dedurre una risposta a quel che chiedi). Quando ho usato quel sintagma pensavo solo a un titolo che potesse rappresentare, oltre che la natura del pensare leopardiano, i tre campi di discorso, presenti nello *Zibaldone*, che erano oggetto della mia indagine: la meditazione sul piacere (e sull’infinito), la ricerca sulla lingua in rapporto al poetico e ai saperi, la critica della civiltà intesa come critica della modernità e delle sue figure. Se prendevo l’espressione “pensiero poetante” dagli scritti di Heidegger su Hölderlin (nella traduzione di Pietro Chiodi), era perché mi sembrava che essa potesse definire bene la persuasione, propria di Leopardi (e di origine vichiana) che non c’è conoscenza senza forza immaginativa, e allo stesso tempo potesse, quell’espressione, indicare il procedimento proprio della scrittura leopardiana: sospingere le domande del sapere e le domande della filosofia verso una soglia che è consueta alla poesia, e che è apertura all’infinito, interrogazione del rapporto tra finito e infinito. Di riflesso anche la poesia, in Leopardi, poteva essere considerata come un fatto fortemente conoscitivo: in effetti nella musica del verso il poeta porta le domande estreme poste dalla filosofia sull’esistenza individuale e universale, sul vivente, sul mondo. Questo sguardo sul “pensiero poetante” poteva condurre al superamento della separazione, su cui a lungo la critica aveva indugiato, tra Leopardi filosofo (prima sconosciuto poi riconosciuto) e Leopardi poeta. Il riferimento a Heidegger insomma si fermava all’espressione usata nel titolo, e il saggio seguiva strade sue proprie (non Heidegger ma, come dicevo prima, Adorno, Benjamin e Foucault, oltre che critici come Barthes, erano a quell’epoca per me riferimenti rilevanti). Tornando al “pensiero poetante” come espressione, essa può indicare, oggi, una disposizione del pensiero a fare esperienza del suo limite, del silenzio, della sua impotenza a dire, e accettare uno stato di interrogazione. E allo stesso tempo può indicare il tentativo di dare respiro, nel procedimento conoscitivo, alle variazioni del sentire, alla sua lingua, alle sue tonalità.

MC.: *Perché la forma saggio, a cui dai magistrale voce, trova invece una così scarsa cittadinanza nel mondo culturale?*

AP.: Possono essere tante le ragioni. Provo a dirne qualcuna. La separazione, esplicita già nel secondo Ottocento, e durata a lungo, tra critica accademica, disciplinare, e critica detta giornalistica, tra studio critico e elzeviro. La fiducia nei “metodi” della critica, che da noi divenne dominante negli anni Settanta e Ottanta, per la quale l’esplorazione del testo doveva muovere dalla scelta preventiva di un metodo d’indagine (stilistico, psicanalitico, sociologico, ecc.) o talvolta di più metodi contigui. Ma una ragione forse meno evidente è la diffusa idea che l’acquisto conoscitivo passi da un’esposizione argomentativa, e dunque persuasiva, tendenzialmente sistematica, difesa dalle incursioni soggettive o narrative, le quali apparterrebbero invece ad altre forme letterarie, legate più all’intrattenimento e alla divulgazione che al rigore della dimostrazione. A mostrare la fragilità di queste posizioni basta osservare, *a contrario*, nella nostra cultura le pagine critiche di scrittori e poeti: esse hanno spesso un’energia critica, e dunque conoscitiva, che rivela una profonda relazione con il testo. Oggi credo si rischi, nelle Università, di favorire una scrittura critica lontanissima dalla forma saggio, e questo per sottostare a metodi di valutazione scientifica propri di altre tradizioni accademiche. I giovani ricercatori devono dare alle loro ricerche una stesura che mimi al massimo l’oggettività e che si conformi a regole espositive, partizioni, procedure dimostrative rigidamente predefinite, e dunque omologanti.

MC.: *La modernità, abbiamo detto, è un’età profondamente lacerata. La ragione, che era stata chiamata a ricomporre questa scissione, si è pervertita nel suo contrario. Se spettasse proprio all’arte, seppure o proprio attraverso dissonanze, tentativi precari o addirittura falliti, ricomporre quella separazione?*

AP.: Non so se l’arte possa davvero ricomporre le lacerazioni di una modernità che, oltre alle tante ferite delle guerre e delle violenze, ha vissuto e vive i conflitti tra egemonie sovranazionali mercantili e finanziarie da una parte e pulsioni nazionaliste e di malintesa identità dall’altra, e questo nella crisi dei modelli occidentali di democrazia e in assenza di visioni e progetti in grado di affrontare secondo modi “umani” le migrazioni di popoli. Certo, l’arte, se si sottrae agli stili mercantili, nei suoi diversi linguaggi, può favorire l’incontro tra culture, può mostrare le forme di un’universalità opposta sia all’astrazione

violenta della globalizzazione sia alla chiusura negli steccati di pretese sovranità popolari. Inoltre l'arte, poiché fondata sul nesso invenzione e conoscenza, si pone in scarto nei confronti del consumo, fondato sulla ripetizione e omologazione. E tuttavia essa stessa può essere minacciata, o isterilita, o avvilita, proprio per il rapporto, peraltro inevitabile, con i sistemi di produzione: pensiamo al rapporto tra arte e mercato, tra scrittura e editoria.

MC.: *Come hai vissuto il '68? Hai voglia di parlare della tua esperienza politica?*

AP.: Mi è accaduto qualche tempo fa di scrivere sulla rivista «Doppiozero» intorno al Sessantotto: ho rievocato, pensando a quei mesi, il senso di un *inizio*, un inizio che annuncia e non precede né fonda. Una fascinazione dell'inizio, insomma, che coincide con uno stato di desiderio («desiderio dissidente» lo definiva in quei mesi Fachinelli su «Quaderni piacentini»). Certo, in questo senso dell'inizio precipitavano storie soggettive ed eventi culturali e politici precedenti, ma c'era soprattutto il dischiudersi di una sensibilità generazionale per la quale le ferite lontane – di popoli e individui – divenivano visibili, prossime, parte del proprio mondo, dei propri pensieri. Era forse questo, insieme con quel senso dell'inizio, il carattere più proprio del movimento. Certo, quel che precede finisce con l'agire ma come in un'aria nuova: le inchieste sulla fabbrica e sull'emigrazione, la critica delle istituzioni totali, l'antipsichiatria, i movimenti di rivolta in Paesi dell'area comunista come Cecoslovacchia e Polonia, le lotte di liberazione in Africa e nell'America latina, la teologia della liberazione, Frantz Fanon e il terzomondismo, tutto questo e molto altro giungeva nel movimento ma come sottoposto a un vento che dislocava ogni cosa verso un orizzonte possibile pur essendo un miraggio, ritenuto prossimo pur essendo solo ideale e assoluto.

Il Sessantotto per me iniziò il 16 dicembre del 1967, giorno del congedo dal servizio militare svolto in gran parte a Firenze (ero partito poco prima dell'alluvione del novembre '66). Nel pomeriggio ero già di ritorno a Milano, nell'Università Cattolica occupata, in una riunione dell'Associazione dei giovani assistenti volontari alla quale appartenevo: da quel momento mi ritroverò con altri amici, anch'essi laureati da poco e assistenti, a vivere giorno per giorno, e in certi periodi anche notte per notte, insieme con gli studenti, decisioni, scelte, avvenimenti, assemblee e manifestazioni. Al mattino insegnavo

al liceo, dove avevo la cattedra di italiano e latino, nei pomeriggi ero in Università, dove tenevo un seminario su *Avanguardia e neoavanguardia*: una piccola aula, con i libri a portata di mano, gli incontri protratti anche nei giorni di occupazione, tentando di provare a vivere un'esperienza seminariale nuova e libera, "antistituzionale". Il racconto di quei mesi allineerebbe ricordi personali, letture, discussioni, e considerazioni sul movimento, sul suo impeto, sulla sua multanime vitalità, sui limiti, sui fantasmi della politicizzazione sempre in agguato – politicizzazione della vita! –, sulla nascita dei leader, sui rapporti con il mondo del cosiddetto "giornalismo democratico" (per un certo tempo ero addetto a scrivere i comunicati stampa su quel che accadeva nel movimento e a portarli direttamente ai giornali milanesi). Testimonianza e narrazione di storie singolari e flusso dei ricordi si mescolerebbero. Due aree che in quei mesi mi trovai a frequentare furono quelle della "non violenza" – una componente rilevante, con riferimenti a Gandhi ma anche alla "disobbedienza civile" – e quella dei *situazionisti*, che a Milano si riunivano alla Statale. Sin dall'autunno di quell'anno mi ritrovai poi in quello che a Milano si definì «Movimento insegnanti medi»: in quel gruppo, e nei suoi vari svolgimenti, partecipai attivamente occupandomi, con stesura di documenti e di analisi, dei problemi della scuola. Subito dopo, come insegnante al Liceo Parini, mi trovai a vivere da vicino, nel vivo di una microsocietà milanese, le risonanze e i rimbalzi del Sessantotto. Molti dei colleghi dei licei erano, come me, anche studiosi, e questo permetteva di vivere la politica senza mai allentare il confronto culturale. A un certo punto, con Giancarlo Majorino, Franco Loi, Tiziano Rossi e altri poeti facemmo delle riunioni con l'obiettivo di fare un foglio di poesia che circolasse nel movimento. Un altro riferimento era «il manifesto» rivista, e quando nacque il quotidiano e il "manifesto" si organizzò in una rete di gruppi, finii col partecipare attivamente al gruppo di Milano, che aveva sede in corso San Gottardo, al 3, non lontano dal mio monolocale sul Naviglio pavese. Un altro luogo di impegno fu la libreria Celuc, nata nel clima del Sessantotto e gestita da studenti e giovani laureati (una parte di essi partecipò poi alla nascita del giornale «Lotta continua»). Un'altra area di riferimento, per amicizie e frequentazioni, fu quella dei «Quaderni piacentini».

Ripensando al fervore di quegli anni, al tempo dedicato agli incontri e alle attività politiche e culturali, mi sorprende riconoscere che lo studio, le letture, le ore in Biblioteca, e la stessa scrittura non ne

risentivano molto, e avevano in certo senso la stessa intensità. Era la giovinezza a moltiplicare miracolosamente le energie e a dilatare il tempo.

MC.: *Perché la bellezza inquieta?*

AP.: C'è un turbamento dinanzi alla bellezza che ha qualcosa dell'antico *epiplétein* – scuotimento corporale, agitazione fisica – di cui dice l'autore dello scritto *Sul sublime* e che da Saffo a Petrarca ha dato figurazione al sentire amoroso. Restando nel campo del discorso d'amore, Leopardi in un passo dello *Zibaldone* spiegherà questo tremore e turbamento col fatto di avvertire nello stesso tempo la fascinazione per l'apparizione della bellezza e la consapevolezza di una lontananza da essa, anzi di un'impossibile relazione con essa. Più tardi in un altro passo dello *Zibaldone* il poeta vedrà in questo turbamento la percezione simultanea di un incantamento, suscitato dall'apparizione della bellezza, e di un presagio, quello del declino. Nel fulgore l'ombra della sparizione. Potremmo seguire, nella modernità, da Goethe fino a Musil, le tante variazioni di questo turbamento nella messa in scena dell'amore, e queste variazioni potremmo trasporle sul piano più generale del rapporto con quello che diciamo bellezza. La poesia, da Keats a Baudelaire, ha descritto in molti modi la compresenza, nella bellezza, di un elemento luminoso (sorgente della gioia: «The thing of beauty is a joy for ever», è il primo verso dell'*Endymion* di Keats) e dell'elemento fuggitivo, ombroso, destinato a spegnersi. Questa compresenza ha in Baudelaire una trascrizione di ordine estetico: la "beauté" composta da due elementi, l'eterno e il transitorio. Ma credo che quell'"inquieta" della tua domanda inviti ad andare oltre. Rinvia all'inquietudine che prende chiunque percepisca la distanza tra la composta armonia cui diamo il nome di bellezza e la disarmonia irrimediabile nella quale è il nostro mondo, con le sue società e culture. O la distanza tra la luce e le tenebre, tra le immagini luminose di una perfezione mai conosciuta, le cui fantasmagorie visitano, seppure per lampeggiamenti fugaci, il nostro spazio interiore, e l'oscurità che è dominante lungo il cammino dei viventi. La distanza tra l'orizzonte ultimo del desiderio e il suo affannato indugio nell'al di qua di ogni oasi o approdo.

MC.: *Più volte fai cenno al “suono delle parole”, scorrendo le tue pagine traspare un andamento musicale, perché esse dosano parola e silenzio. Riconosci la presenza della musica nei tuoi scritti?*

AP.: Non saprei dire granché, dal mio punto di ascolto interiore, intorno al tipo di relazione musicale che ci sarebbe in quello che scrivo. Forse chi “ascolta” è più idoneo a dire qualcosa. Quel poco che potrei dire riguarda alcuni punti peraltro un poco ovvii, e temo che questi possano appartenere più alla consapevolezza teorica, a un’idea generale della scrittura, che alla mia personale esperienza. Penso che il ritmo sia quel che unisce la prosa alla poesia, anche se in ciascuna delle due forme esso ha movimenti diversi. L’indugio sul “suono delle parole” è anche l’invito a dare all’ascolto un rilievo forte: da qui l’interesse per l’oralità e per l’andamento affabulatorio della scrittura narrativa (per questo ho aperto le prose de *L’imperfezione della luna* con la voce di mia madre che raccontava le storie mirabolanti del frate che “volava”, San Giuseppe da Copertino). Nei versi il movimento musicale e l’andamento ritmico sono, o vorrebbero essere, un modo perché il lettore, o l’ascoltatore, avverta come il silenzio sia la materia di fondo che modula il dire e in quel silenzio si potrebbe cogliere qualcosa di quel che è prima e oltre la lingua, e che trascorre in tutte le lingue: presenza di un tempo che non si risolve nel tessuto dei significati. Un altro aspetto del musicale nella lingua è la modulazione della voce, delle sue tonalità, dei suoi timbri. La scrittura, questo impero dei segni, mortifica la vocalità: la poesia tenta di farla risorgere, dando alcuni segnali perché nell’ascolto quella vocalità prenda vita. Quanto poi al mio rapporto con la musica, per quel che questo possa influire sullo scrivere, ho sempre avuto un interesse per la musica popolare, per i suoi ritmi (nel Salento della mia infanzia e adolescenza è stata forte questa presenza). Per il resto ho amato molto, nella musica classica, oltre a Bach, una linea, soprattutto di ricerca pianistica, che va da Schumann a Debussy, e nella musica novecentesca il jazz, in tutti i suoi stili, in tutta la sua storia.

MC.: *Si può parlare di una tua poetica della soglia, dell’indistinto ricco di possibilità che aspirano a precisarsi, del caduco, del frattempo che separa la vita dal suo dileguarsi, dello sfarinamento delle forme. Quanto questo si riflette nella tua esperienza poetica?*

AP.: In quel che ora dici è il tuo ascolto che torna a me posandosi come margine a quello che scrivo, in sintonia con i pensieri e le forme.

È vero, sento la poesia come uno stato anzitutto interiore in cui l'esitazione, non l'affermazione, la soglia, non l'attraversamento, l'interrogazione, non la risposta, istituiscono come la condizione perché il linguaggio si svolga e nomini immagini o sentimenti. Stare nel frattempo o nel non ancora permette alla lingua di nominare l'accadere, o il non accaduto, senza chiudersi nella sua definizione, insomma può fare della lingua la risonanza di un possibile dispiegato nella sua incessante pluralità. D'altra parte proprio la poesia, costruendo forme del sentire e immagini della vita, istituisce un tempo che rinvia o esorcizza o contrasta nella finzione il tempo finito, il tempo della fine.

MC.: *Che rapporto esiste tra etica e traduzione?*

AP.: Si tratta, secondo me, di un rapporto costitutivo dell'atto stesso del tradurre. Ho cercato di raccogliere diversi degli aspetti propri della traduzione ricorrendo alla figura dell'ospitalità. Traduzione come ospitalità: nel libro *All'ombra dell'altra lingua*, nato dai seminari tenuti con i dottorandi di Siena nell'arco di un decennio, ho cercato di dire della traduzione facendo convergere le diverse figure proprie del tradurre (dialogo, dislocazione nell'altra lingua, trasformazione, imitazione, esegesi) intorno a questa sorta di analogia, più che di equivalenza. Tradurre è ospitare l'altro nella propria lingua, nella casa della propria lingua. La quale deve essere resa adatta e appropriata e preparata a ricevere l'altro, la sua voce, la sua presenza. Dunque, l'attenzione e la cura verso l'altro non possono essere separate dall'attenzione e dalla cura verso la propria lingua, sia considerata dal punto di vista storico (il tesoro, per dir così, della lingua nazionale) sia dal punto di vista individuale (il proprio stile, il carattere della propria scrittura). C'è una singolarità, insomma, un'identità del traduttore che, paradossalmente, tanto più è propria e profonda quanto più riesce a rispettare e riprodurre e far respirare nella nuova lingua il timbro e l'identità dell'altro che egli va traducendo. Qui è poi l'azzardo della traduzione: dire l'altro senza che egli perda il suo carattere, lasciarsi portare dall'altro nel suo mondo, in tutti i particolari del suo mondo, senza appannare o smarrire la propria pronuncia. Naturalmente questo processo di metamorfosi per il quale un testo di una lingua diventa un testo di un'altra lingua non è un'alchimia perfetta: c'è una perdita dell'originale, e la sua rinascita nell'altra lingua non risarcisce il senso di questa perdita, lo compensa soltanto istituendo un tempo e

uno spazio – cioè un nuovo testo – per una nuova presenza. Ed è proprio questo tipo di correlazione a fare dell'atto del tradurre un'esperienza che mostra, per analogia, le forme della relazione con l'altro, così come oltre il linguaggio, nella temperie del vivere, ci accade di perseguire: ascolto, dialogo, edificazione di un nuovo tempo. La traduzione, dunque, oltre ad avere, nel suo stesso esercizio, una sostanza etica, configura, cioè mostra per figure, il disegno di una società nella quale il rapporto con l'altro possa seguire modi analoghi di attenzione, di cura, di interpretazione, di custodia.

MC.: *Tu hai dedicato un libro alla compassione. Può la compassione alleviare “l’insensato patire” che caratterizza la condizione umana? Oppure la compassione non ribadisce altro che la propria impotenza?*

AP.: Questa espressione raccoglie bene un nodo che mi ha sempre colpito e che leggendo Leopardi, ma anche Dostoevskij, o i tragici greci, mi si è mostrato nelle sue variazioni di raffigurazione narrativa e poetica, ma sempre aperto su un'interrogazione priva di risposta. Il dolore dell'altro, e il nostro dolore, se li svincoliamo da nessi redentivi e salvifici, appaiono nella loro disarmata ed esposta condizione, e dunque privi di appigli (di senso, di logiche ulteriori, di risarcimenti). E c'è anche il dolore che non giunge neppure a farsi lingua, a dirsi, ed è gelida e corporea esposizione al vuoto di senso. Tuttavia davanti al dolore dell'altro possiamo entrare in un tempo e in uno spazio di ascolto e di prossimità che può aprire la via, se non del sollievo, almeno della presenza che genera relazione, ascolto, condivisione di sguardo, di pensieri. La compassione, al di là della sua rappresentazione filosofica, spesso centrata sul soggetto compassionevole e sulle ambiguità del gesto, è il sentimento che dà voce e pensiero e movimento a questo sentire. Studiarne le figurazioni letterarie e soffermarmi su alcune espressioni figurative della Pietà è stato uno dei lavori di scrittura per me più vicini a quella linea verso cui la ricerca dovrebbe tendere, quella che conosce la prossimità e contiguità del sapere alla vita. Quando quell'insensato patire, che è degli altri e nostro, accede alla lingua, allora le *nuances* più nascoste prendono nome e forma. Una definizione della poesia, anch'essa di matrice leopardiana è infatti questa: «lingua del sentire e del patire».

MC.: *In più occasioni richiami il “dolore dell’impossibile”. Che cosa significa questa espressione?*

AP.: “Dolore dell'impossibile” mi sembra che sia la negazione del sogno, l'esclusione da quella linea trasparente e inaccessibile cui diamo il nome di felicità: insomma il sentire la spina di un desiderio che è sempre incompiuto comporta una condizione dolorosa. E tuttavia questo impossibile da cui si è esclusi è anche l'orizzonte verso cui tendere. E in questo tendere c'è la vita stessa, il senso pieno della vita.

MC.: *Scrivi che nel ritmo di un verso si ricompono “la temporalità lacerata”, come se questa fosse l'unica redenzione possibile. A quale sacro pensi, quando nei tuoi scritti ne fai cenno?*

AP.: Certo, può darsi che sia quella d'ordine estetico l'unica possibile ricomposizione: o almeno essa può essere figura (secondo una linea che dal giovane Marx va fino a Marcuse) di una società per dir così liberata dall'asservimento al lavoro e dall'atrofia dei sensi. Ma al di là della dimensione utopica inscritta nella forma, c'è di fatto un'azione dell'arte che a suo modo, certo nella finzione, produce esperienza, e piacere, dell'alterità, esercizio di immaginazione, sospensione dell'angustia.

Quanto alla dimensione del sacro, come sai, è difficile affrontare la questione in poche righe. Posso solo dire che delle diverse dimensioni con il quale il sacro si presenta, a partire dal suo nesso col sacrificio, mi è accaduto da molto tempo, e in più occasioni, di sostare intorno a quella che si può compendiare nell'elemento per dir così apofatico, o dell'assenza di Dio, o della sua sparizione. E questo, non tanto nella variante hölderliniana e nell'esegesi che ne ha fatto via via Heidegger (pur rilevante sul piano dell'interpretazione poetica e del rapporto tra poesia e filosofia), ma in quella forma per dir così *ateologica* che da Kafka a Jabès chiama in questione il rapporto tra assenza di Dio e dissolvimento del senso. A proposito di questo legame, nella raccolta di poesie *Menhir* ho unito sei poesie in una sezione dal titolo Nome, cenere. E nella raccolta *Se la pietra fiorisce* una poesia l'ho intitolata *Privazione, con figura*. La spina di questa privazione m'è accaduto via via lungo il tempo di sentirla prender forma in modi diversi: assenza di principio, assenza di fondamento, mancanza che anima il desiderio, ma anche privazione di una presenza, e di un senso ultimo. Un altro aspetto del sacro che mi ha sempre interessato è quello della gnosi, così come nelle varianti della sua tradizione occidentale finisce con l'agire nella poesia (l'ultimo saggio che ho scritto su Baudelaire, uscito

in Francia, riguarda il rapporto del poeta con la gnosi: *Dans Les Fleurs du mal. La chute et la lumière de l'outre-temps*).

Connessa a questa traccia vuota del sacro è anche quella parola poetica che raccoglie l'eco della *Lezione di tenebre* e s'interroga sulla *noche oscura* (da Giovanni della Croce al poeta José Ángel Valente): una tradizione che ho molto sentito, forse anche per alcuni indugi, non solo attraverso Benjamin, in quella parte della cultura barocca che è fioritura del visibile intorno allo spalancarsi di un'immensa *vanitas*.

MC.: *Un tema che ricorre costantemente è quello del tempo a cui dai voce attraverso varie figure, tra queste particolare rilievo ha la nostalgia.*

AP.: Leggere poesia e scrivere versi, leggere narratori e provare a narrare, e in generale leggere e interpretare è un esercizio che ha sempre a che fare con la materia tempo. Diciamo che del tempo mi attrae innanzitutto la sua rappresentazione nella forma del ritmo. Ma anche la sua declinazione in rapporto a due elementi: da una parte l'*irreversibile*, il tempo che non può tornare, e che cerca un suo varco, una sua resurrezione in forma di parvenza, fuggitiva e tuttavia viva, nella lingua della poesia; dall'altra il *non ancora*, e dunque l'attesa, il non compiuto, il tempo che manda da una sua lontananza come dei riverberi e che ancora non mostra la sua scansione, che è solo orizzonte, miraggio, o terra del possibile. E quest'ultima dimensione non tanto come speranza ma come stato di sospensione. Così mi è accaduto più volte, negli studi, di dare rilievo a esperienze di relazione forte con il tempo, si trattasse della ricordanza leopardiana o della *recherche* proustiana o anche delle figure della temporalità come appaiono nella poesia di Luzi o di Caproni o di Zanzotto, oppure del nesso tempo-spazio nella rappresentazione dell'altrove (nel *Trattato della lontananza*) o dei modi di percepire il tempo e di rappresentarlo nel teatro dell'interiorità (*Il cielo nascosto*). Anche l'interesse per il tema della nostalgia, e il volume ad esso dedicato, ha questo segno.

Della nostalgia, oltre alla ricostruzione – sui testi di medici del Settecento e Ottocento – di un passaggio dalla malattia al sentimento (e dunque una ricerca sulla storia clinica e letteraria e anche linguistica), mi ha interessato capire come la sua condizione, dietro l'apparente legame con un luogo, un paese, esprima lo scacco davanti alla percezione profonda del tempo che non può tornare (come noi non possiamo tornare a esso). Insomma il rapporto tra il già stato e il linguaggio. Per questo nello scritto che ho aggiunto nella nuova

edizione, *Nostalgia e poesia*, ho raccolto le considerazioni intorno alle forme che questo rapporto assume in generale – edificazione di un nuovo tempo in cui accogliere e far rivivere il tempo finito, rapporto tra il ritmo e l'irreversibile, tra la presenza immaginativa e il già stato – e ho cercato di declinare tutto questo in alcune esperienze poetiche, anche novecentesche.

MC.: *Hai scritto un testo, Prosodia della natura, nel quale proponi un nuovo sentimento della natura. Sentimento che si affaccia in età infantile, per poi destinare, però, gli uomini all'«esilio da una anteriorità solare e fanciullesca, prossima alla sapienza antica, a una natura non ancora presa dall'incivilimento». C'è il presagio inappagato, quindi, di una compiutezza di là da venire. In Leopardi è l'esistenza indifferente ai singoli esistenti. A quali altri significati e a quali altri autori tu pensi?*

AP.: *Prosodia della natura*: fu, ricordo, Mario Luzi, a farmi decidere, conversando mentre andavamo in macchina lungo la Val d'Orcia, per questo titolo, tra altri che avevo in mente. Sono molto affezionato a quel libro, che purtroppo non è più ristampato (della traduzione francese è invece in corso ora una ristampa). In quelle pagine di frammenti («frammenti di fisica poetica» diceva il sottotitolo) seguivo in sei parti – secondo un'ideale convergenza dei sei libri del *De rerum natura* e dei sei giorni che scandivano i libri di esegesi cristiana intitolati appunto *Exameron* – il mostrarsi della natura, delle sue forme, delle sue voci, il suo manifestarsi e nascondersi, così come poteva apparire nella lingua dei poeti, dei poeti che andavo leggendo e ritrovando. Perché la poesia, in tutte le lingue e in tutte le epoche, a partire dall'antica *mimesis*, dicendo della natura ha di essa preservato per dir così il battito, forse anche l'essenza. E ha edificato figure di prossimità e di ascolto.

Certo, oggi siamo distratti nei confronti della natura, del suo mostrarsi, sia perché la natura è diventata civiltà sia perché il nostro sguardo tende a circoscrivere l'ordine dei viventi nell'ambito dell'umano, ammettendo solo sul piano concettuale e scientifico che tutto è vivente. Questo è secondo me il punto. Per percepire la natura, per rivolgere ad essa uno sguardo non superficiale e transitorio e cartolinesco, occorre sentire il suo essere vivente. Anche il paesaggio, se ci muoviamo da questo punto d'osservazione, acquista un nuovo rilievo, e la natura può essere ascoltata nei suoi suoni, vista nelle sue forme, nelle sue luci, nella nostra coappartenenza. Resta il fatto che

davanti a una natura trasformata e adulterata e inquinata dall'uomo, dobbiamo trovare il modo di rompere il cerchio della rassegnazione e della distrazione. Valida e attuale è la domanda del giovane Leopardi: come abitare la natura in un mondo snaturato?

MC.: *Vorrei tornare a immagini e temi a te cari. Provo a elencarti quelli che mi paiono particolarmente significativi: che cosa rappresenta il deserto?*

AP.: Il deserto come figura di un'assenza – assenza di quel figurabile e udibile predefiniti da una civiltà dell'apparire – e come tempo e luogo di una conoscenza che dà rilievo all'ascolto, all'interrogazione, al colloquio con le forme essenziali del visibile, mentre si procede a una sorta di spoliatura di sé, di quegli orpelli protettivi che il vivere sociale e le sue rappresentazioni trasmettono. Insomma il deserto come figura di un'ascesi nel cuore della modernità e allo stesso tempo esperienza di un cammino privo di assicurazioni predefinite: esperienza, per questo, della sospensione, della solitudine, dell'attesa, apertura verso l'orizzonte di un apparire che la folla di parole e di illusioni "civili", con il loro rumore, impediscono di scorgere; esperienza della relazione, anche solo immaginativa, con l'oltre del dicibile, del visibile, del limite. Le rappresentazioni del deserto che mi si allineano sullo stesso ordine di senso sono quelle che passano da Leopardi, da Baudelaire, da Jabès. Il deserto, in Leopardi, come senso della finitudine, con il suo fiore, che è fragilità e bellezza, sapere della morte e preservazione di una luce nella tenebra della civiltà (*La ginestra*). Il deserto in Baudelaire osservato come figura dell'indefinito e dell'oltre limite, in relazione con il mare («Et c'est depuis ce temps que, pareil aux prophètes / J'aime si tendrement le désert et la mer»). Il deserto, in Jabès, come esperienza dell'assenza, del vuoto di senso, della cancellazione, e luogo sconfinato dell'ascolto (di sé, della natura, dell'infinito).

MC.: *Che rapporto corre tra attesa e attenzione?*

AP.: Riflettere sul legame – di fonesi, linguistico e di campo semantico – tra attesa e attenzione significa estendere la dimensione temporale che sottende i due stati verso una condizione interiore, di percezione del proprio stare davanti al visibile e all'invisibile, davanti all'azione e al desiderio, davanti alla presenza reale e fantasticata. Intorno all'attesa e all'attenzione ho cercato di scrivere in margine al capitolo *In cammino nel Cielo nascosto*: la prima osservata come

tensione verso il visibile (relazione con l'apparire, adesione al mostrarsi delle forme, risposta al richiamo delle cose), la seconda come movimento verso l'assente, verso l'invisibile, e dunque come stato di apertura, di sospensione, come rappresentazione del possibile, ma anche dell'oltre e dell'impossibile. Certo, l'attesa ha anche le sue connotazioni escatologiche e messianiche, come l'attenzione ha risonanze che rinviano alla relazione tra il sé e il mondo, al raccoglimento del pensiero intorno a un oggetto o a una domanda, alla tentata unità tra desiderio e sapere, tra immaginazione e osservazione. Ma al di là di queste pieghe mi ha sempre interessato il prender forma di queste due figure nella rappresentazione letteraria, nel romanzesco, nella poesia.

MC.: *Il desiderio rinvia a un futuro senso possibile oppure è il tormento della sua irraggiungibilità?*

AP.: Ci sono delle situazioni diciamo di contemporaneità – il trovarsi, per generazione, in un certo clima culturale, al cospetto di certe svolte di pensiero – che aiutano a dare rilievo, lungo il proprio cammino, ad alcune posizioni, a certi punti prospettici. Nel mio caso la parola desiderio, l'affermarsi della sua centralità, sia sul versante di un ritorno a Freud, come quello che Lacan andava proponendo, anche se con sue peculiari reinterpretazioni, sia sulla sponda di quella che con Marcuse si poteva dire “nuova sensibilità”, deve aver funzionato da sorgente di riflessioni, da soglia interrogativa nell'indagine sui testi classici che incontro. Penso al rilievo che nel saggio leopardiano *Il pensiero poetante* mi è accaduto di dare appunto a quello che il poeta nello *Zibaldone* chiama “desiderio illimitato” o anche “desiderio d'infinito”: proprio sull'insistenza leopardiana intorno all'assenza di risposte, all'incolmabilità, alla sospensione dello stato desiderante, mi pareva di scorgere il balzo in avanti nei confronti del pensiero illuministico e in particolare nei confronti di Condillac. E al di là del desiderio come si configurava nel pensiero leopardiano, al di là del suo rapporto costante con la propria ombra, che è lo scacco, l'incompiutezza, il limite, la questione del desiderio si riproponeva in relazione a una lettura di quello che era stato il movimento del Sessantotto (il “desiderio dissidente” di cui diceva Fachinelli), nel dialogo con la forma, con l'*inventio*, con le figure della rappresentazione che diciamo letteratura, nella definizione di un soggetto liberato dal suo ancoraggio omogeneo a un'identità astratta

e osservato nel ventaglio delle sue risonanze interiori, nella sua tensione verso l'alterità. Anche la ripetizione – nella sua variante di ricordanza, di rammemorazione, nel suo rapporto con l'oblio – ha a che fare con il desiderio: perché porta sempre con sé, in qualunque forma, in qualunque figura di *nostos* si manifesti, qualcosa dell'evento, dell'apparizione, e dunque un legame col desiderio.

MC.: *Il nulla appare sospeso tra algida luce del niente e il fecondo grembo dei possibili. Se fosse questa ambivalenza a rappresentare la condizione del vivente?*

AP.: Studiando il delinearsi della figura del nulla nel pensiero leopardiano mi è sembrato che i vari passaggi – di teoresi e di poesia – possano certo suggerire, come è accaduto per molta critica, un'ascrizione all'onda del nichilismo, un annuncio del suo rimodularsi nella filosofia tra Ottocento e primo Novecento. Ma questo a patto di sottrarre quella singolare tensione poetica al formulismo, cioè a patto di scorgere, ogni volta, a lato della leopardiana evocazione del nulla – il “solido nulla”, le fantasmagorie fisiche delle fine come si rappresentano nella chiusa delle operette morali *Il Cantico del gallo silvestre* e il *Frammento apocrifo di Stratone*, le varie modulazioni della *vanitas vanitatum* e così via – la compresenza di uno sguardo sul vivente, sulla *physis* vivente, sul fiorire. Insomma ancora, insieme, il deserto e il fiore. Il tragico e il sorriso della poesia. Al di là di Leopardi, del nulla, della sua tematizzazione per dir così poetica, mi ha interessato, più che la chiusura teorica nell'orizzonte del nichilismo, la declinazione o descrizione che ne scorge per dir così i riverberi: insomma come per l'infinito, indicibile e irrepresentabile, quel che viene verso la lingua è l'indefinito, e le sue forme che il poetico ospita, così per il nulla quel che prende forma, e lingua, ha di volta in volta il nome di vuoto, di assenza, di silenzio, cioè di figure che a loro volta sono in dialogo con una loro corrispondenza, in questo caso con la cosa, la presenza, la voce. È per questo che mi appaiono significative le figure baudelairiane del deserto e del mare (*le désert et la mer*), a dire l'assenza in rapporto all'immenso.

MC.: *Nei tuoi libri è sempre presente il riferimento al Salento, dove sei nato. Quanto incide questo aspetto nel tuo lavoro intellettuale?*

AP.: Direi molto: poiché le radici, per chi scrive, sono anche linguistiche, per me le immagini del Salento, dove ho vissuto fino a

diciannove anni e dove sono poi tornato, e torno, molte volte, si accompagnano a voci di una lingua il cui andamento anche ritmico in qualche modo sento che agisce quando scrivo, in particolare nella prosa. Nell'ultimo libro di versi – *Tutto è sempre ora* – che uscirà nel corso di quest'anno per Einaudi, ho messo una sezione di quattro poesie in dialetto (*Lengua mara*). Insieme con la lingua sono le figure familiari e di amici che salgono dall'infanzia e dall'adolescenza ad accompagnarti, e soprattutto il senso di essere uno dei tanti che hanno migrato. In un'epoca, appunto, di grande migrazione. Poi c'è questo senso più ampio di appartenenza al Sud, che vuol dire tante cose, e soprattutto è formazione di uno sguardo che non può distogliersi dall'osservazione della povertà, e allo stesso tempo non può separarsi dal bisogno di una certa luce, e di certi suoni, e di certi sapori, dei quali si finisce con cercare, nei luoghi dove si vive, come delle sembianze, dei richiami.

MC.: *Infine come interpreti il tuo lavoro intellettuale nella ferocia dei tempi presenti?*

AP.: Ferocia mi sembra una parola appropriata al cinismo che porta la scena politica sempre più a rimuovere o coscientemente disprezzare tutto quello che l'antica parola "umano" poteva compendiare. Questa disumanizzazione prende non più soltanto le forme di una tecnica e di una comunicazione separate dai corpi, dal sentire dei singoli, ma si presenta nelle vesti di chi si fa invece interprete dei bisogni, pronuncia parole come protezione, sicurezza, difesa dei deboli, mentre di fatto leva steccati e recinzioni e muri. Un lessico di copertura, una strategia di infingimenti. E un'opinione che diffusamente segue l'onda rumorosa, il grido, l'apparizione, scambiando il compito del cittadino con quello dello spettatore chiamato ad applaudire. Dinanzi a questo teatro, che trascina al consenso una larghissima opinione pubblica, è chiaro che quella che un tempo si chiamava la funzione intellettuale – penso a Fortini che distingueva ruolo da funzione intellettuale – deve attrezzarsi ad attraversare un tempo forse catacombale, o nella migliore delle ipotesi di minoranza attiva. Alle volte ho l'impressione che siamo dentro quella scena che Leopardi descrive nel primo dei *Pensieri*, dove dinanzi a un mondo dominante di "birbanti" i pochi che resistono o si tengono estranei appaiono come «creature quasi d'altra specie».