Ultima *Chiasmo #2
Intervista a Tommaso Di Dio
di Antonio Galetta

per «Il Chiasmo» - Treccani
http://www.treccani.it/magazine/chiasmo/extra/SSU_Ultima2.html

11 gennaio 2020

In questa intervista parliamo con Tommaso Di Dio del suo contributo al primo numero di Ultima e di alcuni caratteri generali della rivista, allargando poi il fuoco sul panorama della poesia contemporanea, chiedendo quale sia la sua posizione rispetto ad alcuni problemi e come egli si collochi, in quanto poeta, rispetto a essi. Per un inquadramento generale della rivista Ultima e di questo gruppo di articoli rimandiamo all'introduzione precedentemente pubblicata. Questa intervista è stata sviluppata parallelamente a quelle a Giuseppe Nibali, Damiano Scaramella e Fabrizio Sinisi, e nasce dalla collaborazione di Margherita Coccolo, Antonio Galetta e Carlo Londero.

Ultima è un'opera assai varia, non lineare, imprevedibile, che avete potuto costruire e sviluppare senza alcun vincolo editoriale. Stampa e distribuzione sono gestite da Amazon print-on-demand. Questa scelta si motiva esclusivamente con questa ricerca di libertà autoriale oppure avete altre ragioni? Se sì, quali?

La poesia è un'arte multimediale e sinestetica per eccellenza: ci interessava pensare alla creazione di un contesto di senso, un senso pienamente artistico, in cui le parole che avevamo in mente potessero esplodere, collidere, eventualmente contagiare, collimare. Pensavamo e pensiamo a Ultima come se fosse un'installazione di poesia, che però più che affidarsi neutrale agli strumenti di diffusione mediatica (come la recentissima opera di Maurizio Cattelan, Comedian), opponesse ad essi un ostacolo, un nocciolo difficile, oscuro, qualcosa capace di conservare tutta la complessità e la densità che percepivamo nella nostra esperienza della parola poetica.

Seguendo questo filo di ragionamento, quando abbiamo progettato Ultima, abbiamo subito compreso che nessun editore sulla scena italiana avrebbe potuto accettare il totale disimpegno dai vettori economici che pretendevamo e la contemporanea totale apertura mediatica; in più Ultima era ed è totalmente svincolata da una cadenza temporale precisa: non vogliamo essere una rivista. Ultima accade quando accade: vuole essere libera anche dalla necessità di pubblicare secondo una scadenza di tempi e accordi.

Ad allontanarci dall'editoria classica era poi uno dei cardini del nostro progetto: la volontà di lavorare con artisti visivi. Uno dei nostri intenti più espliciti è quello di tentare ancora una volta un dialogo fra artisti dell'immagine e artisti della parola. Ma per costruire con loro un immaginario, è per noi necessario disporre di completa libertà autoriale: un requisito difficile – se non impossibile – da conseguire con un editore che abbia già una sua strutturata identità grafica e visiva. Ilaria Mai, curatrice dell'apparato visivo, ha dialogato su ogni livello del lavoro con i pittori Michel Rotondi e Giulio Zanet; procedere in assoluta autonomia era per noi necessario al fine di ottenere dalla collaborazione il massimo grado di soddisfazione reciproca.

Certo, potevamo anche pensare alla piccola editoria artigianale, con cui avremmo ottenuto un libro il cui costo sarebbe stato alto, un numero limitato di copie, ma il

cui pregio materiale avrebbe sicuramente imposto rispetto. Questa strada però non ci sembrava aderire in tutto e per tutto a quanto era nella nostra mente: per noi era importante che ciò che avevamo scritto fosse letto e fosse raggiungibile, facilmente, da chi volesse entrare nella fucina artistica di Ultima. Su questo non volevamo equivoci.

Come fare, allora? Su questo sentiero ci siamo imbattuti in Amazon print-on-demand. Una volta scelto il formato che dà meno spreco di carta, la piattaforma ci permette di produrre un libro, senza costi in anticipo, senza inutile consumo di carta, con un regolare ISBN; e poi di distribuirlo, di venderlo attraverso un canale che lo avrebbe reso disponibile a chiunque non solo in Italia, ma nel mondo. La qualità di stampa è assai diversa da una stampa artigianale, ma – vi invito a verificare voi stessi – è sicuramente migliore di tanti libri di poesia che oggi circolano. In più il costo – una volta rinunciato completamente al nostro possibile irrisorio guadagno – si è rivelato basso: direi bassissimo.

Sappiamo quali costi umani ha tutto questo, quali bassifondi di abuso e di stridore; ma ci interessava mettere Ultima non al riparo dalle contraddizioni del contemporaneo, ma nel loro centro. Ci abbiamo pensato un momento; e ci siamo detti che sarebbe stato molto interessante provocare un gigante della distribuzione mondiale: cosa sarebbe successo a dargli in pasto un progetto raffinato e complesso, assolutamente agli antipodi della mass production?

Le scoperte sono state per me molto, molto istruttive. Innanzitutto abbiamo scoperto che non è vero che una produzione di massa sia anonima: ogni file subisce un controllo manuale: vuol dire che c'è qualcuno che ha sfogliato ogni nostro file, pagina dopo pagina, per verificare che rispetti gli standard. Ovviamente abbiamo avuto problemi, la natura dei quali pure mi è sembrata interessante. Diversi file ci sono tornati indietro, rifiutati, ma non per il contenuto: per via di un'errata sovrapposizione di immagini. Il problema si è rivelato di natura grafica, puramente estetico: insomma, nessuno legge cosa scriviamo, ma guardano come appare. Se l'impaginazione presenta alcune sovrapposizioni che possono essere ricondotte ad un errore del printer-on-demand, è chiesto che siano emendate. Ovvero questo gigante si comporta esattamente come il mondo intorno a noi: non è importante ciò che scrivi (oggi quasi tutto si può dire), ma il decoro con cui lo presenti.

In più ogni copia di Ultima è stampata in un differente stabilimento e per questo presenta (nella carta, nei colori) caratteristiche uniche. Si tratta di minimi scarti dall'anonimato della perfetta serialità, certo, ma ci fanno riflettere su come la produzione di massa sia in realtà sempre locale.

In questo modo un'idea che ha un pubblico molto ristretto – come sicuramente Ultima è –, sfruttando le logiche della produzione di massa, può raggiungere con facilità, nel tempo come nello spazio, chiunque se ne interessi.

*Il volume Ultima*Eden è interamente dedicato al tentativo di rispondere a una domanda piuttosto difficile: che cosa è la poesia? Ognuno di voi si è servito di forme e soluzioni differenti per avvicinare il sostrato teorico che costituisce le fondamenta della vostra poetica. Il tuo testo teorico L'esperienza della poesia. Paragrafi e frammenti, come gli altri di Ultima*Eden, è stilisticamente assai disomogeneo: alla prosa documentata, densa di citazioni, si alternano speculazioni e sequenze narrative (talvolta, almeno apparentemente, inquadrabili nel genere dell'autofiction). Vorrei chiederti quale necessità soggiaccia alla forma che hai costruito, se è vero, come hai affermato qualche anno fa, che «il problema della forma è acutamente sentito da qualunque poeta», e anzi «laddove non ci sia riflessione formale non vi è poeta». Perché giustapporre elementi formalmente e stilisticamente tanto varî, e perché proprio con questo montaggio?*

La difformità stilistica era per noi una necessità. Pensiamo che sia importante esercitarsi a praticare l'idea che alla poesia e alla sua immaginazione sia dovuta una pluralità di approcci. Tutto il progetto di Ultima è informato da questa insistita plurivocità: tutto si muove, tutta la forma è in movimento, nulla è fisso. Non c'è una via, ma molte, senza un canone, senza una regola pregiudiziale: è solo l'intensità locale di un'esperienza stilistica e umana a giustificare lo sforzo di scrittura e quello di una possibile lettura.

Volevo che il mio L'esperienza della poesia avesse un valore riassuntivo: riepilogativo. Ho guardato indietro a tutto quello che avevo scritto intorno alla poesia e mi sono reso conto che in tante interviste, dialoghi, recensioni avevo disseminato alcune idee portanti su cui si incentra per me la poesia come forma dell'esperienza. Mi sembrava inesatto provare a riassumere tutto questo percorso in un nuovo testo sistematico; era necessario invece restituire al lettore la relatività e la precarietà delle occasioni da cui quelle riflessioni erano scaturite. Provavo insomma a suggerire che il campo della poesia è sostanzialmente un'area di spossessamento, di spossamento: ogni volta che si prova a dire qualcosa, si è in una condizione individuale, unica, singolare; ogni volta non si hanno certezze da cui partire, ma solo condizioni locali di sopravvivenza. Di fatto, si riparte sempre da capo e si prova – per dire così – a esaurire l'inesauribile: questo mi ha insegnato la poesia.

Blanchot nel Lo spazio letterario lo ha detto così: «Per poter scrivere, bisogna scrivere già». Ecco, ogni inizio è in realtà già a metà di un cammino senza direzione e ogni punto è soltanto un angolo degli infiniti possibili: ogni vita e ogni attimo della nostra vita sono punti senza linea. La difformità formale e la varietà di approcci mi sembrava che trasmettessero meglio questa sensazione.

Così nel mio L'esperienza della poesia volevo restituire la dinamica del work in progress, mostrare i buchi, i salti, gli scarti insaturabili fra le sezioni: provare a parlare della forma, mostrandone il processo, esattamente come avviene in poesia, la cui esistenza – se si scrive davvero e non si stanno facendo i compiti – non è mai data a priori, ma emerge da una sorta di inabissamento nel suo farsi e disfarsi interno. Ho selezionato alcuni brani dai miei lavori precedenti e lasciato volontariamente delle zone opache di transizione. Volevo che il discorso avvenisse per aree di intensità, piuttosto che per argomentazioni.

Da qui è emersa la necessità di inserire alcune scene narrative. Per me sono come delle favole, delle parabole, delle piccole allegorie. Mi ossessionavano: dovevo raccontarle. Sono elaborazioni di tre ricordi che ho realmente vissuto e che per me hanno la forza di una pedagogia muta. I protagonisti sono tre poeti completamente diversi, tre maestri, che per me, proprio nella loro dissomiglianza, insieme figurano il teriantropo del poeta.

La tua plaquette per Ultima si intitola World Wide Whatsapp Crash. Tra il collasso dei server e il loro recupero non è possibile scambiare messaggi a ritmo frenetico, ma rimane l'esigenza di produrre discorso rivolto a un'alterità. Le persone, dunque, in mancanza della famosa applicazione di messaggistica, scrivono poesie per comunicare. Poesia e lingua della chat sembrano costituire alternative reciprocamente esclusive; la poesia sembra poter essere davvero, in determinati contesti, un mezzo comunicativo esaustivo ed efficace. La pensi effettivamente così? Quale valore dai alla metafora che fa da cornice alla tua plaquette?

Ti ringrazio per la domanda, Antonio: in effetti è proprio questo che intendevo sottolineare con la cornice – certo un po' ironica – che raccoglie le poesie. Attraverso l'espansione dei mezzi di comunicazione istantanea e grazie al World Wide Web, siamo coinvolti in una comunicazione continua: stiamo sempre scrivendo e la nostra vita è sempre scritta, trascritta in mille dispositivi di localizzazione. Mai nella storia dell'umanità si è scritto e letto di più, in assoluto. Come ha ricordato Guido Mazzoni ne I destini generali e non solo, questa è l'epoca in cui culmina il processo di estensione generalizzata della presa di parola che ha condotto ad una sorta di «autorialità di massa»: quasi chiunque oggi può scrivere, può essere letto e può leggere.

Ciò che nacque come un sofisticatissimo ed elitario strumento di potere e di controllo della natura e del mondo, dai Sumeri alle varie religioni del Libro, è oggi completamente profanato: oggi la scrittura ha perso completamente la sua sacralità. La scrittura è entrata nell'impercettibile, nella trasparenza. Non sono in grado di percorrere tutte le implicazioni che ha suscitato questo cammino dell'Occidente, ma è ovvio che questo ha modificato anche lo statuto della poesia, che di quella scrittura sacra è stata (ed era fino a poco tempo fa) il gemello omozigote. Difficile ignorare che si parte da qui. A questo punto, che fare? Come scrivere?

Ho bisogno di aggiungere che la mia formazione intellettuale ha coinciso con l'avvento del berlusconismo: l'epoca in cui in Italia si iniziò a diffondere la percezione epocale che la parola pubblica non aveva più né senso né peso: non agganciava la realtà. Per me – lo ricordo bene – nei primi duemila, negli anni in cui andavo cercando una possibile scrittura, sentivo particolarmente la necessità di trovare una parola che opponesse resistenza al dilavamento costante dei significati, che potesse costruire un senso.

Una poesia così mi sembrava anche una risposta politica in un contesto che continuamente svuotava il mondo di ogni promessa e privava di consistenza ogni discorso. Mi ricordo che quando incontrai il saggio di Giuliano Mesa "Dire il vero". Appunti

(2002) e tutto il plesso della sua poesia mi sembrava che stesse davvero parlando di me, della mia condizione. La situazione non è migliorata oggi e non credo migliorerà: se ne sta però prendendo sempre più consapevolezza, anche a livello mondiale, e si sta dunque ampliando il numero di persone che cerca un'alternativa.

Insomma tutta la mia poesia nasce da un World Wide Crash: da un collasso del sistema ordinario di significazione, dalla percezione che all'interno della storia e delle forme di comunicazione istantanee la scrittura e i significati diventano trasparenti e noi parliamo senza dirci nulla, diciamo cose che, non appena dette, evaporano, consumate immediatamente in un'azione cieca; in questo regime siamo assenti: non sentiamo che stiamo parlando, non siamo più presenti al discorso che ci percorre, che ci scorre attraverso, di cui siamo materia, vibrazione, suono. La poesia, se ha una funzione per me, è proprio questa: ristabilire la percezione, proporre una politica del sensibile che infine ci renda presenti al discorso che facciamo, alla sua esplosione in presupposti e conseguenze, antefatti e promesse, preghiere e giuramenti.

Nella prima poesia della plaquette è evocato questo movimento: da uno stato di distrazione («Tutto è movimento / distrazione»), ad un altro, mediante l'attenzione, la concentrazione verso una crepa in un muro. A questa «crepa» rivolgo la mia poesia perché vorrei imparare da lei a sgretolare i miei «bordi», i miei limiti; a entrare nella crepa, a farmi crepa; infine sentire quanto mondo c'è in me e quanto me nel mondo.

Durante la tavola rotonda a Udine, citando l'introduzione di Primo Levi ai versi di Ad ora incerta (1984), hai affermato che per il poeta l'atto fattuale della creazione poetica è una sorta di costrizione, una secrezione, un fenomeno fisico inevitabile al quale egli deve sottostare come a un imperativo. Ma come si coniuga questa coercizione subita dal poeta con la libertà intrinseca al processo creativo della scrittura?

Questa domanda, Antonio, apre orizzonti davvero sterminati e non sono sicuro di riuscire a risponderti. Ti ringrazio di avermela posta però, perché va al centro esatto dell'atto di poesia, almeno così come lo vedo io, ovvero come atto antropoietico, etico, non estetico.

Citavo quelle parole di Primo Levi perché credo sia un poeta immenso, di cui si parla poco; lo rileggo spesso e penso che all'altezza di quella pubblicazione sia successo qualcosa nella poesia italiana su cui sarebbe bene tornare a riflettere e che soltanto adesso, forse, sta emergendo. La cosa è semplice: la poesia non ha più stile. È finita l'epoca dello stile. Questa fine non è stata sancita soltanto da Rimbaud, né dall'ultimo Pasolini o da Nanni Balestrini né da Edoardo Sanguineti (giganti, che però ancora lavorano in un regime contro lo stile: parodico), ma forse da Primo Levi.

In quella prefazione, con un'ingenuità e un'umiltà sconfinata, Levi dice una cosa semplice: che la poesia per lui è un destino, ma non un destino in senso romantico: un destino collettivo della specie Homo; e aggiunge che il lavoro di formalizzazione a cui soggiace è soltanto dovuto e finalizzato alla necessità fisiologica di portare alla luce

quella secrezione di cui si consiste: «Uomo sono», scrive Levi, e dunque, aggiunge, «anch'io, ad intervalli, 'ad ora incerta', ho ceduto alla spinta».

La poesia cessa di essere figlia dell'estetica di uno stile: ma ci viene incontro come una delle tecniche (ars, téchne) con cui si fa l'umano, con cui l'umano diventa se stesso.

Ciò non vuol dire che non ci sia più possibile il lavoro dello stile; anzi: questo e solo questo è necessario! Laddove c'è sciatteria e cattivo mestiere, non c'è poesia, perché appunto è soltanto il lavoro verso un qualsivoglia stile (verso lo stile che si è) ad essere decisivo.

Mi viene in mente il rapporto di Ulisse e Penelope, come lo ha descritto Wallace Stevens in quella incredibile poesia che è The World As Meditation: «She has composed, so long, a self with which to welcome him». Penelope aspetta Ulisse e prepara il suo arrivo: componendo il suo sé. Penelope è il poeta; eppure Ulisse l'avventuriero non è altro da Penelope. Penelope non dimentica l'arrivo del suo sposo («Never forgetting him that kept coming constantly so near») né dimentica che i due, se stessa e Ulisse, pur separati, formano un'unità: «Two in a deep-founded sheltering». Per fare questo, per essere Penelope, ovvero per compiere se stessi come necessità, bisogna essere liberi e bisogna volerlo, volerlo davvero: porselo come un esercizio di pazienza («Repeating his name with its patient syllables»). Non sto pensando ad uno sterile rigorismo. Penelope ama Ulisse: è solo per amore che qualcosa può accadere davvero, nella vita come nella poesia.

Nel panorama contemporaneo individui due criticità divergenti ma ugualmente condannabili: la poesia ostile all'intellettualismo, intesa come «movimento ingenuo dell'anima»; e la poesia che, al contrario, trova fondamento nell'intellettualismo ostentato, moltiplicando i riferimenti a discapito dell'immediata comprensibilità. Vorrei sapere dove si potrebbe collocare la tua poesia rispetto a queste due polarità.

Esattamente. Sembra un paradosso: prima affermo che la poesia è oggi (domani chi lo sa) giunta nell'epoca dell'assenza dello stile, poi affermo invece che alcune forme stilistiche sono secondo me fuori dalla rilevanza. Cerco di chiarirmi, ricordando però che un giudizio sulla poesia altrui è sempre fondamentalmente un giudizio sulla propria ricerca.

Dal mio punto di vista, per come adesso vivo l'esperienza della parola poetica, ci sono alcune scritture che semplicemente non mi servono; il cui effetto è su di me povero, poco potente e quindi poco attraente: non mi aiutano a trovare una posizione da cui poter trarre una – seppur piccola – trasformazione. Spesso sono scritture che prendono le mosse e si concludono nell'esigenza di espressione di sé. Il problema espressivo di natura psicologica o sociale non mi ha mai attratto. In queste forme testuali, quando mi ci metto, di solito non riesco a posizionarmi: mi sembrano inerziali. Mi sembra che siano infine orientate a farmi conoscere qualcuno: ma in un testo di poesia io non voglio conoscere l'autore, io voglio conoscere me stesso, ovvero l'altro che ancora non sono e che diviene attraverso il testo, mentre eseguo il testo. Chi scrive poesia può an-

che essere mosso da un grande dolore, ma deve essersene liberato per scrivere (almeno per il tempo in cui dura la scrittura). Se accade altrimenti, tutta la logica della scrittura poetica scompare e siamo nella trasmissione di informazioni, cosa alta, ma non necessariamente connessa con l'arte della poesia.

Dall'altra parte della barricata, c'è un'area di scrittura che cerca una poesia che sia risolta nella matrice intellettuale: nei processi, nei procedimenti e nella novità che questi possono offrire. Gli siamo grati: alcun di loro sono degli esploratori inesauribili e capita che nei loro cammini trovino strategie che possono assai tornare utili. Però a me interessano gli effetti. Nelle loro poesie vedo spesso un grandioso esercizio formale, slegato dalla totalità esistenziale di una vita umana: sono per dir così i mezzi della scrittura messi al centro della loro ricerca. Cessando così di essere mezzi, divenendo il tema, la poesia si inaridisce e perde la voce: c'è solo ossessione per la grafia. C'è una scrittura che si risolve tutta dentro la scrittura, che ha paura di uscire dalla scrittura e così perde la voce. La poesia è invece – per quanto io sento adesso – proprio quella scrittura che prova a fuoriuscire da sé, per trovare qualcosa che non sta nelle parole e che non potrà mai starci.

Il problema è di orientamento. Non si scrive per trovare qualcosa nella poesia, ma per cercare e la poesia dura finché si è nella ricerca di qualcosa che non si fa trovare. È il tema che tanta poesia occidentale ha rappresentato con la figura della caccia al cervo, da Petrarca a W.C. Williams. Nel sonetto CXC la cerva petrarchesca porta al collo la scritta in diamanti e topazi «Nessun mi tocchi», mentre invece in Spring and all (1923), nella famosa poesia The pure products of America go crazy Williams scrive: «while the imagination strains / after deer / going by fields of goldenrod in // the stifling heat of September / somehow / it seems to destroy us». Se la scrittura è in questa caccia, è in questo dinamismo, ci si può introdurre anche nell'esperienza semanticamente più oscura e al contempo ci sarà coinvolgimento fisico, emotivo, intellettuale.

In un'intervista per PordenoneLegge hai affermato che «ogni poeta ha l'ambizione di assommare a sé l'intera tradizione, senza tempo». Partendo da questo spunto, vorrei chiedere il tuo parere sul rapporto che lega lettura e atto poetico – in merito a quanto e per quale motivo sia importante per il poeta la lettura di una tradizione e di una contemporaneità poetica, e in relazione all'importanza, per il poeta, che le sue poesie siano lette dai suoi contemporanei.

È certo che la poesia è un essere attraversati da una voce. Possiamo dire così: la poesia è un dialogo a cui si presta il proprio corpo. Per me allora non c'è altra poesia da quella che è pronunciata e pronunciare una poesia, ossia leggerla, o meglio eseguirla, non è che avverarla. Provo a spiegarmi.
Le parole che uso non sono mie, non le ho create io, le ho solo inventate, nel senso latino: le ho solo trovate. Poiché esistono, sono state già dette: io le ho solo ereditate. Ma la memoria è processo attivo, trasformativo. La scrittura è sì un modo per conservarle, ma per conservarle devo dare loro un nuovo involucro in cui possano esistere, cioè resistere: ecco il problema della forma.

Le parole che uso nelle mie poesie sono parole prese dalla realtà intorno a me, dai linguaggi del mondo e anche dal linguaggio degli altri poeti che nella mia storia mi è capitato di leggere. Le parole dei vivi si mescolano alle parole di chi non c'è più: i vivi e i morti, insomma, come sa il mio amico Andrea Gentile. Cosa fa il poeta se non dare un nuovo corpo, dare il proprio corpo letteralmente, il proprio respiro a queste parole affinché, da un lato, sia sensibile il loro passato e il loro passaggio, dall'altro possa aprire per queste parole la possibilità di essere ripetute ancora, ovvero di trovare altri corpi, altre occasioni per risorgere? Ecco forse adesso ti è più chiaro perché per me scrivere una poesia è dire una poesia, senza differenza.

Soltanto quando pronuncio le parole di una poesia, do concretamente il mio corpo a quelle parole che cercavano di resistere. E se, mentre eseguo un testo, presto ascolto a questo dialogo che avviene attraverso me e attraverso chi ascolta, sento tutta la storia di quelle parole e sento che soltanto lì, quando sono avvertite, si avverano, si compiono: e compiendosi, passano via. Non sempre riesco a leggere con questa intensità, e non so se riuscirò a dare loro un corpo adeguato. Però è a questa esperienza, quando compongo, che tendo con tutte le mie forze.

Ed è bello poter sentire che questo accade anche con i poeti che mi sono contemporanei. È per me importantissimo leggere la poesia degli altri: leggere la poesia altrui è anzi per me un'esperienza più importante che scrivere. Soltanto se letta la poesia esiste. In ciascun poeta vive qualcosa del mondo e lo fa in una forma che, se da autore, mi sfugge, per fortuna posso far sorgere da lettore. È come se ogni poeta, con la propria poesia, avesse costruito uno strumento di cattura di strati diverse delle voci del mondo e ciascuno potesse, quindi, dare spazio e corpo ad una certa vibrazione del dialogo fra i vivi e i morti. A volte mi fermo a pensare a tutti quelli che in questo momento stanno scrivendo poesia, stanno cercando di scriverla, stanno scartando, frugando, leggendo, cancellando. E penso che questo suono, questo cluster composto dalla simultanea presenza di tutti coloro che in questo momento stanno cercando la poesia, sarebbe forse la più vera immagine della poesia contemporanea.

Tra l'altro, per me è stato decisivo il momento in cui ho iniziato a leggere sistematicamente la poesia dei miei coetanei. Mi ricordo: era circa il 2009. Tutto fu colpa di Luciano Mazziotta che all'epoca organizzò sul blog Poetarum Silva una sorta di catalogo in divenire di poeti degli anni '80. Per me fu una vera scoperta. Iniziavo a percepire che intorno a me, in tutta Italia, si aggiravano cercatori di forme: leggerli, cercare con loro un dialogo fu importantissimo per la maturazione della mia scrittura. Mi aiutò innanzitutto a sentire il profilo del mio tempo, a sentirmi nel mio tempo, a sentirne il tono, il suono. Mi aiutò poi moltissimo a valutare ciò che andavo scrivendo e ciò che avevo desiderio di scrivere. Secondo me è importante per chi vuole scrivere poesia e lo vuole fare con consapevolezza, calarsi pienamente nelle scritture degli altri. Lo si vede subito quando un autore magari ha scritto qualcosa di buono, ma non ha letto i suoi contemporanei: la sua è una scrittura destinata a rimanere chiusa su di sé, a ripetersi.

In un recente articolo, affermi che la poesia «diventa un'azione che si attua mediante il linguaggio»: tale

sarebbe «il valore politico che la parola poetica può avere»; e aggiungi che c'è «ancora bisogno di una parola che sia attenta al mondo, che sia fatta di mondo, perché agisce nel mondo e lo trasforma, ovvero è capace di trasformare chi la fa». Vorrei parlassi degli esiti stilistici a cui questo discorso conduce te in quanto poeta. Il mondo contemporaneo produce enormi moli di linguaggio; la poesia di cui abbiamo bisogno deve essere «fatta di mondo»: ma in che rapporto stanno la lingua della poesia e la lingua del mondo? Come ti muovi, per esempio, nei confronti degli stilemi che la rete produce in continuazione?

Gli effetti stilistici immediati sono legati alla metrica. Quando scrivo, cerco di rimanere il più possibile attaccato alla resa reale del mio fiato. La mia poesia nasce dalla voce e cerco una scrittura che tenga fede – fino all'ossessione – della reale pronuncia. Quindi ti direi che innanzitutto sto attento a non mentire: non ci deve nessuna divisione fra ciò che è scritto e ciò che si dovrà pronunciare. Ogni tipo di scrittura per l'occhio è da me abolita, essendo per me la poesia principalmente un'arte acustica, musicale, volta alla creazione di immagini attraverso il suono. Versi troppo lunghi, e quindi impronunciabili, giochi visivi, poesie che contengono iconismi, riferimenti a gabbie metriche legate allo sguardo o al virtuosismo atletico: non mi appartengono. Tutto ciò mi pare rimanere entro il piano della scrittura: mi sembra letterario.

Per me la poesia è una scrittura che prova a uscire da se stessa, a ricordare il suono infante, analfabeta, da cui proviene ogni grafia. Ecco perché ogni cosa che scrivo deve essere dicibile davanti a qualcuno. A me piace usare questa espressione: deve essere disponibile. Non vuol dire facile, non vuol dire difficile: per me la poesia è sempre la preparazione di un luogo in cui possa accadere un dialogo. È direzionata all'altro, è rivolta all'altro; si presta all'uso altrui, indipendentemente dall'eventuale oscurità e complessità. Tutta la struttura retorica, ma direi la prossemica dei miei testi è fatta così: accade qualcosa che è umano, ovvero ci si prepara a dare ascolto a qualcosa che ha valore nel campo delle relazioni umane. In questo senso per me la poesia è trasformativa.

È come se ogni poesia fosse una testimonianza, un giuramento o una promessa: qualcosa che impegna il futuro. Ogni cosa che scrivo vorrei fosse implicata, che impegnasse ad una risposta o fosse in risposta a qualcosa; la poesia è come se fosse la forma del linguaggio che meglio rendesse palpabile la responsabilità verso qualcosa che è stato e verso qualcosa che dovrà essere. La poesia è una forma di legame, è un modo diverso di fare nodi, di tenere assieme la trama sfilacciata del mondo: stringe qualcosa del passato con qualcosa che ancora non è, ma che vuole che accada. Ecco perché per me è sempre connessa con il desiderio. La poesia è sempre ottativa, anche quando è tragica e luttuosa. Esprimere il proprio desiderio è sempre un atto osceno, quando sia un desiderio reale, quando non sia pre-condizionato o pre-inscatolato: cioè quando trascriva una scoperta di sé e non un'idea che si ha di sé. In questo sta anche il potere destabilizzante della poesia, il suo potere rivelatore e asociale. Dire ad alta voce ciò che si desidera è qualcosa che raramente può accadere: e invece la poesia è lì che dice, lì si realizza: quando dice il desiderio di poter pronunciare il proprio desiderio. In questo senso – mi capisci – tutta la poesia è poesia d'amore: tutta la poesia è una sola, immensa poesia d'amore.

Ma dire il proprio desiderio, dire il proprio, il proprium, come l'etimologia esprime, vuol dire pronunciare ciò che è prossimo. Ciò ha ripercussioni anche sul piano del lessico e della sintassi. Uno scrittore francese che amo molto, René Daumal, lo ha detto bene: quando scrivo cerco di evitare da un lato la pigrizia («non dire ciò che è comodo dire»), dall'altro lato la menzogna («non parlare di cose che il mio intelletto sa, ma che io in verità non conosco organicamente»). Il termine organicamente va preso alla lettera: cose che il mio organismo non conosce, che non sono calate nei miei organi. Dire frasi che non mi coinvolgano in ogni parte non è scrivere una poesia. Prima di entrare in una mia poesia, è necessario che una parola, un ritmo siano stati prima assorbiti dal mio proprium, siano parte del mio organismo. Solo così ha senso e valore la loro pronuncia, la loro confessione: solo così ha senso il loro spreco, il gettarli via.

Ecco perché non ho alcuna preferenza specifica verso certe aree lessicali piuttosto che verso altre, come quelle di internet e della rete. Una poesia non mi sembra interessante se usa un determinato lessico, ma mi colpisce se il poeta ha reso avvertibile quanto quelle parole appartengano ad un proprium, siano state filtrate da un organismo. Per questo se credo che, da una parte, in poesia non ci debba essere alcuna limitazione lessicale preventiva, dall'altra penso che sia soltanto l'investimento esistenziale che conduce e trasporta il lessico, quale esso sia, verso la significatività: chi fa il contrario appare ancora legato ad un regime parodico e sussidiario del linguaggio.

In questo senso, mi sento abbastanza distante da chi intende il poeta come un asettico manipolatore dei linguaggi: chi manipola, restando esterno al processo con cui è giunto a quel linguaggio, non può che restare nella parodia, che è la logica del contemporaneo. Ciò che invece sfugge alle macchine replicanti, non è né l'originale, né il ripetibile (entrambi sono schiavi delle tecniche di produzione in cui siamo immersi), ma l'originario. Per me il lessico che proviene dall'esperienza della rete è sullo stesso livello di quello che ascolto nei bar, di quello che leggo sui libri, che ascolto sul tram. Una caption di instagram è per me la stessa cosa di un verso: è linguaggio che accolgo, che vivo, che attraverso. Non è importante la provenienza, ma quello che ne faccio, il grado di intensità, la prossimità violenta che riesco artisticamente a restituire al lettore.

È artistico il processo, non le fonti. Se riesco a far capitolare il linguaggio e riportarlo alla sua originarietà, cioè se riesco a rendere percepibile il modo esatto in cui è stato organicamente trapassato, mi avvicino a ciò che può essere una poesia.

23.12.2019-06.01.2020

Per saperne di più:

Tommaso Di Dio è nato a Milano nel 1982. È autore di Favole (Transeuropa 2009, con introduzione di Mario Benedetti), Tua e di tutti (Lietocolle 2014), Alla fine delle favole [(Origini edizioni 2016, con le fotografie di Valentino Barachini). È autore di molti contributi critici pubblicati su riviste e webzine. È giurato dei premi Franco Fortini[AG4] e Pordenonelegge Poesia[AG5] .